

André Silva Pereira de Oliveira Ribeiro

das proximidades à distância:

UM PERCURSO ENTRE AS INSTABILIDADES DA MÚSICA

Dissertação a ser apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas e Processos Criativos

Orientador: Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho

Campinas

2007

~ I ~

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

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

R354d Ribeiro, Andre Silva Pereira de Oliveira.
Das proximidades à distância / Andre Silva Pereira de
Oliveira Ribeiro – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Silvio Ferraz de Mello Filho.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Música 2. Composição 3. Filosofia 4. Deleuze
5. Pensamento Chinês. 6. Yi Jing. I. Mello Filho, Silvio
Ferraz de. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "proximities and distance."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music; Composition;
Philosophy; Deleuze; Chinese Thought. Yi Jing.

Titulação: Mestre em Musica

Banca examinadora:

Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho.

Prof. Dr. Rogério Costa.

Prof. Dr. Gilberto Mendes.

Prof. Dr. Gil Nuno Vaz.

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

Data da Defesa: 23-11-2007

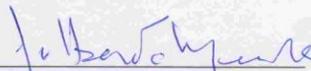
Programa de Pós-Graduação: Musica

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo
Mestrando André Silva Pereira de Oliveira Ribeiro - RA 40900 como
parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a
Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Sílvio Ferraz Mello Filho
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Gilberto Ambrósio Garcia Mendes
Membro Titular



Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Membro Titular

Viver é tão difícil que sem o amor do outros eu nada poderia ter feito. Assim, dedico os frutos desse trabalho aos meus pais que sempre me apoiaram em meus primeiros passos até hoje, enfim!

Agradecimentos

Foram inúmeras as vezes que iniciei essa dissertação e outras tantas que retornei ao mesmo ponto de partida; aquele espaço seguro, feito para nos abrigar da solidão. Assim sendo, dada a frequência destas idas e vindas por entre os territórios da música, descobri que um bom ponto partida é sempre aquele que se dobra e redobra ao infinito, rumo à liberdade. Assim, dentre todas as idéias aqui expressas nenhuma haveria de ser possível com a música sem a inestimável liberdade concedida por meu orientador e compositor, Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho. É por este motivo que deixo expresso aqui a minha gratidão – bem como minhas desculpas pelas eventuais faltas – pela confiança depositada em mim, sem a qual não haveria de sair das primeiras páginas aqui escritas.

Deixo expresso também minha eterna gratidão ao compositor Gilberto Mendes por um dia ter-me feito compositor por meio do Festival Música Nova que desde sempre vem sendo uma importante escola de formação musical para os jovens compositores.

Como toda escolha na vida demanda um ato constante de renovação – um local onde se possa refrescar e reformular os próprios ideais -, agradeço aos momentos valorosos que tive com Gil e Inês, Flávio Martins Prado, César Pereira e Luiza Jacoponi (in memoriam), hoje partes insubstituíveis de minha formação humana. Agradeço ainda a FAPESP pelo apoio durante as pesquisas de mestrado

André Ribeiro

“O esclarecimento é como a lua refletida na água. A lua não se molha nem á água se rompe. Embora a lua seja vasta e intensa, pode refletir-se até mesmo numa poça de tamanho ínfimo. A lua e o céu estão refletidos nas gotas de orvalho sobre a relva ou até mesmo numa gota de água. O esclarecimento não vos divide, assim como a lua não rompe a água. Não podeis impedir o esclarecimento, assim como uma gota de água não impede a lua no céu.”

Eihei Dogen (1200 – 1253)

Resumo

O objetivo desse trabalho é apresentar a criação musical como uma convergência de elementos de natureza distinta da ordem do sonoro – tais como sons, imagens, sensações, sentimentos, idéias e etc –, e examiná-la em seus momentos relativos a formação das idéias musicais. Para isso criamos um dispositivo conceitual próprio, intitulado “proximidades e distância”, a fim de revelar suas características principais. Assim, orientamos nossos esforços à criação de conceitos para tentar revelar a dinâmica dos processos criativos musicais, os quais, freqüentemente, demonstram uma presença marcante de elementos não musicais.

Abstract

The purpose of this work is to present the musical creation as a convergence of elements of distinct nature of the order of the sonorous one - such as sounds, images, sensations, feelings, ideas and etc -, and to examine it at its relative moments the formation of the musical ideas. For this we create a proper conceptual device, intitled "proximities and distance", in order to disclose its main characteristics. Thus, we guide our efforts to the creation of concepts to try to disclose the dynamics of the musical creative processes, which, frequently, demonstrate a presence of not musical elements.

Sumário

INTRODUÇÃO	I
<hr/>	
1. PRELIMINARES	
<hr/>	
1. Fato musical	09
2. Abstração	23
3. Acontecimento	41
4. Permanência	59
5. Imagens	67
6. Idéia	87
<hr/>	
2. DIÁRIO DE CRIAÇÃO	
<hr/>	
A lua numa gota de orvalho	112
Os imortais	133
Haikais	145
Imagens	149
<hr/>	
REFERÊNCIAS	175
BIBLIOGRAFIA	177
APÊNDICE: PARTITURAS	181
<hr/>	
A lua numa gota de orvalho	182
Haikais	188
Cadernos Chineses: Os Imortais	192
Cadernos das Imagens (1 à 13)	201
<hr/>	

Introdução

Qual a tese idéia apresentada nessa dissertação?

[i] Antes de tudo, deveríamos dizer que o objeto de estudo dessa dissertação é a criação musical, não fosse o caso de não mais o considerarmos propriamente um objeto, mas um artigo indefinido. Isso porque, ao longo desses 36 meses de leitura e reflexão, percebemos que nosso requerido objeto de estudo não surgia a nós quando queríamos senão por seus *efeitos de superfície*¹, que por sua vez entravam na composição de novos outros², levando-nos a rodar em círculos cada vez mais distantes de um centro ideal³ onde tudo convergisse. De outro modo, algo nos impedia de alcançar uma linha expositiva, clara o suficiente para conter uma origem e um termo limite⁴, que não fosse um segmento⁵ ou uma extremidade⁶ da criação, que nos encerrasse numa visão excludente⁷.

[ii] Com efeito, constatamos que quanto mais adentrávamos nos subterrâneos da criação musical (pelo menos, assim acreditávamos) mais ficávamos abertos a toda sorte de afecção⁸, isto é, nos deixávamos afetar inteiramente por situações novas e, de certo modo, de causas estranhamente difusas. Entretanto, tal estado de coisas era insistente o bastante para nos

incomodar face à nossa necessidade de um objeto central. Eis que, ao longo de nossas incursões, constatamos, por mera consumação de todos os nossos recursos, que estávamos lidando com algo que jaz em meio àquilo que procurávamos em vão delimitar, circunscrever ou afeitar em qualquer outra forma de contenção que houvesse. De início, queríamos apenas falar de criação e processos criativos musicais. Todavia, sempre que tentávamos, uma névoa surgia e cegando-nos a ponto de todos os elementos envolvidos na criação serem possíveis pontos de referências que, quando elevados à categoria de objeto (geral e específico), na tardavam a serem esfacelados pelo frenesi musical. É que tudo nos parecia ser muito simples e ao mesmo tempo difuso, porque, de fato, convivíamos com algo extremamente sutil, tanto quanto difícil de ser capturado em sua ínfima parcela que fosse. De fato, convivíamos com as *instabilidades*.

[iii] Em princípio pensávamos ser a instabilidade algo referente ao momento da criação, de modo, que uma vez suplantada, a música permanecia. Mas essa idéia não deixava de transparecer certa fragilidade, porque trazia à tona a questão: Se a música permanece, é porque há momentos instáveis e outros estáveis, de modo que se possa dizer que há uma origem e um termo de repouso da música. No entanto, a primeira parte da questão invalidava a segunda, porque as instabilidades não acusavam um momento particular senão todos ao mesmo tempo⁹. De fato, o instável, nunca se furta ao momento musical – nem antes, nem depois, se quisermos pensar segundo uma visão linear –, pois ainda que se construa um sólido discurso sobre música, tal consistência discursiva só será válida naquela porção de tempo. Fato que uma vez em confronto com a música, as instabilidades tornam a aparecer, esfacelando-o em fragmentos cada vez mais

ínfimos. Às vezes, o discurso se transmuta em algo inteiramente diverso: assume outra natureza e salta a outro lugar.

[iv] Observamos então que as instabilidades tomavam conta de tudo àquilo que conhecemos por música: seja na concatenação sonora, seja nos discursos sobre a música, seja nos sistemas constelares¹⁰ a musica, seja no simples ato desprezioso de ouvir. Nossa idéia de um momento instável era também um falso problema de localização, porque as instabilidades não permanecem e tampouco se deslocam¹¹. Logo, não se encerram numa unidade, num móvel, sequer num objeto indefinido como a criação musical, mas incorporam um pré-objeto, uma pré-unidade, ou um emaranhado sutil que compõem todos os objetos presentes ao infinito¹². Elas são, na verdade, acontecimentos¹³ ou os efeitos de superfície, que entram na conformação da música.

[v] Entrávamos aí numa questão filosófica que não sabíamos como resolver, cuja pergunta era: onde e quando as instabilidades atenuam seus efeitos (que não quer dizer o mesmo que cessar) para que se possa entender a criação musical em sua natureza, em sua rotina, em seu espectro? Foi aí que percebemos que a luta era árdua para torná-la inócua. Porque em verdade sua insistência por todos os ramos da música provoca certa perturbação em face de necessidade de sua compreensão. Assim, consideramos que se em princípio os discursos sobre a música – particularmente aqueles voltados à criação musical –, concentram-se numa seqüência expositiva linear, contrariando a própria criação, não é por inobservância, mas, sobretudo, porque se quer neutralizar as instabilidades (ou como preferimos: congelar o fato musical). Inúmeras são as estratégias e recursos para atenuar as instabilidades, que variam desde fórmulas de reiteração viciosas,

como conjugar verdades musicais em torno das quais flutuam sofisticados aparatos de legitimação, ou, simplesmente, imiscuindo-se nelas a título de preservação da espontaneidade musical.

[vi] Todavia, as instabilidades na música são estranhezas que, se indiferenciadas, se tornam em algo contraproducente a música: ao invés de fertilizar, torna estéril qualquer movimento à música, isto é, quando se confere consistência de objeto a uma parcela da música, vê-se surgir um rico matiz em regime oposto, propenso a deslocar a música. Ora, por conta das instabilidades, a música não para de fugir; visto que não permanece, apenas insiste. E sua estada é a mais breve e a mais próxima possível de um sujeito. Entretanto, caso se tente cristalizá-la, por meio de sofisticados aparatos (técnicos, teóricos ou fantásticos), ela não acontece. Contrariamente, ela se mistura com outras coisas. Eis que se move e meio as instabilidades, seu meio movente, por excelência, e se aloca em outro ponto qualquer. Tal estranheza nos comovia e, por isso, éramos afetados constantemente por ela.

[vii] Portanto, o objeto dessa dissertação seria muito simples, se as instabilidades não fossem plenamente um objeto, mas algo que se deixa ser objeto, ao mesmo tempo em que impede sua objetivação. Deste modo, no ensejo de capturar as instabilidades na superfície dos campos¹⁴ de manifestação da música, criamos nosso próprio princípio de incerteza¹⁵. Elaboramos um meio (ou uma membrana elástica¹⁶), cuja feitura se dá nos rastros instáveis que permeiam todo o fazer musical. Criamos, de fato, as “proximidades e distância”, como uma espécie de campo ou meio movente¹⁷ onde tentamos entrever algumas zonas de instabilidades. E é deste modo que estruturamos essa dissertação: cada capítulo é

uma zona de instabilidades que leva um nome (título das pranchas de trabalho) ou a criação de um campo de tensão em torno daquilo que se quer capturar, ou volver acima.

[viii] Logo, 'proximidades e distância' nada mais é do que uma armadilha, ou segundo uma leitura deleuziana, um "grande crivo"¹⁸ pronto "para fazer com que alguma coisa saia do caos, mesmo que esse algo dele difira muito pouco."¹⁹ Sendo assim, consideramos tal armadilha um meio movente porque não se trata de uma estrutura rígida conceitual à espera que algo venha a cair em seu campo conceitual. Ao invés, 'proximidades e distância' se trata de uma grande malha, cuja natureza é se mover e se deixar moldar pelos objetos sobre os quais assenta (os picos na malha), tal qual um branco lençol sobre os objetos de uma sala, a fim que saia algo desse movimento. Lemos, portanto, suas dobras²⁰ – seus picos e saliências – e deixamos que a novidade opere livremente [Prancha IV]. E não haverá regras instituídas nesse mecanismo sutil, mas apenas valências (poder de combinação) de um elemento depreendido, acusado na malha, com outro.

Como ler essa dissertação?

[ix] Antes de tudo, essa dissertação surgiu a nós, paulatinamente, tal como um processo de criação. Deste modo, as imagens do compositor e do pesquisador fundiram-se em uma. E, com efeito, o dissertar sobre algo, se tornou um processo de criação. Portanto, não se deve ler essa dissertação como uma seqüência lógico-expositiva, mas como eventos contíguos, porque textuais, que tentam denunciar as marcas da passagem das instabilidades (locais de sobrevôo e assentamento do tecido). Entretanto, idealizamos um percurso. Mas não

consideramos isso um contrasenso, ou reminiscência de um espírito linear, mesmo porque o instável permeia tudo, até mesmo um percurso inventado. Afinal, pensamos que o percurso seja necessário para enfatizar a fragilidade de um pensamento musical concentrado sobre um único ponto²¹, bem como deixar entrever que é se deslocando que se tem uma visão de abrangente, e não focal, da música.

[x] O percurso, contudo, só é revelado mediante seis sub-temas entrelaçados (locais de assentamento provisórios). De fato, eles são os picos mais intensos na malha, ou trazidos pelo crivo: é um *One*²² de Whitehead. No entanto, cada um se torna outros tantos e retorna ao caos. É por serem: um plural (proximidades) e o outro singular (distância) que o movimento de captura se torna possível. Porque é em razão de seus contrastes e tensões respectivas, entre as multiplicidades²³ e a solidão, que o movimento ocorre. Assim há o próximo e o distante entrelaçados, e cada sub-tema (campo da armada) compõem, ao infinito, séries extensivas²⁴ de um e de outro, segundo uma espiral que os move a frente, não mais um ou o outro, mas ambos: proximidades e distância.

[xi] Visto de outro modo, fazemos a distinção plural (proximidades) e singular (distância) para indicar também o movimento das instabilidades e sua atenuação. De fato, sua atenuação ocorre por uma desaceleração por isso mesmo uma distância equivalente [180-183]. Ao passo que as proximidades acusam uma alta velocidade, uma sucessão ininterrupta de estados próximos. De outro modo as evoluções na superfície de um estado de coisas misturas [86].

[xii] Deste modo, dada as topografias dos campos de assentamento, um terreno exige da malha uma mudança de natureza conforme sua elasticidade, em

virtude dos componentes que ali vão entrando para tecê-la. É por esse motivo que encontramos ao longo dessa dissertação, pequenos diálogos e interferências, confrontados, ora em citações no corpo do texto, ora em notas de rodapé. Em nosso percurso tivemos que montar alguns *puzzles* para impedir a retomada de uma imagem forte qualquer, de um senso comum fortalecido, que, usualmente, espantam as instabilidades para longe. Nossa intenção não é miná-las, mas compreender seu papel na criação musical.

[xiii] Deixamos aqui, entretanto, um conselho ao leitor: ao iniciar a leitura vá em frente desconsiderando as notas de rodapé. Isso porque o texto segue uma fluência própria, de certo modo expansiva, que nunca volta atrás. Em compensação, as notas de rodapé, são pontos de parada, ou linhas de fuga que funcionam como contrapeso do discurso, retardando seu movimento. Por isso, reservar uma segunda leitura incluindo as notas de rodapé é, de fato, mais útil.

[xiv] No mais, a fim de equiparar nossas idéias com música, seguimos em frente com um diário de composição, realizado simultâneo a elaboração desse texto, em que pudemos presenciar as instabilidades em outro campo de batalha. O diário de composição aqui transcrito foi distribuído em cadernos conforme as inclinações que as peças apresentavam, no decorrer da criação. Assim, em sua forma atual esse diário de composição contém os seguintes cadernos: peças soltas, cadernos chineses, cadernos das imagens, caderno das impressões, caderno de rascunho.

1. Preliminares

I - Fato musical²⁵

(prancha nº1)

[001]

eis um fato...

[1] Fazer música não é um ato que vem depois de tudo o que já se consumou para isso. Absolutamente, não é isso! Fazer música não está para uma tentativa, tal qual um exercício de contraponto está para um resultado dirigido, mas para um lance de dados. Na maioria das vezes, o exercício musical é a consumação de si mesmo, de uma idéia ponto-de-partida a outra de chegada, tal como a consumação das espécies²⁶ para a realização do contraponto (uma idéia que se desfaz na outra), que não existem senão para pôr em relevo uma idéia dominante de linhas melódicas bem concatenadas. Sem dúvida que será sempre música. Entretanto, apenas um agenciamento²⁷ musical dentre outros possíveis. Conquanto não se pense que este seja um caminho exclusivo para a criação musical, então, haverá sempre novas possibilidades de outras músicas. Não obstante, se o inverso acomete o professor e o estudante (filtrar e dirigir os processos de criação), o que estará em pauta é uma estratégia de batalha, um tanque de guerra e um porta-estandarte, a passar por cima de tudo que é

emergente ou, de outro modo, coincidente²⁸. Mas não se trata de um despotismo musical, e sim de um efeito da distância, porque, de fato, já se desgastou o velho hábito de repetir a lição segundo a qual a música possui um fim em si mesma²⁹ (de outro modo, é auto-suficiente), correpetindo ao infinito que há um início, um meio e um fim para toda criação musical, quando, na verdade, na criação musical, as próprias idéias surgem sempre pelo meio e *em meio* a outras coisas, que nem sempre são sons³⁰. Porém, mesmo assim, surgem máquinas pesadas³¹ que fazem a plainificação do terreno, deixando as marcas das esteiras para os bravos soldados e seus eternos inícios musicais.

[2] Ora, o grande problema de fazer e ensinar a música é que tudo se faz na mais pura *instabilidade*. Pois, ainda que nos cerquem fundamentos teóricos consistentes e linhas de produções históricas viáveis, haverá sempre um ponto de fuga propenso a deslocar³² todo o conjunto consolidado, enquanto quebras de protocolos³³, amiúde vistas. De modo figurativo, seria como se cada elemento lançado na escuridão fizesse surgir, como que por interferência, inúmeros outros sem nome e forma³⁴ disponível nos glossários musicais. E aí, a velha razão luminescente não se faz no escuro porque, na verdade, a escuridão sempre a cercou sobremaneira. Eis um terreno sensível, onde a razão dança bem como a sensibilidade sempre dançou. Para o músico, isso nem sempre foi um problema (aliás, às vezes, a solução), entretanto, dizer o que faz tal música ser de tal maneira, isso sim, dá forma a um campo problemático carente de respostas satisfatórias. Mas é claro, seria isso tudo o caso de, então, pensar a música.

[3] Contudo, o pensar a música só é realizável à distância, porque as proximidades³⁵ sempre tornaram o pensamento um elemento estranho,

desconsiderado, porque não produz nenhuma integridade artística convincente como deseja, apenas se move a torto e a direito, de alto a baixo, fabricando sentidos, sem nunca consumir o fato por inteiro, porque, em verdade, o fato é a pura inconsistência, a discordância de sentidos³⁶.

[4] Logo, o que se tem de início na criação musical (e sempre pelo meio) é a consumação de algo que – dentre tudo o que vem a um só tempo –, pode ser som, notas, sensações, imagens, palavras, gestos, proporções, coloridos, até mesmo pássaros como os de Messiaen. E para agenciar tudo isso, o que se tem, na verdade, é tudo e muito pouco: uma força estranha³⁷ e um punhado de relações sonoras...

É claro que ouvimos o rumor do mar em *La mer* de Debussy, uma tempestade em Vivaldi, a tristeza em um canto de Verônica durante uma procissão, mas pouco importa se isto vem do título da peça, de sua sonoridade ou de seu entorno. Tanto Vivaldi, quanto Debussy, quanto o compositor religioso, foram atraídos por um efeito, por uma força quase que sem nome, a qual tem a potência de tornar sonora a temperatura, de tornar sonoro o movimento, de tornar sonoro a força da tempestade e de tornar sonora uma situação não sonora como a tristeza. Como diz Debussy em *Monsieur Croche antidilettante*, realçando na música o ponto em que “não há mais imitação direta, mas transposição sentimental daquilo que é ‘invisível’ na natureza.” De onde vem esse efeito? Se vem do hábito de ouvirmos o mar, se vem do hábito de associarmos som e título, se vem da religiosidade quase pagã de um povo... Seja lá como for, existe uma grande distância entre descrever um efeito, entre narrar o quase inenarrável da sensação que desencadeia uma escuta musical, e um processo de abstração e criação de um quadro de previsibilidade para uma próxima escuta.” (FERRAZ, 2005. LS, p. 17).

[002]

condição factual

[5] Mas se é para falar de princípios – da gênese de uma composição – diremos que a música alterna entre proximidades frenéticas, cada vez mais intensas, e uma distância tranquilizadora. De fato, ela é também o próprio *meio* em

que vai surgindo, mas não uma via de transformação de coisas distintas (música e imagem, por exemplo), posto que não seja homogênea e tampouco um eixo-móvel. Não há nada que se possa afirmar duradouro na música, porque instável; isso sim, apenas se pode acusar o tempo de sua mudança, a ponto de considerá-la uma condição factual. Ou seja, pode-se dizer que a música é a expressão de sentimentos conquanto se tenha consciência que tal receita irá caducar no momento seguinte.

[6] Com efeito, reconhecemos frequentemente música, somente porque reconhecemos suas séries de propriedades intrínsecas³⁸ [109], não obstante, que podem servir para qualquer outra forma de expressão material. Assim, se há sons, há música, porque se quer que haja pelas convergências³⁹ das séries de propriedades intrínsecas que possibilitam sua estiagem no tempo. A percepção de um tempo-unidade, entretanto, não quer dizer que a música seja eterna. Apenas que ela ocupou determinado espaço-tempo até que se dissolva em fragmentos cada vez menores, infinitesimais, rumo ao futuro⁴⁰.

“É aqui que podemos falar pela primeira vez em forças que estão no futuro. Estão no futuro porque são improváveis, nada do presente ou do passado me ajudam a deduzi-las. São tais partículas que chamamos de material composicional, e o desmanche da forma e da matéria, o modo deste desmanche, já é também uma força do futuro, ou que se conecta com o futuro. Ao contrário do que se ensina nas academias de criação, nunca se compõe com uma forma musical ou com a matéria sonora, mas com partículas improváveis que, se foram um dia forma e matéria, o forma por pouco tempo.” (FERRAZ, 2005. LS, p. 39).

[7] E não se trata de deslocar o sentido da música em direção ao sujeito que, pelo uso de suas faculdades perceptivas, diz: “música!” Absolutamente! O que se diz é que a música não possui consistência eterna a ponto de acusar sua gravidade, seu peso emergente, mesmo que relativo, porque carece sempre de estabilidade. Na verdade, sua condição é *factual*, e vem ditada pela instabilidade que a permeia por inteiro, numa totalidade abrasiva que desgasta e repudia

qualquer forma de contenção ou cristalização de seus efeitos. A música sempre escapa por algum canto, ainda que as formas de retê-la sejam eficazes.

“Música é aquilo que se faz ao mesmo tempo em que se desfaz, que ganha uma realidade a cada instante, sempre lançada sobre um futuro. Quando se ouve uma música pela primeira vez, é no futuro que esta música está; ela cruza aquilo que não temos a idéia com um pouco daquilo que conhecemos. Daí a música seguir a dinâmica da repetição, não da simples reiteração circunscrita a um objeto, ao fenômeno sonoro, mas de uma outra repetição, totalmente a parte, em que a música não repousa apenas no sonoro. A repetição vista como ato de repetir sempre a condição de trazer o diferente, de permitir novas conexões.” (FERRAZ, 2005. LS, p. 28).

[8] O que anunciamos é aquilo que se pode dizer um *fato musical*, porque ainda não faz parte de um uso intensivo da música, ou sequer específico o suficiente para exigir os usuais percursos crescentes em direção aos níveis elevados de apreensão da música; a torná-la mais um fenômeno impalpável. Na verdade, a instabilidade da música é uma instância comum a qualquer um que a reconheça e se ponha a usufruí-la de algum modo. Não é o mesmo que ver uma imagem sem fim como “*Nu descendant un escalier*” de Duchamp, se se quiser que seja ato contínuo. Ao contrário, a música vem e vai; e ainda que venha de novo, nunca será a mesma, porque a cada vez traz algo de novo ou desgasta uma fórmula de apreensão (para alguns, de vivência) para exigir uma troca de movimento, como de uma escuta para uma visão, de uma visão para uma sensação, de uma sensação para um gesto e etc. Por isso que aquele que dança livremente uma música, dança sempre de modo diferente, pelo seu próprio princípio de incerteza.

[9] Mas nem por isso deixam de existir os “muros intransponíveis⁴¹” entre músicas. Em verdade, se se quer que a música sempre seja a mesma, haverá aí uma falsa noção calcada numa relação que nada tem de produção, mas de dependência de efeitos⁴². Se ouço uma música e quero de novo aquela sensação,

não a terei novamente, senão por uma correlação passageira com algum elemento que se desprende das séries de propriedades intrínsecas. Isso porque as dependências da música mudaram bem como o seu índice factual. No mais, tenta-se atualizar as velhas sensações, sem muitos préstimos, em vista da mudança desenfreada da música.

[10] Entretanto, seria este um ponto de vista sensível da música? De certa maneira diríamos que sim! Todavia, para que não sejamos ingênuos, devemos nos livrar da questão acessória que diz que há uma escala de ascensão entre o sensível e o inteligível [37] na criação artística, aquele como ponto de partida e este como ponto de chegada, ápice de manifestação criadora. Desconfiamos largamente disso, porque se assim o fosse toda obra artística que seguisse a reta sensível-inteligível seria insuficiente para trazer algo de novo, porque não ascenderia senão por meio de outros recursos escusos à arte em questão⁴³, imprescindíveis ao seu sucesso. Em outras palavras, a chama, uma vez acesa apagar-se-ia na subida por escasseamento de oxigênio, bem como por distanciamento do solo⁴⁴.

[11] Outro problema referente a essa noção de ascensão é que ela não ocorrendo, suposto ponto de partida sensível, a chama se perderia para sempre na difusão sensível, dispersando seu calor incontestável, avivando tudo ao redor. E, vale dizer que, uma vez realizada ascensão, a instabilidade necessária de incomodar e não passaria de uma ilusão necessária, porquanto fosse exterioridade musical. Mesmo porque, se todo sensível tivesse que ser sublimado, não restaria matéria expressiva a ser balizada, mas apenas épuras do ser, por cristalização mesma da arte nas alturas. Fábula rasa que quer se eximir das quedas vertiginosas.

empíricos vs. tautólogos

[12] Deve-se enxergar essa fórmula ou questão mais como um embate interior à produção do artista do que um prognóstico e uma receita de mundo. De fato, não é de hoje o embate entre sensível e inteligível. Ele sempre existiu por motivos e modos diversos. Mas, sem dúvida, são sempre atuais os meios e estratégias empregados para compor um e outro, pois, ao contrário do que se pensa, sensível e inteligível não são unidades absolutas opostas, senão, em idéia, para colocar em relevo uma dominante qualquer. Em verdade são linhas estratégicas.

[13] Por exemplo, em vista da composição musical, se torno sensível algo, em matéria da criação, de tanto revisitá-la e extrair todos os seus componentes, um a um, acabo por destruí-la lentamente, até que ela se torne estéril; aí o pensamento dá um salto para salvaguardar o que restou, a tornar toda matéria do fruto extrativista um límpido cristal. Inversamente, de tanto logicizar e ordenar a matéria, ela se rompe 'frágil-cristal' no seio de uma sensação invasora que a torna uma "força do futuro⁴⁵". Por conseguinte, esse movimento de *composição e decomposição* atrelado à música (em modo menor: sensível e inteligível) dá forma às consistências específicas que se revelam em seus traços mais intensivos, ora sobre os esquemas de ordenação das séries de propriedades intrínsecas, ora sobre a condição *em aberto* de uma peça musical.

[14] Assim, se considerarmos composição e decomposição⁴⁶ do ponto de vista da vazão do criativo, o surgimento de uma "peça" musical se dá no duplo âmbito de uma matéria expressiva que vai entrando no espaço inventado pelo

compositor (bem como suas diretrizes de contenção), ao mesmo tempo em que é deixado em aberto; tal como um esquema paralelo ou linha de fuga⁴⁷ propensa a captar o improvável⁴⁸. Quero dizer aqui, aquela dupla peculiaridade que certas peças musicais têm de revelar um foco de tensão (a invenção de um espaço) – por um controle da expressividade, em razão das propriedades materiais alí colocadas em atividade –, simultâneo a um escape em direção a outros focos imprevisíveis⁴⁹.

[15] Entretanto, de um modo genérico, o embate entre sensível e inteligível se faz mais evidente nos discursos sobre a música. É possível rastrear isso, por exemplo, quando de uma obra musical pede-se sua gênese explicativa; ou ela se encontra ‘além’ da música num elemento extramusical qualquer (revelando sua relação sensível), ou ‘aquém’ da música (exigindo uma relação inteligível) numa chave decodificadora que não se encontra facilmente sem esmiuçar a obra (como, por exemplo, encontrar as séries nas “*Seis bagatelas para quartetos de cordas*” de Webern): aquela espiralando ao infinito, cada vez mais distante em uma empiria necessária, e esta fazendo girar freneticamente, cada vez mais próximo, em uma verdadeira roda tautológica de elementos fracionários. Falo aqui de dois tipos de intervenção criadora: 1) dos processos de individuações (fundados na pessoa) que multiplicam os fatores da manifestação artística ao infinito, espiralando-os, porque eles formam outro mundo por divergência serial⁵⁰, 2) e outra da “relação de designação como relação com o individual⁵¹”, que prediz a necessidade de esmiuçar os pontos de convergências das séries que formam um mundo: a composição.

[16] No entanto é dentre essas colisões intermitentes que ocorrem produções artísticas singulares. São aquelas que não levantam a bandeira de um

território, mas que afirmam muitos territórios ao mesmo tempo, embaralhando suas insígnias. Falo daquelas obras musicais que permitem o seu próprio deslocamento por entre territórios, sem exigir salvo conduto para isso (um aparato essencial). Elas simplesmente vivem em qualquer lugar, a despeito das condições de permanência. Por exemplo, pode-se ouvir sempre as *'Variações Diabelli'* nos territórios marcados por Schoenberg, Schenker, Messiaen ou Willy Côrrea de Oliveira⁵² sem perda alguma de integridade musical. Muito ao contrário, sempre uma revelação nova se faz presente.

[17] Abre-se aqui a questão do como isso é possível, já que a música é um produto instável? A pergunta é, de fato, ilegítima porque não concerne a uma determinada música, mas àquilo que fica dela, que, grosso modo, poder-se-ia dizer elementos residuais em estado de latência, que, uma vez despreendidos do mundo em que estavam “compossibilitados⁵³”, vagam pelos territórios fertilizando novos modos de existência⁵⁴.

[18] Por outro lado, o que caracteriza os embates freqüentes entre sensível ou inteligível nos discursos musicais, é a tomada da música sob um suporte estabilizado⁵⁵, convalidando um por outro. A música pelo suporte e vice-versa. Tal sistemática é das mais simples e está baseada no discurso extensivo com vistas a prevalecer certa música no passado. Entretanto, num exame mais minucioso evidencia-se um grau de diferenciação entre o estabilizado, sob suporte ideal, e improvável que, grosso modo, pode-se remeter esse ao futuro e aquele ao passado. De fato, a diferença substancial está entre a música (sempre no futuro) e o seu fator residual para fins de análise.

[19] Assim, retornando a questão do sensível e inteligível, se de um lado se quer que a música seja o conjunto de remissões sensíveis, por outro, sua filtragem e absorção, em todo caso o que fica são pequenos elementos⁵⁶ (rastros, singularidades) que circulam livremente, depreendidos do que restou do fato musical.

[004]

eis que nada se depreendeu...

[20] Porém, o que fazer diante daquele momento em que do fato musical não se depreende nada que possa se prestar a um exame de causa. Por exemplo, ouço música, no entanto, não faço a menor idéia do que faz ela ser de tal maneira e surtir tais efeitos. Desdobrando: o que leva tal música a ter tais características particulares? E o que a leva a gerar tais efeitos sobre mim? Aqui esbarramos num grande abismo, bem como uma advertência àquele que busca pelas causas de uma música, a saber: deve haver certa *distância* entre o sujeito e o fato empírico. Isso porque os empíricos (lembrando Aristóteles) só lidam com as sensações; a esfera do conhecimento sensível é todo o seu universo, e a repetição é a sua única grandeza⁵⁷. Ainda, segundo essa visão, repetem o mesmo saber, por não saberem como pensar ou como destacar algo daquilo que têm em experiência.

[21] A distância, contudo, não é própria da natureza de quem sente. Ela está, de fato, no impulso que se faz a partir do que é sensível em direção ao que é inteligível. Pelo menos foi esta a regra instituída pelos escolásticos, e que se verifica até os dias de hoje⁵⁸. No entanto, a distância é a única esperança de sentido, do *por que* isso é assim, e não daquele outro modo. E, segundo essa concepção, para

percorrê-la na esperança de se obter o conhecimento legítimo deve-se prescindir da sensação.⁵⁹

[22] Logo se nada é apreendido, não há o que se possa conhecer. Não há distância produzida, há apenas uma proximidade sensível.

[005]

da fantasia ao fato, e vice-versa

[23] Por outro lado, se existo, penso e sinto, não posso me fundir ao objeto apreendido. E tampouco posso reduzi-lo a mim, porque sou refratário a isto. Encanto-me mais em vê-lo à distância e imaginar que estou vinculado a ele de um modo especial. Por isso, abstraio, e creio ser capaz de perguntar por suas causas, e diria até mesmo, parafraseando o exemplo abaixo, que todos os seres humanos são capazes de saber o *que* é gostar de tal música. No entanto, poucos seres humanos são capazes de saber o *porquê* gostam de tal música.

“Tomemos o fenômeno de um eclipse lunar e solar. Ora, todos os seres humanos são capazes de saber (quando ocorre) *que* ocorre um eclipse; para esta forma de saber bastam a percepção sensível, a visão, a constatação. Poucos seres humanos, ao invés, são capazes de saber *por que* ocorre este eclipse; para esta forma de saber não bastam as sensações e experiências, mas se impõem a intervenção do raciocínio e a superação do plano puramente empírico. Portanto, no primeiro caso há apenas *constatação* com base sensível e empírica; no segundo, ao contrário, há verdadeiro *conhecimento* e ciência.” (REALE, 2001. Metafísica, vol I, p. 37).

[24] Mas, será lícita tal afirmação? Até que ponto se pode afirmar aquilo que se revela enquanto fruto de um prazer⁶⁰? Ora, se gosto de tal música é porque há algo nela que não entendo, mas que me confere prazer. Logo, do prazer pouco saberei o que dizer, senão aquilo que sou, imediatamente, após o seu despertar sensível. Ou seja, antes era assim, e agora estou desta maneira. Mudei porque algo causou minha mudança, não obstante, não precisei abstrair nada para isso. Não

houve distância, somente sucessivas aproximações ao fato musical, que me proporcionaram posicionamentos múltiplos. E não houve necessidade de requerer linhas de defesa para justificar o transbordo do sentir ao pensar.

[25] No entanto, se insisto na pergunta “o que me fez gostar de tal música?” vê-se surgir um fino horizonte de dúvidas e mais dúvidas se acumularem. Eis que se perdem as proximidades de outrora e nasce em mim a fala discursiva sobre aquilo que não sei, mas que pretendo tão logo saber.

[26] Em verdade, tomo impulso lá de longe em direção às proximidades. Isso porque minha pergunta não tem intenção de constituir um mundo separado, mas de instaurar a ordem em meu velho e conhecido mundo de sensações. E isto não será o mesmo que dizer que a música será só sensação, ao invés, que há um momento em que se sente e outro em que se pensa. O problema é pensar que pensando se chega aos sentidos (nas duas acepções) e, inversamente, sentir que sentindo intensamente se chega ao entendimento. Pensar e sentir, ambos direcionam-se a pólos distintos, porém, conciliáveis. Mas para isso o movimento de vai-vem, afinal, nos é necessário.

[27] Do contrário, quando se dá o salto à distância, na esperança de abraçar o entendimento, ocorre o suicídio daquilo que fora sensível, e não o será jamais. Por conseguinte, surge, amiúde, o movimento restituição do sensível, do retorno ao fato, ao puro dado empírico. E será neste segundo salto de volta ao sensível que se verá surgir todas as inadequações do sentido, pensado, conhecido e tornado objeto de investigação daquela música. Eis que surgem as palavras.

o surgimento das palavras

[28] Em princípio, quando se pretende falar sobre uma música sem recorrer às explicações pré-fabricadas, a fala é sempre desorganizada. As palavras surgem caoticamente, fazendo irromper os sentidos mais diversos: um evento sonoro assume a forma de nuvens para, no momento seguinte, transformar-se em uma força estranha... Deste modo os sentidos vão sendo fabricados, se contradizendo, até que em dado momento... algo é polarizado! Surge uma conexão⁶¹ por força da determinação de algo que é depreendido em meio ao caos perceptivo⁶².

[29] Se bem que não seja prova concreta dizer que dois eventos se conectam, simplesmente porque um vem depois do outro. Esta lição já nos deu Hume:

“Não há possibilidade de ver como do fato de uma coisa existir deva seguir-se necessariamente a existência de outra, nem como se possa introduzir *a priori* o conceito de semelhante conexão.” (HUME, Entendimento humano, prolegômenos, p. 26).

[30] Todavia, quando surgem as palavras, *a fim de...* não se sabe bem o quê, as causas ainda não estão em evidência. Não há a menor urgência quanto a isso. Apenas se pressupõe haver uma relação de vínculos férteis⁶³ e, tardiamente, de produção de valores quando algo se depreende de outro.

[31] Assim, há um momento que antecede a fala sobre a música, onde um misto de sensações invade o presente, no qual ainda não se prevê a possibilidade da cognição do fato concreto. Não há alí o que possa ser depreendido, porque o momento é todo indistinção. Entretanto, surgem as

pequenas articulações de sentido, as imagens fabricadas, enfim, as palavras, que de fragmento em fragmento vão se completando, se correlacionado, por afinidades e aversões, até formarem uma sentença individual.

[32] É na força das contradições entre sentidos que nascem os vínculos férteis, aqueles que levarão a constatar a música como objeto de considerações ulteriores. De outro modo, é este exato momento, anterior aos vínculos, que denominamos fato musical. Eis um fato, porque em princípio não isola nada, não seleciona, não diz nada *a priori*, ao invés, concentra tudo em uma só e mesma experiência. Não há sucessivas experiências, não há acúmulo de percepções, nem sublimações de idéias. Há apenas um todo indistinto, ainda que em tempo prescrito⁶⁴, de modo que não se vincula nenhum sujeito a nenhum objeto. Mas não tomemos a direção errada ao pensar que se trata de uma experiência universal. Absolutamente! O que estará em jogo é o singular em cada fato musical, com suas múltiplas determinações. Mas, quando do simples fato de ouvir música nascer um vínculo fértil com alguma coisa, tem início aquilo que entendemos por *discurso*, que, no entanto, está mais próximo de um *percurso* musical. Porém, caberá examinar a natureza de tais vínculos, passando pelas condições de uso da abstração.

II - Abstração

(prancha nº2)

[007]

abstrair, por quê?

[33] Muitos são os mapeamentos que indicam onde abstração vai dar, isto é, de onde ela vem, aonde ela vai. Todavia, pouca atenção se dá sobre o seu surgimento no que se refere ao discurso musical. Ou seja, quando se pretende conhecer em discurso um fato musical, naturalmente, a primeira tarefa será abstrair algo deste fato (delimitar um conjunto e tomá-lo por objeto) para, em seguida, derivar idéias sobre a música. Entretanto, simultâneo ao *surgimento*⁶⁵ da abstração ocorre um conjunto de circunstâncias extrínsecas⁶⁶ referentes ao objeto depreendido⁶⁷ que determinará o curso da abstração musical. Dizer com certeza quais são tais circunstâncias, de fato, é impossível, dado que elas se reconfiguram a todo instante, de modos inteiramente diversos, conforme o impulso ou ímpeto engendrado nas proximidades do fato musical que, em outro termos, determina os vínculos subjacentes ao conjunto delimitado. Se, por um lado, nos é difícil saber, precisamente, o teor das circunstâncias extrínsecas de um objeto, por outro, pode-

se dizer que o exercício da abstração promove os desdobramentos de tais circunstâncias, gerando um *vazio*⁶⁸ que necessita ser preenchido para completar o seu sentido. O *vazio* a que me refiro não é outro senão aquele que surge simultaneamente ao objeto apreendido do fato musical; e diremos até mesmo que a condição inicial da abstração é, justamente, colocar em evidência esse *vazio ilegítimo*, tão caro como necessário à sua dinâmica de desprendimento (do abstraído). Ora, o discurso musical, por si mesmo, já é uma abstração do fato musical, posto que se realize pela palavra e pela imagem que, extrínsecos ao fato musical, juntos possuem seu próprio sistema de coordenadas⁶⁹ e dinâmicas próprias; cada qual entrando no processo de abstração musical, que não tarda a acusar um *vazio* à semelhança de um modelo constelar. Por conseguinte, em face dessa condição inicial do discurso sobre a música é que irá irromper a *distância* entre o fato musical (sensível) e sua abstração. Com efeito, a distância é produto da abstração. No entanto, refere-se mais às suas circunstâncias exteriores do que ao seu objeto. Mas isso não quer dizer que se deve esquivar delas, a título de preservação do foco sobre o objeto apreendido. De modo algum é isso, pois não há nada que se possa ter como base na música a fim de provar a sua condição exclusiva enquanto objeto. Ao invés, aquilo que sustenta a condição de objeto musical vem de empréstimo de outras áreas afins. É, antes de tudo, uma rede de afinidades e aversões que determinará a consistência do objeto⁷⁰ musical. Logo, o objeto apreendido não é outra coisa senão a consumação das circunstâncias exteriores válidas para esse fim. E vale pensar que o uso intensivo da abstração é que o nos autoriza a reconhecer objetos musicais. Ora, aquilo que se escuta, se entende e se compreende como uma coerência formal, própria a um objeto, em muitos casos, é a resultante de um processo informal de criação, que nem sempre

revela uma preocupação com tal coerência. Portanto, pode-se perguntar: objeto musical está nos olhos daquele que os quer enxergar ou ouvir? Ou ainda: as condições para que haja objeto musical são dadas *a priori* na criação da música ou no exercício de sua abstração?⁷¹

[34] No entanto, deve-se dizer que a grave consequência de pressupor o objeto musical como única alternativa válida ao reconhecimento das condições para que haja música está no distanciamento contínuo, levado adiante pela geração ininterrupta de idéias de música. Por exemplo, se concebo um objeto musical, concebo uma idéia de música. Outra coisa, entretanto, será conceber uma outra idéia da idéia de música. Na pior das hipóteses, irá se constituir um processo de sucessão ao infinito, cada vez mais distante da música, no qual dado objeto será sempre o termo e origem de uma nova série de objetos.

[35] Por conseguinte, a abstração se firma enquanto distância por exigir a realização de um *percurso* por entre as características circunstanciais pressupostas a partir da idéia primeira. Logo, a distância é sinônimo de percurso. E, naturalmente, surge a questão: qual é a idéia primeira de música? Decerto são muitas, dado que a idéia de música muda de tempos em tempos, de cultura para cultura, de círculo para círculo musical, de indivíduo para indivíduo. Por ora, queremos, apenas, examinar as idéias circunstanciais sobre as quais os discursos sobre a música são construídos.

[36] Todavia, enfatizamos que a distância ocorre por *necessidade* de sentido, que, em princípio, nada tem a ver com a profundidade (sempre o vício mais caro à explicação da música). Assim, partiremos da definição comum da

abstração, posto que ela exige uma atenção específica, para se evitar futuras confusões.

[008]

abstração: princípio de movimento próximo

[37] Uma definição comum da abstração é: “processo da inteligência que extrai das realidades sensíveis, materiais, sua essência inteligível e universal” (Ide, 1997). Esta definição equivale a dizer que “nada existe na inteligência que não tenha existido primeiramente nos sentidos” (Charbonneau, 1986). Logo, a abstração está para a inteligência como as sensações estão para os sentidos. E a ordem estabelecida da produção do conhecimento é aquela que vai da realidade sensível, apreendida pelos sentidos, até as formas inteligíveis, regidas pelo exercício da abstração.

[38] Com efeito, quando emprego a abstração no exercício primeiro do conhecimento, isolo um fato concreto⁷² e o faço aproximar da classe dos fatos cognoscíveis por natureza, segundo a receita aristotélica⁷³. Ou seja, anexo a um fato ainda desconhecido, “naturalmente menos cognoscível⁷⁴”, ao repertório das coisas que são, de modo geral, “por natureza mais cognoscíveis⁷⁵”, para que então possa estabelecer a distância exata do conhecimento de sua essência. Somente assim é possível, pelo exercício da inteligência, conhecer a essência de um fato concreto. Contudo, tal processo aplicado à música, de modo geral, apresenta certas inconsistências, por exemplo, a afirmação comum de que a essência da música é a “forma”. Afirmar a forma enquanto essência (universal) da música na qual subsistem suas qualidades, tais e quais se apresentam, de modo geral, em circunstâncias diversas, será o conhecimento particular da música que estará sendo

determinado, e não as características gerais referenciadas na forma em que se apresentam, neste caso, simples predicação.

[39] Trata-se de uma confusão comum quando se afirma ser a “forma musical” (particular) a essência da música, quando, na verdade, deveria ser a “forma”, tal e qual ela se apresenta em seus componentes gerais, sua essência; isto é, a música “composta” por elementos diversos que, reunidos de modo particular, sugerem sua forma, neste caso, sua “forma musical”. Outrossim, podemos pensar, tal como indica Aristóteles, que “a essência de cada coisa é o que ela é por si mesma. Tua essência, de fato, não é a essência do músico, porque não és músico por ti mesmo. Tua essência, portanto, é só aquilo que é por ti mesmo.”⁷⁶

[40] Mas, é fato, dentro dessa concepção que não se conhece a essência senão pela abstração, ela é fruto da extração da realidade sensível em que opera e participa o fato concreto posto em análise. Sendo a abstração o referido processo de extrair. De fato, é Aristóteles quem indica tal caminho:

“Com efeito, todos adquirem saber deste modo: procedendo por meio das coisas naturalmente menos cognoscíveis na direção das que são por natureza mais cognoscíveis. (...) As coisas que são cognoscíveis e primeiras para o indivíduo são, amiúde, pouco cognoscíveis por natureza e captam pouco ou nada do ser. Todavia, é preciso partir dessas coisas que são por natureza pouco cognoscíveis ao indivíduo, para chegar a conhecer as coisas que são cognoscíveis em sentido absoluto, procedendo, como dissemos, justamente por meio das primeiras. (ARISTÓTELES, *Metafísica*, Z 3/4, 1029b³).

[41] Com isso, fica presumido que o conhecimento da essência de uma coisa – por ora fiquemos com ela – sucede ao ato de partir do menos cognoscível, ponto de partida, em direção ao mais cognoscível. Resulta daí o início do processo de extração daquilo que, em princípio, é menos cognoscível (distante), e que se aproxima do que é mais cognoscível (proximidade).

[42] Eis, portanto, o primeiro indício do conceito de *proximidades* que pretendemos explorar. Em suma: a abstração de um fato concreto conduz à sua própria aproximação.

[009]

abstração: princípio de exclusão

[43] Contudo, quando lidamos com o fato musical, surge a pergunta: será a abstração um princípio de exclusão, porquanto restrinjo o acesso ao horizonte dos fatos sensíveis, materiais, por meio de uma parte destacada que *julgo* essencial para a análise ulterior?

[44] Em outras palavras, decido por meio daquilo que conheço previamente – mesmo que superficialmente – o que deve e não deve ser posto sob a análise. Assim procedo por determinar, antes de tudo, que a essência (distante) refere-se também àquilo que deixei de fora da análise (circunstâncias exteriores), que não trouxe para perto das faculdades do conhecimento. Todavia, surge a questão: o que irá assegurar que aquilo que ficou de fora, excluído da análise, que, entretanto, usufruirá do resultado final sob a forma de um sentido revelado, irá permanecer, tal qual está, até que a essência seja conhecida? Ou seja, queremos indicar aqui uma questão específica quanto à disparidade entre dois momentos distintos: o fato musical e sua abstração.

[45] Geralmente, quando se concebe algo a partir de outro, remove-se do tempo – ou é alterada a sua modalidade – aquilo que se quer colocar sob uma investigação minuciosa. E estamos falando aqui do primeiro passo em direção à abstração primeira. Outra coisa, ainda, será a concepção de uma idéia a partir de

outra idéia. Neste caso, trata-se de uma confirmação de uma idéia existente e de uma sucessão ao infinito.

[46] Por exemplo, ao ser removido o tempo de um fato concreto – que julgamos ser musical –, a fim de investigar suas causas, observa-se uma disparidade entre o que esteve presente no tempo da apreensão, sob a forma de música, e o que permanece, de fato, para os fins de análise. Razão pela qual, usualmente, os discursos sobre a música operam no silêncio, isto é, na ausência da música. Isso porque, quando se estabelece um discurso sobre uma determinada música, se está falando de algo em que o movimento nunca cessa; se cessa, deixa de existir, retorna ao silêncio. Mas, invariavelmente, a dinâmica dos discursos estará contida no antes ou depois da música.

[47] Mas a questão exata será: quando todo o movimento musical cessa para que se possa conhecer a essência da música? A pergunta não necessita ser respondida, posto que a música é movimento constante, pura instabilidade, de fato. Entretanto, ainda assim, não se pode imputar um princípio de exclusão à abstração por mera circunstância existencial da música.

[48] Porém, pode-se afirmar que a abstração será um princípio de exclusão quando prescindir do reconhecimento da existência de movimento inerente à música. Ou seja, quando desconsiderar o cerne do problema de atribuição de sentidos à música, a saber, a *instabilidade*. Portanto, abstrair não será o problema. Conferir *status* de explicação plena àquilo que foi destacado da música para análise, decerto, sim!

abstração: impulso contraproducente

[49] O que se pode depreender, em termos práticos, destas considerações é que o uso da abstração é promovido por um interesse na *aproximação* de um fato concreto, com objetivo de melhor conhecê-lo, situá-lo e, por fim, determiná-lo no real em função de sua essência revelada. Por conseguinte, a extração que caracteriza o ato de abstrair será resultado intrínseco a esta operação de aproximar um fato.

[50] Todavia, se a aproximação é a condição de uso da abstração com vistas a conhecer o que é desconhecido, com o seu auge, ela se torna contraproducente, resultando na *distância* que caracterizará grande parte dos discursos sobre a música. Mas, para explicar isso, devemos retroceder em círculos.

*

* *

[51] Se, como é dito de “tempos em tempos”, de início as coisas indistintas são universais, no desejo de conhecer, elas se tornam distintas e singulares. Logo, conhecer pressupõe um sujeito do fato que irá dispor de suas faculdades inteligíveis a fim de trazer, para perto de si, a ordem que opera nas coisas, e, deste modo, conhecer sua essência. A essência, portanto, é singular no sentido em que é depreendida nas proximidades do sujeito.

[52] Se me aproximo com a intenção de conhecer, reconheço a possibilidade da essência. Contudo, se uma vez conhecida a suposta essência, a torno operacional, isto é, a torno um conceito, reconduzo-a ao mesmo lugar de

origem do fato musical. E, já então, como conceito, vê-se surgir as divergências daquilo que conheci e conceitualizei, com o que concerne ao fato concreto inicial. Por exemplo, se digo que a essência da “música é imagem”, e a torno operacional em meu discurso, isto é, um conceito, naturalmente, meu discurso correrá em direção ao fato inicial “música”, mesmo que eu não queira tal adjunção, ainda assim, ela surge por estar imantada à minha consciência⁷⁷ do fato. Trata-se de uma imagem-forte ocasionada por um vínculo fértil entre o fato e o depreendimento de algo, que também pertence à abstração e que em nada se aproxima de uma noção de causa. Pode-se, contudo, deduzir a imagem forte, com certa reserva, enquanto um *acidente necessário*. Não porque está em erro, mas, porque constituirá a diferença referencial, necessária à criação de sentido do fato. Trata-se de uma inadequação necessária.

[53] Deste modo, a imagem forte surge como substituto do fato, e não da música, com a qual se confunde, amiúde, em razão do processo de abstração que, ao se distanciar do fato, induz à crença de que surgiu e se distanciou da referida imagem forte também, quando, em verdade, foi sobre o algo destacado que a abstração se fez presente e distante. Quero dizer que há duas coisas pertinentes ao fato musical: a) a imagem forte produzida por um vínculo fértil quanto ao que se depreende; b) o depreendido que irá condicionar o processo de abstração, que, por sua vez, implicará na distância. Ambos pertinentes à depreensão do fato. Vale ainda dizer que a imagem forte nunca se distancia, porque ela existe apenas em proximidade ao fato. Voltaremos nessa questão adiante.

[54] Assim, retornando ao nosso exemplo, não será somente em virtude da imagem forte que surgem os problemas de *adequação* (divergências), mas,

também, por força da abstração que pretende se ocupar dos rastros deixados atrás pela música. E, quando da injeção da abstração com a imagem-forte, no que concerne à retomada de uma música, surgem os problemas de adequação, porque a música não é feita somente de imagem – conceitualizada, como exposto no exemplo acima [52] –, nem pelas constituintes da imagem forte. Ao invés, há outras *coisas* mais que não participaram do processo de abstrair que levaram à criação de um conceito de música, e, tampouco, da imagem forte ocasionada. Considera-se, ainda, que tais coisas ‘exclusas’, mesmo que indeterminadas, participam, incessantemente, do movimento musical, reconfigurando-o a todo instante. Todavia, que provas suficientes nós temos da existência de tais coisas, e, mais ainda, quanto aos seus movimentos extrínsecos?

[55] Por ora, nos recolhemos ao silêncio, visto que necessitamos de um percurso a ser realizado. Adiantamos, entretanto, que tais coisas estão *à sombra*, como que ocultas, porque não *informam*, ao invés *enformam* a música de modo singular. Algo que poderíamos denominar, a título provisório, de *singularidades*, que não são elementos propriamente musicais, mas rastros indetermináveis [189], dotados de musicalidades, que se fazem sensíveis na disparidade entre o fato e o ser depreendido, que repetimos: se trata daquilo que engendra a imagem forte e a abstração.

[56] Os problemas de adequação, portanto, resultam de uma disparidade inevitável que, para ser atenuada, exige um percurso por entre as circunstâncias abstraídas sob a forma de conceitos, e de sua equiparação com a imagem forte. Portanto, iniciamos nossa noção de distância dizendo que ela é produzida porque, simplesmente, necessita-se de um percurso entre o fato musical

e aquilo que foi engendrado a partir dele, que doravante podemos denominar por imagem e abstração.

[57] Eis, portanto, o início de nossa concepção de imagem e abstração, que pretendemos resolver aqui, no tocante tanto à disparidade (estranheza) daquela, como à rigidez conceitual desta. Valendo-se de uma cadeia de alternância (concepção taoísta) entre ambos, a fim de minar sua disposição de criar mundos reflexos enquanto entidades musicais, supostamente, resolvidas em origem e termo.

[58] Em suma: abstrair é criar um vínculo especial com uma coisa, por isso, dizemos impulso às proximidades. Entretanto, encerrar tal coisa numa definição implica no cumprimento de um percurso em função de sua inadequabilidade primeira.

[011]

abstração *vs.* a distância

[59] Mas se estamos falando sobre o uso da abstração nos discursos sobre a música, convém fazer um pequeno desvio, e considerar que abstrair equivale à criação de um *vínculo especial*⁷⁸ com cada coisa posta em relevo (depreendida), por isso falamos em proximidades. Propomos, então, ao invés da negação do abstrato, o reconhecimento de sua potência de criar vínculos especiais, de modo singular. Porque, de fato, abstrair denuncia as singularidades concernentes à música, e a abstração o seu congelamento. Por isso, deve-se sempre evitar a distância sob forma de conceito rígido, porque, como constatamos, encerra

um caráter exclusivo de apenas um vínculo sobre os demais; pretensão à hegemonia do discurso.

[60] Por isso, falar sobre música não deve ser o mesmo que instituir formas de agenciamento do discurso visando à cognição, ao invés, apenas avaliar sentidos provisórios à música, autorizá-los a serem, independentes de o *que* e *para* que, para que não se perca de vista o caráter mais explícito na música: a *mudança*.

[61] Assim, quando surge a música não nos perguntamos “o que é música?”, mas “que música é esta?” pelo simples motivo de não ter que escutar sempre a mesma resposta, que conduz sempre ao mesmo, longo e interminável, percurso, que, quando muito, revela um outro mundo, distante daquele da música. Para isso, basta reconhecer que, quando se diz música, muitas coisas estão em jogo, que nem sempre são da ordem do musical.

[012]

música pessoal *vs.* abstração

[62] Acentuando nosso desvio, e neste sentido é fácil saber o que é ou não é música, juntamos coisas e dizemos “isto é música”. Não juntamos coisa alguma e dizemos “aquilo não é música”. Por um passe de mágica, percebe-se uma aproximação em “um” e afastamento em “outro” quando situamos algo no campo em formação de nossa escuta. Até aí, tudo bem! Não obstante, as coisas começam a complicar quando alguns, preocupados com a proximidade das coisas que elegeram para sustentar sua “música pessoal”, e no intuito de entendê-la, fazem a fundamental pergunta a si próprios: “O que isto quer dizer? O que esta música representa?”

E vem daí o que localizo como uma armadilha para qualquer pessoa que queira se aproximar da música, e sobretudo para o jovem compositor: a falsa pergunta. Pergunta-se o que isto quer dizer? o que esta música representa? São falsas perguntas cuja resposta simples é “nada”. (FERRAZ, 2005. LS, p. 15).

[63] Entra-se então numa armadilha confluencial⁷⁹. Isto é, em função das referências vinculadas, “isto” quer dizer “aquilo” e “aquilo quer dizer ainda outra coisa”. E esta outra coisa que não a entendemos, senão por longas e intermináveis explicações, pode vir a se transformar “nisto”. Fantasticamente elaborado, assim ocorre um sério imprevisto como também sutil: o “isto” que queremos encontrar sentido transforma-se “naquilo”, para lá do nosso horizonte sensível. Dissipa-se a nossa música pessoal, e ficamos a ver navios, à mercê de um “algo” que venha resgatá-lo de seu descanso eterno: uma ferramenta, uma abstração, ou algo que valha a pena promover para fazer a nossa música retornar.

[64] Eis que responder a questão “O que isto quer dizer?” implica em tomar uma certa distância da música, para que possa ser construído um discurso que irá compreendê-la. Os discursos sobre a música, por sua vez, são fundados à distância, porque necessitam de um porto seguro onde possam ser operacionalizados com vistas ao entendimento da música.

[65] Porém, no ensejo de entender e explicar, o distanciar assume a falsa idéia prometida através do discurso – aliás, já em forma pretérita –, de revelar a música. No entanto, o que se tem, geralmente, com a distância operacionalizada sobre a forma de conceito-discurso é uma nova realidade musical singular, que se quer equivalente à música investigada. Ou seja, o discurso fundado à distância leva à falsa concepção de que, ao final, reflete a música, quando na verdade, indica apenas uma outra música. Não há necessidade de insistir mais nesta conduta

orientada por realidades construídas sobre bases divergentes. Por ora, basta saber que o que para lá foi, não retorna mais, enfim!

[013]

abstração: uma via de mão única

[66] Logo, da posição de ouvinte, se juntamos coisas e dizemos “música”, então deve haver uma maneira de entendê-la sem que se recorra às outras realidades exteriores, outras juntas provisórias. Eis que surge uma questão correlata àquela da representatividade da música: “como podemos entender esta música?” Pergunta freqüente, apesar do status inferior à outra, mas facilmente convertida em “como podemos ouvir esta música?” O “como” não se impõe sobre o “é”. Sem energia própria, sempre irá depender do “algo”... e assim mais uma vez a mesma conduta: criar discursos de realidades apartados do acontecimento musical e dialogar com eles na esperança de ver, entender, pensar-ouvir-música, onde não há mais do que isto...

“Cada vez que falamos de música ou pensamos em música recorremos a um sem número de tais abstrações. São possibilidades e mais possibilidades que buscamos fundamentar como garantia de que, do discurso sobre a música, sobressaia alguma música, ou ainda fundamentos que empregamos para simplesmente convencer alguém de que uma determinada música vale ou não a pena. Até aí tudo bem. O problema começa quando da simples descrição, da simples tentativa de convencimento, parte-se para a criação de escolásticas fundadas em um ou outro modelo abstrato de convencimento.” (FERRAZ, 2005. LS, p. 15).

[67] Dizemos, portanto, conduta orientada por realidades construídas para enfatizar um hábito que, invariavelmente, incorre em complicações gerais e particulares, que pedem explicações que implicam em abstrações, conceitos, que, por seu turno, sugerem novas complicações, novas explicações, abstrações,

conceitos e assim por diante; num ciclo infundável de vai-vem que nunca encontra um termo final na música.

[014]

impasse: juntar e imaginar

[68] E nosso desvio se torna uma curva acentuada: O que fazer diante de tudo isso? Pois, se estamos propondo a existência de uma dualidade da música, ou seja, a “junta” e o “som”, é justo e necessariamente lógico que haja um “como” isto ocorre, um termo fixo, um ponto sobre o qual as coisas ajuntadas possam assentar-se. Porém, diante de nosso abismo, surge a questão, a saber, o “como” que queremos precisar implica na fundação ou em ‘fundamentos’ que o expliquem. Seguir por esta via é dar realidade ao ciclo referido acima, fazendo a ‘música das explicações’ ou a ‘explicação das músicas’, na esperança de ver delas nascer um sentido; e o ‘termo fixo’ que necessitamos pressupõe substância que, por sua vez, infere em atributos que também pedem explicação, pois estaremos falando de atribuições a algo. E este algo, que não o sabemos senão por inferência de suas qualidades. Ora, não queremos atribuir e tampouco substanciar, pois estas levam à separação do ‘isso’, ‘daquilo’. Entramos então num impasse para ver-nascer esta nossa junta.

(E o que faço eu então? Imagino!)

[69] Imagino, antes de tudo, que esta “junta” instituída trata da reunião de diversas coisas: *sensações, idéias, imagens, conceitos, fórmulas, procedimentos, esquemas formais, sentimentos, expectativas, efeitos, intenções...*; infinitas possibilidades que, reunidas, oferecem corpo e sentido ao meu acontecimento musical; e que,

prestes a receberem uma assinatura musical, formam um domínio de caráter *exclusivo*. Onde nada entra, a não ser aquilo que escolho tornar sonoro. Penso, também, que há maneiras de instituí-las, de torná-las *expedientes* neste meu conjunto 'restrito' de relações mediatizadas musicalmente. De modo que não ocorram pontos de fuga em direção às coisas, ou seja, às suas referencialidades primeiras. Eis que concebo um meio, ou melhor, um domínio regido por *protocolos* imediatos que impedem abstrações, isto é, colocarei algo antes de tudo que impeça a separação de uma das partes do todo. Isto porque, num conjunto aberto de possibilidades, sempre haverá um ponto de fuga indistinto, propenso a deslocar todo o conjunto por aversão, por distanciamento de uma das partes.

[70] Não obstante, se estiver certo, *uma imagem, uma sensação, um efeito* só serão válidos nos domínios musicais se houver uma assinatura musical que endosse seu livre caminhar. E que, uma vez conferida, encarregará certos elementos, dentro de um 'sistema de forças' estabelecido, a fornecer uma aparência específica ao som...

[71] (Imaginamos ainda) Mas esta junta imaginada que vimos nascer, agora, deste instante, impreciso e informe, mas que, por assim ser, oferece liberdade de escolha dentro da sua multiplicidade aparente, é o ponto de apoio, é o vazio inerente ao *entre-ato-musical* que buscamos precisar. Mas como faremos isto? Como a música irá nos revelar o algo? E sem subterfúgios, ao invés de "como", convém alterar nossa pergunta para: *Com o quê?* Com o quê opera em nossa busca realidades distintas e as torna enunciado musical? Depreenderá-se daí a necessidade de um evento médio que, transformador de idéias, module nossa maneira de pensar e ouvir música?

[72] E não falaremos mais de substâncias, mas de instâncias, de um empenho do ver-ouvir música. Isso porque o ver e o ouvir se confundem em nosso mundo. Lá, o ouvir não é mais sinônimo de escutar, mas de estar *ao lado de...* como o diletante que sente a proximidade imediata de um som sem os muros intransponíveis da egrégora musical; e tampouco ver é olhar para o 'algo', é mais como um cerrar os olhos para escutar o nascer do som... como na poesia que não precisa ser labial para ser sentida.

[73] E a pergunta é, porque existe agora: estamos imaginando ou realizando algo? Ou seja, estamos completando o sentido ou recriando-o inteiramente? Isso porque, se consideramos "música e imaginário" enquanto binônimo equivalente à "música e pensamento", estamos separando duas vias paralelas que não se cruzam nunca, apenas situam limites: *aquém e além*.

[74] Contudo, se essas vias existem quem caminha por elas se vê em excesso, migra ilusoriamente, uma espécie de artifício ao outro lado, mas nunca aos dois ao mesmo tempo.

[75] Por conseguinte, a configuração de tal binônimo implica num caráter, antes, de *contenção* do que de *vazão*. E isto será lógico, se se pensar que de um extremo a outro de cada uma das vias há a um ponto de origem e um ponto de termo, encerrados em mão única. É possível constatar isso naqueles discursos em que se considera uma coisa aos pares, ligados pelo conceito inerte dos complementares⁸⁰, por exemplo, forma e matéria, imaginação e razão, intuição e pensamento e assim por diante. Dizemos que são inertes porque não efetuam nada, não revelam o *entre* as coisas complementares. Não há função, senão a negação funcional de um sobre o outro. Verifica-se isso naquilo que uns dizem ser a forma

que determina a matéria, inversamente, outros dizem ser a matéria que determina a forma. Nem um nem outro cedem afetos, ou seja, pequenos espaços de comunhão entre. O binônimo se dissolve em unidades pertinentes à sujeição de um ao outro.

III - Acontecimento música

(prancha nº3)

[015]

reducionismo

[76] Quando se pretende compor qualquer música seguindo uma das vias paralelas [75] – pelas quais se pretende exercer *contenção* ou *vazão* –, haverá sempre modos prescritivos a serem operados para tal finalidade. Efetivamente, são modos prescritivos aqueles constituídos por hábitos e maneiras variáveis de tratar a composição, que séculos de tradição em ensino musical nos legaram mediante a repetição do binômio “forma e matéria”, que, dado seu paralelismo, descrito acima, emparelha dois tipos básicos de abordagem musical:⁸¹

a) a “formalista”, que trata das múltiplas possibilidades das formas musicais, prescrevendo medidas de *contenção* da matéria sonora, a fim de evitar a inflação de seus elementos expressivos que, grosso modo, causam a desagregação da via-forma e a subsequente perda do senso de estabilidade musical. Pode-se observar essa desagregação, quando de uma forma musical visada, a expressividade dos elementos colocados

em cena é susceptível de ganho, desconsiderando o esquema formal, indo além do ponto em que suas medidas de contenção eram eficazes. Por isso, as medidas formais serão aquelas que exercem a contenção dos elementos expressivos; de outro modo são as receitas de estabilidade da música.

Neste caso, forma e contenção (receita) tornam-se equivalentes no que concerne à garantia de equilíbrio da peça composicional em formação. Seus domínios são: da técnica, das análises exaustivas, dos processos cognitivos, do concreto, do imanente; “a música é expressão de uma forma”⁸².

b) a “afetiva”, que trata das essências da música, afastando-se das garantias de equilíbrio oferecidas pelo exercício da forma musical, e, quando muito, avaliando as medidas formais no que elas estão de acordo com a expressão de juízos de valor determinados *a priori*. Ou seja, trata-se de levar a efeito um “juízo simples”⁸³, que determina quais aparatos formais são adequados aos conteúdos expressivos almejados. Seus domínios são: da expressão, da espontaneidade, do inominável, do abstrato, do transcendente. A música, então, “fala da alma e da essência”⁸⁴.

[77] Não é necessário dizer que ambas as abordagens entram na condução dos trabalhos de fundição da música. E o duplo-compositor como bom ferreiro o faz habilmente!

[016]

há coisas mais...

[78] Porém, como “em casa de ferreiro, o espeto é de pau”, é comum o fracasso nas operações de fundição da matéria musical em formas ou esquemas de afecção arrojados. Sejam estes ideais ou espontâneos⁸⁵. Isso porque, descobre-se tardiamente, a música criada carece de precisão no tempo e no espaço. Aquilo que a promove é mais do que qualquer modulação material pode oferecer para lhe dar corpo, mais do que qualquer forma pré-fabricada possa conter, mais do que qualquer juízo simples possa assegurar. E o problema nem sempre está nos “modos” ou nos “moldes” inerentes à visão do criativo. Há mais coisas em *reserva* que aguardam para conjuntar com a música, e que não se acomodam de maneira alguma dentro de noções restritivas, do tipo, ou ‘isto’ ou ‘aquilo’.

[79] Que coisas são estas? O que está em aguardo – que dissemos outrora, exceto [43-44] –, do lado de fora ou de dentro, ou simplesmente em volta, que não alcança consistência musical adequada? Poder-se-ia falar das hecceidades⁸⁶, “fluxos que se conjugam com outros fluxos”, a fim de formar a nossa junta.

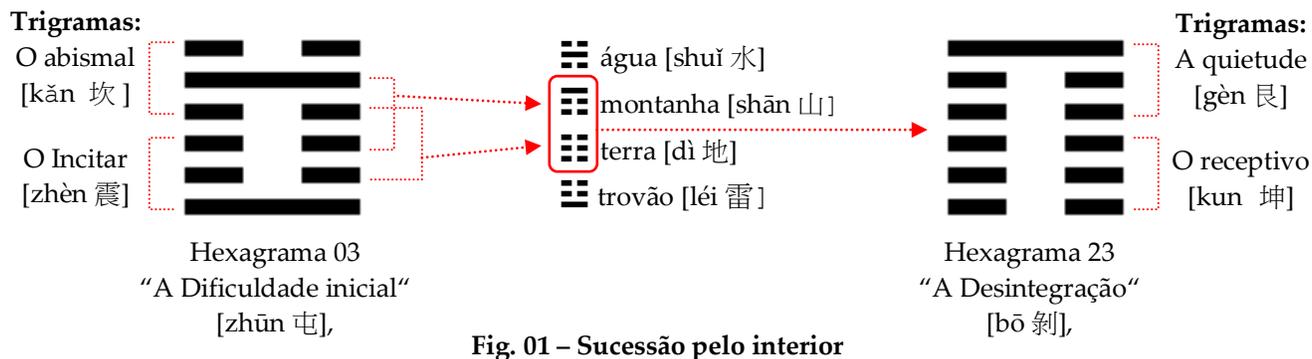
“Um fluxo é algo intensivo e instantâneo, mutante, que se desterritorializa para se conjugar com outros fluxos, que também se desterritorializam e assim por diante. São hecceidades que se encontram, se cruzam, se conectam em um movimento sem passado ou futuro, sempre em um devir-presente. A escritura opera por conjugação, transmutação dos fluxos, linhas de fuga, sistema de substituição e mutações pelo meio.” (COSTA, 2006 – a potência estética do simulacro. p.1)

[80] Em princípio, sucede ao que está em reserva uma *potência* de decisão⁸⁷ (isso se se pressupõem um sujeito do fato) entre a forma e matéria, entre a forma e afecção, entre a substância e névoas, entre o pensamento e imagem, entre,

entre, entre: *entre-o-entre*. No entanto, trata-se de uma falácia porque ambas as vias são abstrações de um mesmo e único todo [32, 75]. Não se pode separá-las, mas apenas fazer *preponderar* uma sobre a outra. Logo, se não existe separação, não existe igualmente potência de decisão, posto que ela mesma é falso produto do que está em reserva, devido a um *caráter nominal* [119], que é inerente à percepção da música. Assim, não escolho entre dar forma ou expressão⁸⁸, exclusiva a uma composição – com base no nome –, ao invés, tensiono um sobre o outro, de modo que um deles prepondere na composição. Todavia, se isso ocorre, é porque algo torna possível o *aumento* e a *diminuição*, respectivamente, de um e outro.

[81] Ou, de súbito, há um *quê* indiscernível pronto a conclamar um *estado de coisas*, e exigir dele uma consistência de relação: ganhar um nome e se tornar música; esta música, a mais próxima, e não aquela!

[82] O *quê* é o algo que se revela, que se depreende [28], e instaura as proximidades por inseparabilidade mesma do fato. Na verdade, o *quê* não se destaca – trata-se de uma mera impressão – mas traz o fato por inteiro; razão mesma de sua permanência⁸⁹; índice de destaque. O *quê* é o *fato fundamental*, mas não o fundamentado⁹⁰. Se digo que tais sons revelam tal música, tal música revela tais imagens, tais imagens revelam tais sentimentos, e assim por diante, haverá aí uma sucessão de proximidades a um mesmo fato (musical), igualmente, em sucessão, que, de partes em partes, se *enforma* incessantemente. Visto de outra maneira, é a figura em espiral das seis linhas superpostas do Yi Jing, em que o hexagrama mais próximo é sucedido de outros; uns que se movimentam pelo interior (fig.01), e outros que se movimentam pelas vizinhanças, cada qual indicando sucessões de um mesmo movimento, de um mesmo fato.



[83] É preciso dizer, que o fato musical, por natureza não fundamentada⁹¹ (um móvel), é também inabarcável, por isso mesmo, inanalísável. E, por estar em sucessão é que ele se torna um *extenso*; a primeira componente do conceito de *acontecimento*, segundo a visão deleuziana, tanto de Whitehead como de Leibniz.

“Tem-se aí a primeira componente ou condição do acontecimento tanto para Whitehead como para Leibniz: a extensão. Há extensão quando um elemento estende-se sobre os seguintes, de tal maneira, que ele é um todo, e os seguintes, suas partes. Tal conexão todo-partes forma uma série infinita que não tem último termo nem limite (se forem negligenciados os limites de nossos sentidos.” (DELEUZE, 2005, A dobra, pg. 133)

[84] Ora, se o fato musical é um extenso em que um elemento (um todo) se estende sobre os seguintes – igualmente elementos, mas, no entanto, partes daquele –, justifica-se a indissociabilidade do fato, é invalidada a potência de escolha, bem como as vias paralelas. Insistimos nesse ponto para enfatizar a repetição freqüente sobre os complementares do tipo, música e imagem ou razão e imaginação. E re-afirmamos que não há tal relação de complementariedade quando se está falando de acontecimento, segundo a visão deleuziana. Há, isso sim, apenas intensidades de um termo sobre o outro, formando um todo indistinto de onde transbordará a composição musical.

[85] Mas, afinal, não é Deleuze quem nos adverte da indissociabilidade entre o “estado de coisas e o potencial que o opera. Visto que sem este, não haveria atividade e evolução (por exemplo, catálise)” (Deleuze & Guattari, 1992) e que, acrescentamos, não haveria movimento: *sucessão*. Mais ainda:

“Não se pode separar um estado de coisas do potencial através do qual ele opera, e sem o qual não haveria atividade ou evolução (por exemplo, catálise). É através desse potencial que ele pode enfrentar acidentes, adjunções, ablações ou mesmo projeções, como já se vê nas figuras geométricas; ou, então, perder e ganhar variáveis, estender singularidades até as vizinhanças de novas; ou seguir bifurcações que o transformam; ou passar por um espaço de fases cujo número de dimensões aumenta com as variáveis suplementares; ou, sobretudo, individuar corpos no campo que ele forma com o potencial” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, O que é a filosofia?, pg. 198-199)

[86] Mas o quê o estado de coisas e tem a ver com fato musical? Tem a ver que é dele (estado de coisas) que saem as *movimentações*, apesar de condicionadas a um potencial que permite que o estado de coisas evolua em fases – por enquanto não nos interessa se passado ou futuro – como se vê abaixo na formação do diagrama do Tai Chi 【Tai Jí Tú : 太極圖】, é do ‘um’ indistinto que surge o dois, que surge o três, que surgem todas as coisas. De um estado de coisas-*misturas*, surge a interação, segundo uma das fórmulas clássicas do taoísmo: “Tao Gera⁹² um, Um gera dois, dois geram três, Três geram as dez mil coisas.” (Tao te King, cap. 42). O fato musical, portanto, é a plena interação, bem como a concreção das movimentações. No entanto, antecede o *quê* que irá trazê-lo por sucessão de proximidades.

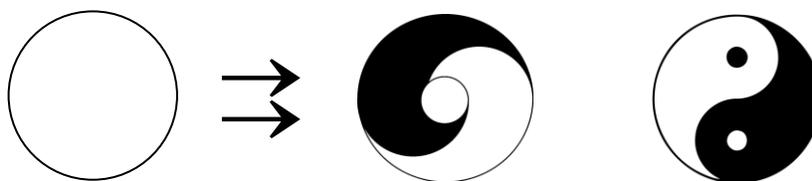


Fig. 02 – Diagrama da geração do Tai Chi

[87] Pela análise do diagrama acima, a interação ocorre por duas forças contrárias que produzem “as dez mil coisas”. E há uma confusão comum quanto à fórmula que se encerra em “Três geram as dez mil coisas”. Deve-se observar que o ‘zero’ (invenção árabe) assume função do ‘um’ no pensamento chinês, de modo que, quando se fala em cosmogênese o ‘um’ é igual a ‘0’; ‘dois’ é igual a ‘1’ e ‘três’ é igual a ‘2’. Portanto, “Três (dois opostos) geram as dez mil coisas. Nem por isso os chineses deixam de usar o três numérico em outras disposições. Os princípios dos “dois opostos” se trata de uma condição inicial ao movimento, à produção, de fato, das interações.

“As multiplicidades: é preciso pelo menos duas, dois tipos desde o início. Não que o dualismo valha mais que a unidade; mas a multiplicidade é precisamente que se passa entre os dois. Assim, os dois tipos não estão certamente um acima do outro, mas um ao lado do outro, um contra o outro, face a face ou costas contra costas.” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, O que é a filosofia?, pg. 197-198).

[88] De fato, o que se passa com a idéia cosmogônica chinesa é semelhante às multiplicidades deleuzianas cada vez mais intensas, voltadas para dentro, não como divisão, mas enquanto congregação. Entretanto, as movimentações ou aquilo que movimenta por resultado de uma diferença (entre um e outro, face-a-face), não está separada de um potencial que a atualiza.

[89] Ora, o potencial inclui o *quê*, não como função, mas como asserção imediata que não requer as partes comuns de uma proposição para sustentar a si mesmo, porque ainda não é conceito ou idéia de música. O *quê*, de fato, é potência do indivíduo ou o “crivo” deleuziano, que figura sobre o caos, trazendo-o por inteiro.

“É preciso que um grande crivo intervenha, como uma membrana elástica e sem forma, como um campo eletromagnético ou como receptáculo do *Timeu*, para fazer com que alguma coisa saia do caos, *mesmo que esse algo dele difira muito pouco.*” (DELEUZE, 1991, *A dobra*, pg.132)

[90] Por isso também, dissemos ser certa falácia pressupor uma potência de decisão [80] – ou ‘isto’ ou ‘aquilo’ –, visto que o crivo (*quê*) expõe uma multiplicidade caótica por inteiro, de onde pensamos haver apenas a preponderância. No entanto, há diversas leituras disso, dentre as quais a mais efetiva é aquela que diz respeito à formação do artista.

[017]

o crivo ou o aderir

[91] Assim, quando reconheço a presença da música, indico sua permanência por meio de certos aspectos intrínsecos a sua estada próxima de mim. Ouço música não só com meus ouvidos, mas também com meu corpo, pois é nele que ela se individualiza⁹³; uma mistura de sensações, que dizem tão pouco, me informa que aqui, próximo de mim, há música acontecendo. De imediato, me posiciono – mas será isso também uma espécie de política musical? No entanto, o como me posicionarei dirá se ouço música ‘desejável’ ou ‘indesejável’; prazer ou aversão. É claro, nem toda questão de gosto é tão simples assim. Posso gostar dessa música, mas não em qualquer momento ou circunstância. Posso ainda gostar de uma música, mas não de determinado trecho dela. E, inversamente, posso nutrir aversão por certa música hoje, mas gostar plenamente dela amanhã. São diversas as formas em que se configuram o prazer e aversão. No entanto – e esse é o nosso único axioma –, não pode haver concomitância de ambos. Isto é, ambos não podem preencher a mesma porção do espaço, a mesma duração. Neste sentido, um é absolutamente as dependências⁹⁴ do outro.

[92] Dessa maneira, ao me posicionar segundo minha política pessoal, o que reconheço por aspectos intrínsecos a música, e com base no prazer e aversão, são seus desdobramentos parciais, vinhas de sentido [28], aquilo que se dá ao proveito, que revelam um *fundo de coincidência* de momentos e de espaços. Mas antes de condizer isso, daremos uma volta em quatro turnos:

[93] Primeiro quarto de volta: se ouço música por meio de uma *aversão*, ouço tudo ao mesmo tempo, entretanto, sem nenhuma consistência requerida. Tudo é indistinto, porque me interessa que aquela música fique longe. Se ouço música por meio de um *prazer*, ouço instâncias musicais, porque algo me compraz a conferir consistência a certos elementos passantes que vou determinando ao acaso, conforme a natureza de minha percepção. Mas não fica por aí. Tais elementos me concedem certo *poder de animação*⁹⁵ do espaço em que eles perduram (duração), de modo que me é possível restaurá-lo a cada repetição dos elementos determinados (espaço-memória). Falo de quando ouvimos uma música e criamos uma impressão geral sobre ela por meio de um potencial de associações diversas, por exemplo, sensações de texturas e densidade, imagens que surgem e esvanecem, gestos sutis, e etc... E, quando ouvimos a mesma música, trazemos toda aquela mistura de prazer e aversão (ou, melhor dizendo, de lazer e invenção) para perto.

[94] Segundo quarto de volta: tal poder de animação será a chave para a restituição da música ao fato. Sua dosagem, se assim posso dizer, torna certos elementos passantes propícios à consistência de música. Trata-se, isso, de uma promoção musical com vistas à *figuração* do mundo, de ordens sonoras e de autoridades conseguidoras (o sujeito inserido no mundo) que exigem para si um

fundo de onde provenha tal trânsito de elementos. Seu promotor, de fato, é o indivíduo que, aderido às coisas – oriundas do fundo –, as traz para perto de si, dando seqüência ao processo de consistência musical⁹⁶. Quando o indivíduo adere aos elementos e ao fundo, está, na verdade, deixando-se aderir às coisas do mundo: tanto às coisas como ao fundo que lhes pertencem por igual. Falamos aqui do terceiro componente do acontecimento, o qual Deleuze exemplifica da seguinte maneira:

“Se denominamos elemento o que tem partes e é uma parte mas também o que tem propriedades intrínsecas, dizemos que o indivíduo é uma “concrecência” de elementos. A concrecência é coisa distinta de uma conexão ou de uma conjunção, é uma *preensão*: um elemento é o dado, o *datum* de outro elemento que o preende. A preensão é a unidade individual. Toda coisa preende seus antecedentes e seus concomitantes, e de próximo em próximo preende o mundo. O olho é uma preensão da luz. Os viventes preendem a água, a terra, o carbono e os sais. Em certo momento, a pirâmide preende os soldados de Bonaparte (“quarenta séculos vos contemplam”), e reciprocamente.” (DELEUZE, 1991, A dobra, pg.134)

[95] Logo, o aderir vem do contato do mundo com as coisas e “o vetor de preensão vai do mundo ao sujeito, do *datum* preendido ao preendente” (Deleuze, 1991). Portanto, o prender – que Deleuze nos fala – sobre o indivíduo, ocorre de fora para dentro.

[96] Na geração dos trigramas do Yi Jing, o aderir vem figurado por Li ☲ (離), que é o momento em que as coisas se aderem umas às outras⁹⁷, em relação de dependência mútua. Li ☲ é sinônimo também de perceber, porque se vincula a algo, sendo seu movimento compreendido dentro de tal vinculação⁹⁸. Li ☲ é, com Deleuze, a imagem do olho preendido, que deixa se prender sem ser preendido por si mesmo, razão pela qual pensamos haver uma possibilidade de giro do preendido ao preendente, ao preendido em retorno.

“Li é a *Adesão*, a *Visão*, isto é, a consciência. Uma de suas representações é o olho, porque a linha yin – que, por assim dizer, se escondeu na luz – oferece uma

imagem da pupila, cuja visão é proporcionada pela obscuridade. (...) O que vê, o que permite ver e o fato de ver são uma única coisa, porque esses diferentes elementos, separados pela análise, não podem existir independentemente; todos são componentes de um mesmo processo. A visão não existe senão em relação aos objetos que percebe, e a consciência desperta, a consciência clara, depende, por sua vez, dos objetos que distingue. Eis por que Li é adesão, aquilo que não pode prescindir de um alimento exterior. (SCHLUMBERGER, 1997, I Ching, pg.39-40).

[97] Ou seja, em sentido reverso, o aderir ou preensão é o irrompimento de uma relação que estabelece as diferenças, “porque se investigarmos de maneira correta e séria, descobriremos que “somos” a única coisa que não podemos vincular-nos, já que é impossível vê-la, estando ela no centro de nosso olhar” (Schlumberger, 1997).

[98] Por isso – como já dissemos antes [23] –, o fato musical, de preensão em preensão, vem por inteiro por não podermos nos imiscuir dentro dele, já que somos elementos seus. Do contrário, seria o mesmo que dizer que o sujeito é parte indistinta daquilo que o preende, o agarra. Eis que aquilo que preende (preendente) não preende a si mesmo. A pirâmide não preende a pirâmide, senão preendendo primeiro o algo – relação de sucessão –, que, em reverso, preende a pirâmide.

[99] Onde queremos chegar com esse labirinto? Simples, queremos chegar no fato de que um elemento no firmamento musical não pode prender seu concomitante, mas pode prender outra coisa distinta dele, e depois retornar sobre si mesmo. Pode se aderir ao sujeito – em razão de necessidade vital – que, por seu turno, pode torná-lo aderente enquanto novidade espontânea. Para entender isso, uma curva se faz necessária para firmar a adesão. Por exemplo, se digo que tais sons provêm de tal música, posso dizer seu contrário, que tal música provém de tais sons. No entanto, não posso dizer, tais sons provém de outros sons, posto que

a apreensão (adesão), como nos diz Deleuze, é a “unidade individual”. Ora, resulta que a música não se faz por si mesma, mas exige um fazer exclusivo, ininterrupto, separado dela mesma, que, de apreensão em apreensão, a objetiva, faz dela um mundo (no diagrama: *a* esta para *a'*, assim como, *b* está para *b'*; ou *sujeito* está para *sons*, na mesma medida em que *sons* está para *sujeito*).

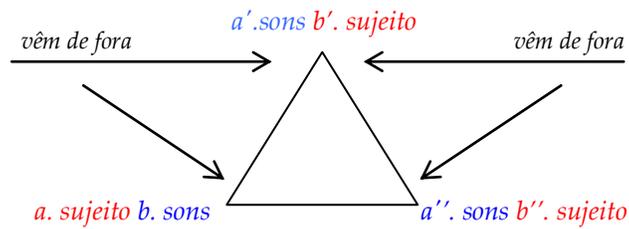


Fig. 03

[100] Enfim, queremos dizer que a música exige a *figuração* do mundo em que possa *permanecer* eterna. Porque, de fato, não se trata de ‘um mundo’, mas ‘do mundo’, porque este não é redutível a nenhum outro. É a totalidade da música sem igual. Porque um outro mundo não se faz próximo daquele em razão de uma paridade desconcertante. Pois, se penso no mundo, penso em tudo, sem pensar, entretanto, em outro mundo *à revelia* deste, porque me é estranho demais – talvez por insuficiência de minha percepção – comprazer-me em ambos. Assim figura-se o mundo.

[101] Parênteses e suspensão: É nesse sentido que Marcel Granet entendeu, de outro modo, a mesma coisa no tocante às noções espaciais (espaço das cidades) dos antigos chineses:

“Assim se manifesta, assim se estabelece a hierarquia das extensões. A extensão não é inteiramente ela mesma, só possui sua densidade integral, se assim posso dizer, dentro dos limites em que todos os seus atributos se confederam. O local sagrado das reuniões federais é um mundo fechado, que equivale ao Espaço total e ao Espaço inteiro. É o lugar em que, reunidos os emblemas de suas diferentes frações, o grupo social conhece suas diversidade, sua hierarquia e sua ordem, e

onde se conscientiza de sua força una e complexa. É somente ali que o grupo federado experimenta sua união, que a extensão, compacta e plena, concentrada e coerente, pode parecer una. A Capital, onde todos se reúnem, deve ser escolhida (após inspeção da extensão) num local que se compõem vizinho da “residência celeste”, num local que, pela confluência dos rios e pela confluência dos climas, revela-se o centro do mundo.” (GRANET, O pensamento chinês, 1997, pg.69).

[102] Assim, as extensões chinesas se compõem pelo centro, enquanto estratégia voltada à duração. E não será isso uma mera representação abstrata do espaço, visto que essa mesma noção gira por diversos setores do pensamento e da cultura chinesa, do tipo “tudo reflue ao centro”: é ao centro que os movimentos do Tai Chi fluem, mas, no entanto, o alcança uma só vez; é pelo centro que as paisagens da pintura chinesa circundam, pela ausência de linhas de fuga fora do tecido; é sobre o centro que a arte da caligrafia se suspende, característica imprescindível de leveza dos gestos; é em torno de um centro (nunca audível) que a música chinesa para cítara de sete cordas evolui por variação do ausente, e não, como muitos pensam, por improvisação (linhas contínuas); é ao centro espiritual “caminho do meio” que o budismo chinês converge; e até mesmo – e isso já foi observado por outros –, a culinária chinesa se furta a um centro: a mesa de refeição é redonda e não há um prato central, mas pratos periféricos que se sucedem uns aos outros numa relação numérica (geralmente, 6, 8, 12 ou 24), se devidamente observada a ocasião em que se promove um banquete.

“O Espaço é ora imaginado como composto de setores – *espaços singularizados*, cada um correspondente a uma estação – que, tocando-se pelas pontas, unem-se no centro de um quadrado, ora como formado por quadrados encaixados – *espaços hierarquizados*, que mais se distinguem, se assim posso dizer, por uma diferença de tensão que de teor. Esses quadrados são em número de cinco; no centro fica o domínio real; nos confins, os degraus bárbaros. Nos três quadrados medianos habitam os vassallos, convocados à corte com maior ou menor freqüência em razão da distância de seus domínios. Sua dignidade, bem como a do espaço em que eles são senhores, exprime-se pela freqüência de suas comunhões com o Chefe; eles vão todos os meses, todas as estações ou todos os anos ao centro intacto do Espaço, que é a capital; ali, o suserano lhe delega um certo *poder de animação*, do qual provém a *qualidade de coesão* característica de seus respectivos domínios. Esse poder de animação espacial, quando é chamado a se

exercer numa porção mais central e mais nobre da extensão, deve ir recuperar-se com mais freqüência na fonte de toda a coexistência. A dignidade dos espaços resulta de uma espécie de *criação ritmada*. A aptidão para fazer coexistir, que, por assim dizer, subjaz a qualquer extensão, é uma função de aptidão para fazer perdurar. (...).”(GRANET, O pensamento chinês, 1997, pg.69-70).⁹⁹

[103] Portanto, este mundo fechado chinês exprime uma existência unívoca, isto é, que não admite outro mundo. E o faz não pela conjunção, mas pela convocação (também invocação) ao centro. No entanto, não há aí nenhuma espécie de absolutismo, mas apenas funções de ordem e sucessão. Por isso diz, ainda, Granet:

“A cada ascensão ao trono, os cinco quadrados encaixados que constituem o Império refluem para a Capital, onde deve recriar-se por um período o Espaço inteiro. Nessa ocasião, o Rei abre as portas de sua cidade quadrada e, expulsando os maus para as quatro fronteiras do mundo, recebe os hóspedes dos quatro Pontos Cardeais. Até mesmo nos confins do Universo ele qualifica os diferentes espaços. (...). O reinado de Chuen mereceu que lhe fosse atribuído a regularidade de uma liturgia perfeita. Esse soberano é conhecido por um feito que lhe permitiu renovar a duração. Ele inaugurou os novos tempos procedendo, para começar, a uma cerimônia de expulsão. Baniu, relegando-os às margens do mundo, alguns seres infestados por uma virtude nociva; eram rebentos degenerados, os restos malévolos de dinastias cujo tempo havia acabado. Toda ordem obsoleta da duração deve acabar de desaparecer nas ondas longínquas onde toda a extensão se dilui e se encerra. Dois domínios não podem ser contíguos, simplesmente separados por uma fronteira ideal: é preciso que um fosso os isole. Duas eras não podem suceder-se sem que se marque um rompimento. Entretanto, ao ser encerrado, um ciclo não está fadado a uma destruição definitiva: basta que a ordem obsoleta do tempo seja posta fora de condições de contaminar a ordem reinante. (...) Estes [banidos] eram encarregados de preservar, nesses *domínios fechados*, os regulamentos significativos de um ciclo encerrado na história. (...). A preservação dessas “testemunhas” era julgada necessária porque se previa um giro da sorte para a ordem da civilização da qual elas conservavam a lembrança e, se assim posso dizer, a semente.” (GRANET, O pensamento chinês, 1997, pg. 70, 72-73).

[104] Que me perdoe o leitor por esse grande parenteses, aqui realizado, por julgá-lo necessário aos desdobramentos posteriores. Dito isso, retornamos ao que dissémos. Se a figuração do mundo (musical) decorre do poder de animação é porque ela é apreensão dos elementos passantes – que, por sua vez, animam coisas ao passar.

[105] Trata-se de uma empatia entre os elementos – que atravessam o espaço sonoro – e as coisas que vão se animando nesta passagem. Isto é, ouço uma sequência de notas (elementos) que me trazem o vento. Ora, a sequência de notas nada tem a ver com o vento, mas o vento tem a ver com uma figuração *de fora para dentro*, daquilo que é *exterioridade* (não é musical) e que se torna figuração, torna-se sonora. Efetivamente, é a animação que produz a figuração.

[106] Em dado momento, numa relação mais solidária, a animação e a figuração implicam no espaço da ocorrência musical. Ou seja, quando da interpenetração das coisas que vão se animando (se pensarmos em nossa percepção com ponto de encontro) com a figuração do que vai surgindo (potências de música), um espaço é determinado espontaneamente: espaço da ocorrência musical. É aí, por acúmulo de tensão, que um local é produzido e uma consistência é imperativa.

[107] Terceiro quarto de volta: Neste ponto de interação, animação-figuração: *torna-se sonoro um mundo*, cujas propriedades do que é sonoro e do que é de outra ordem (não é sonoro) *coincidem*.

*

* *

[108] Voltemos um pouco atrás [82]: se o *quê* traz o fato musical por inteiro, de início, não isola nada. Por isso o fato é próximo, o mais próximo possível de uma *interação* (posto que sucede ao estado de coisas), de onde surgirão as séries extensivas.

[109] E podemos considerar aqui duas séries: uma que se liga ao fato e uma que cruza sobre ele. A primeira série extensiva diz respeito às “propriedades

intrínsecas (por exemplo, altura, intensidade, timbre de um som, ou de um matiz, valor, saturação de uma cor), que entram por sua conta em novas séries infinitas, aquelas convergindo para limites, e a relação entre limites constituindo uma conjunção” (Deleuze, 2005). Isso equivale a dizer que o espaço em que a música opera muda incessantemente em função dos materiais que ali vão entrando. Deleuze reduz isso ao segundo componente do acontecimento: a *intensidade*. E seu exemplo é bastante preciso: “a matéria ou aquilo que preenche o espaço e o tempo, apresenta tais caracteres que, a cada vez, determinam sua textura em função dos diferentes materiais que aí entram”(Deleuze, 2005). A segunda série extensiva diz respeito às apreensões que um indivíduo comporta: sons, imagens, sentimentos, etc, que aderem ao sujeito e fazem surgir (conferem) o poder de animação com o qual, e por extensão, se tornam sonoras ambas as séries.

[110] Porém, não se trata de uma via de mão única: das apreensões ao tornar-se sonoro. As apreensões tornam-se sonoras com outras séries extensivas. E já não se pode mais falar de ‘um’ e ‘outro’, mas do mesmo interagente.

[111] Por outro lado, torno sonoro aquilo que ‘meu crivo’ (*quê* pessoal) depreende. Será isso o mesmo que pequenas consecuições destes elementos passantes, isto é, passíves de se coligar com outros elementos latentes ao fato que, por indistinção, não são de ordem sonora ou musical.

*

* *

[112] Assim, o fazer musical que pretende a figuração do mundo, deve sobrepor àquele estado que se encontra em potência, em *estado de vivência* aparente. Somente assim pensamos, haverá liberdade, de fato, quanto à criatividade musical.

Não mais fazer com que a música seja exclusivamente música, mas torná-la, também, um *extenso* em relação ao qual as coisas se sucedem umas sobre as outras – Li ☰ –, que sejam compossíveis.

[113] Convém, neste ponto, pensar que quando Berlioz, em 1830, estréia sua *Symphonie Fantastique* anexa à leitura de um programa escrito por ele mesmo, sua intenção (ao menos em resultado) não é trazer algo de fora para o âmbito musical. Nem tampouco apoiar ou completar o sentido da música no texto. Ali o texto não é uma glosa mediante a qual a música é completa, nem sequer uma referência ao entendimento. Ao invés, com *Symphonie Fantastique*, a música torna-se, definitivamente, uma *grandeza*. Ou seja, a música que, em si mesma já era um extenso regido por partes, partes por moléculas ou partículas de som (notas) ao se estender sobre outros elementos, que não de sua ordem (não-musicais), tornou-se uma *grandeza*, isto é, tornou-se naquilo que é susceptível de aumento e diminuição¹⁰⁰.

[114] Quarto quarto de volta: é por esta grandeza (preponderância) que a música pode *coincidir na passagem* dela para ela mesma. Ou seja, sempre que a música (um todo) se estender sobre outros elementos (ainda que não sejam de ordem sonora), de modo que estes sejam suas partes, haverá aí uma coincidência do todo com as partes. Entretanto, tal “conexão todo-partes”, como diz Deleuze, “forma uma série infinita que não tem último termo nem limite.”

[115] Dizemos, portanto, dela para ela mesma, por impossibilidade de se rastrear as diferenças substanciais, de um momento a outro da música (talvez, por insuficiência de nossa percepção). Ou seja, quando há um todo (música) conectado às suas partes (de ordem não sonora) que, entretanto, por aumento (grandeza)

engloba outras partes mais, formando um 'outro' todo, no entanto, o mesmo, porque já não é mais possível depreender um ou outro, e restituí-los ao lugar de origem. Porque o vento animado pela sequência de notas, já não pode mais ser restituído ao vento exterior (posto que não tenha mais nada em comum com este), porque se tornou um fato inseparável: seqüência-vento-música.

[116] Reairá sobre isso não um aumento espacial da música, mas um aumento de intensidade de conexões dentro de um espaço-limite em que o todo-música, em expansão, perdura.

[117] Com efeito, coincidir na passagem será o artifício que endossa o entorno sonoro, e permite dizer: de fato 'isto' e 'aquilo' são a razão da música – ainda que temporária – e não que 'isto' ou 'aquilo' corre em auxílio de alguma lacuna mal digerida na música, uma explicação pretensamente fantástica.

[018]

intermezzo

[118] Ora, o fato musical em extensão me revela que posso, com o poder de animação, restaurar sempre o espaço, porque aquele em marcha regular irá me conceder a diversidade da qual posso extrair em vida. Assim, a extensão, no tocante ao acontecimento musical que tentamos figurar, é o ponto primeiro para o reconhecimento do fato musical.

IV - Permanência

(prancha nº4)

[019]

as designações

[119] Falamos até aqui sobre o fato musical, porque nossa intenção não é outra senão viabilizar um discernimento possível sobre seu desdobramento. Mas a questão é: até aonde nos é possível discernir em um fato musical, aquilo que é depreendido (elementos passantes [93]) – ou filtrado¹⁰¹, quando o crivo pessoal intervém – daquilo que é animado? Trata-se de uma pergunta capital, porque reside nela certa confusão: muitas vezes, um *nome* dado a um conjunto depreendido se confunde com o fato, justamente por sê-lo (o nome) mera abstração¹⁰². E, não raro, assume-se como conceito aquilo que se depreendeu, estabilizando, bem como tornando homogêneo o fato musical; por exemplo, numa breve nota de definição: tal música compõem-se de tal série^(nome) de tais notas^(nome), articulados por meio de permutação^(nome) assimétrica^(nome), derivada dos sistemas numéricos indianos^(nome), datados do séc XII e etc. É por uma seqüência nominativa

que a designação opera a fim de tecer uma realidade estável para o que é fato próximo, pura instabilidade.

[120] Com efeito, será isso apenas uma seqüência, que em conjunto encerra um conceito, que leva um *título*, referente a uma cadeia de idéias de música, mas não ao fato musical. Até porque, o fato não se confunde com as designações, já que a ele pertencem as “interações”, ao que acrescentamos: a *impossibilidade nominal*, ou seja, a impossibilidade de concebê-lo por mera nomeação.

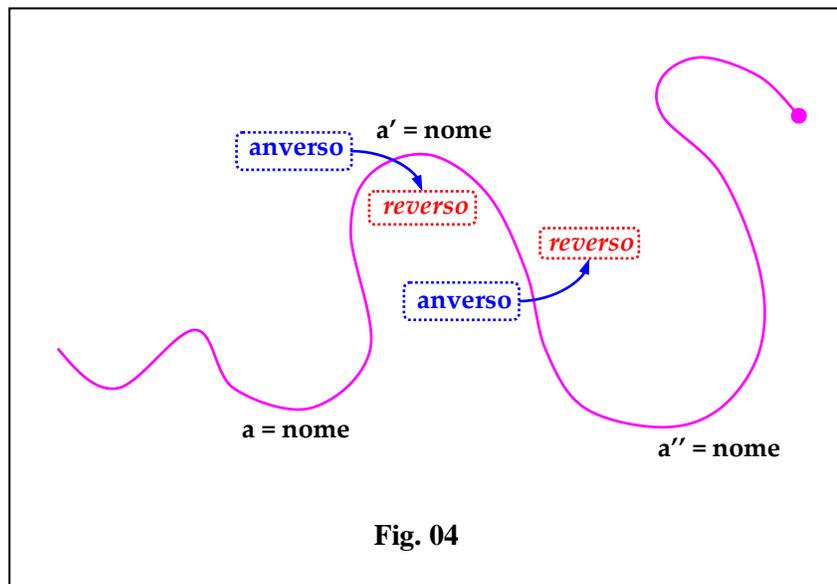
[121] Em verdade, a designação é a chave de acesso a outro local: a porta de entrada das parcelas que irão constituir a difusão da *música-discurso* – abrir a porta e deixar passar –, mais o próximo daquilo que Sua Santidade, O Dalai Lama idealiza por “surgimento dependente por designação dependente”. Diz ele:

“Outra forma de surgimento dependente é o estabelecimento dos fenômenos na dependência de suas partes. Todo objeto tem partes. Objetos físicos têm partes direcionais; fenômenos sem forma, como a consciência, têm partes temporais – momentos anteriores e posteriores que formam seu *continuum*. Se houvesse algo como uma partícula sem partes para servir de bloco de construção de um objeto maior, não se poderia discriminar, por exemplo, seus lados direito e esquerdo, ou frente e verso. Se os lados não pudessem ser discriminados, então, não obstante quantas partículas fossem agrupadas, não se poderia encontrar mais do que o formato da partícula original. Seria impossível que elas se agrupassem. Entretanto, é fato que os objetos grosseiros são produzidos através do agrupamento de muitas partículas diminutas; assim, não obstante quão pequena seja a partícula, ela deve ter partes direcionais, e por esta lógica se estabelece que não existem objetos físicos sem partes. Do mesmo modo, no que diz respeito ao *continuum*, se os menores momentos de um *continuum* não tivessem partes anteriores e posteriores, não haveria qualquer possibilidade de se agruparem para formar um *continuum*. Se um momento não tivesse partes capazes de estar em contato com o que o antecede e o que o precede, não haveria, como esse momento sem partes formar um *continuum*. De modo similar com relação a fenômenos inalteráveis, como o espaço livre de fatores composicionais, existem partes ou fatores, como o espaço do quadrante leste e o espaço do quadrante oeste, ou a parte associada a este objeto, e a parte associada àquele objeto. Assim cada objeto quer seja impermanente ou permanente, mutável ou imutável, tem partes. Entretanto, quando o todo e as partes de qualquer objeto específico – sendo na dependência destas últimas que o todo é designado – se apresentam a nossas

mentes, o todo parece ter uma entidade separada própria, e as partes parecem ser partes *dele*. Não é assim? Embora dependam umas das outras, parecem ter existência própria. Desta forma, existe uma discrepância entre o modo como o todo e as partes aparecem e o modo como de fato existem, no sentido de que parecem ter identidades separadas próprias, mas de fato não têm. Entretanto, isto não significa que não existam objetos que sejam um todo, porque, se não existissem os “todos”, não poderíamos falar de uma coisa como sendo parte de outra coisa, porque um todo é isto em relação a uma coisa que é designada como parte dele. Portanto, existem os “todos”, mas seu modo existência é serem designados na dependência de suas partes. Eles não existem de nenhum outro modo. Isso não se aplica apenas aos fenômenos mutáveis, impermanentes, mas também aos fenômenos permanentes, imutáveis...”. (DALAI LAMA, 2002, O sentido da vida, pg. 45-47).

[122] A questão da designação de um todo com base nas partes que o condicionam, no que concerne ao fato musical, se faz da seguinte maneira: quando, pela sucessão de proximidades [82], é trazido um fato musical por intervenção de um *quê*, haverá aí uma abertura (surgimento) de um espaço, por onde certos elementos perpassam animando coisas [93] e adquirem consistência. Para nos fazer entender, visualizamos da seguinte forma: trata-se da imagem de um ‘fole’ que, ao abrir, concede o surgimento ao espaço, permite o trânsito de elementos, sensibiliza as vizinhanças por *anima*, as quais irão determinar a consistência adequada. No entanto, como em todo espaço aberto, uma clareira no meio da mata, haverá um ponto de tensão (intensidades) de *acúmulo-novidade*, propenso a deslocar todo o conjunto animado por tracção¹⁰³. Isto é, fazer convergir sobre si os elementos mais sutis. Eis que a novidade prevalece, preponderando [90, 114] sobre teor do espaço, isto é, na maneira (qualidade) pela qual ele será concebido: em distâncias e limites, em coordenadas temporais. Tal tensão será também, quando autônoma, o equivalente a uma *dobra* espacial, razão dos deslocamentos – seja por evasão ou invasão –, na qual se imputará um nome para referir o todo (fato), no entanto, sendo ela mesma uma parte deste: uma dobra entre outras.

[123] Ora, uma dobra sempre tem seu anverso e reverso, que são inconciliáveis, porque se referem à disposição de movimentos opostos. Ambos os lados das dobras não se complementam, pois não se sucedem nos períodos, mas coexistem de modo sintético¹⁰⁴, ou seja, é preciso aferir “um”, em suas proporações, para tirar por conclusão o outro. Desse modo, a imputação de um nome concerne a apenas um lado de uma dobra, a uma dinâmica presente. Ora, mas há o momento em que o reverso de uma dobra se torna o anverso, na medida em que “um” (aferido) infere o outro. Assim, a impossibilidade nominal vem das próprias circunstâncias em se dá a atribuição de um nome, por se referir a um momento da dobra.



[124] Os nomes não surgem do nada, isso sim, tem por impulso-desígnio conhecer para em seguida reconhecer. Todavia, é freqüente a não observância da mutabilidade dos nomes, por conseguinte, as bases de designação (conjunto dos nomes). Pois, na dança do anverso e reverso, um se transformando

no outro, *algo permanece o mesmo, no entanto, diferente*. A diferença não será aquilo que não é reconhecível. Ao invés, será a possibilidade mesma de reconhecimento por meio de pequenos *indícios improváveis* (instabilidades). De outro modo, a idéia de mudança não procederia, dado que negaria a própria função do reconhecer – em concluir ‘um antes’ e ‘um depois’ relacionados – fato que levaria a concluir ser outro em questão, decerto, desconhecido e isolado no tempo. O isolamento ou confinamento, não obstante, ocorre por fixação do nome, ou conjunto deles, para servir de base às designações ulteriores. Assim, erra-se duplamente e em cadeia, pela simples rejeição da mutabilidade e pelas subseqüentes gerações de nomes. Um nome (estável) refere-se a algo, mas não pode se referir a outros nomes. Será um impulso contraproducente [52], pois, ao tentar estabilizar um momento particular, termina por dar vazão à instabilidade. Os nomes, conquanto sejam estáveis, são distintivos e não captam o teor das mudanças; será preciso um *quê* para torná-lo uma apropriação¹⁰⁵ do fato e, enfim, evitar a sua estagnação.

[020]

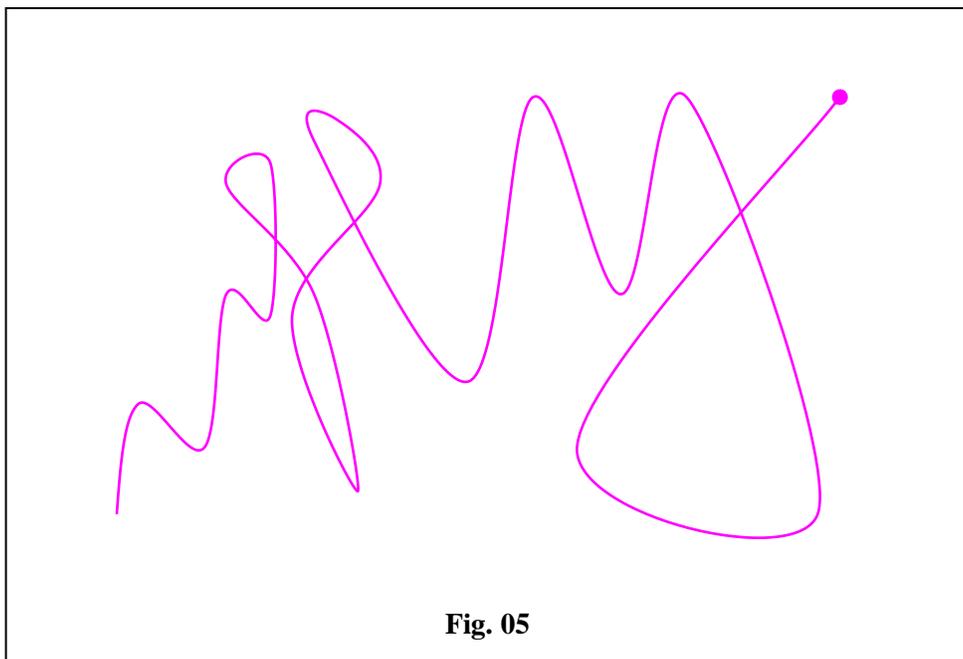
a dobra e o momento de tensão

[125] O *quê* é o limite ou o extremo do fole; aquilo que traz tudo de uma só vez: o fato musical. Não obstante, é apenas em seu ponto máximo de abertura que o fato musical é possível, local em que, precedido pelas misturas (estado de coisas) já então reagentes, se dá o surgimento dos elementos passantes. Em outros termos: a matéria que irá preencher os espaços das dobras.

[126] Ora, o fole não se abre uma só vez, mas infinitas vezes se faz dobrar, pois sua natureza – logo, sua propensão ao movimento –, é a mesma das dobras que inflam e esvaziam a todo instante. Cada dobra ocasionada no tecido

espacial é um ponto de tensão, uma *novidade*, a partir do qual deverá incidir um nome ou uma marca distintiva, indicando que ali há algo de novo.

[127] A novidade, a título de imagem, será a *protuberância*, que irá permitir a designação do fato, apesar de ser ela mesma parte de um espaço múltiplo de dobras, cada qual com sua protuberância e sua cavidade (condição de existência de uma dobra). Eis que toda dobra tem uma protuberância bem com uma cavidade; efeito simultâneo da expansão e contração. Aquilo que invade e aquilo que evade, são anverso e reverso do mesmo tecido. E a cada inflar, as dobras preenchem o espaço de uma duração: *de abertura, de tensão e de alívio*. No entanto, a matéria que preenche o vazio, no espaço convexo da dobra, muda a cada operação de dilatação e compressão, em razão dos elementos que ali são sensibilizados. Inversamente: a matéria que preenche o vazio, no espaço côncavo da dobra, muda a cada operação de dilatação e compressão, em razão dos elementos que são perpassados.



[128] Isso porque, a cada abertura do fole, as dobras não inflam da mesma forma, mas apresentam infinitas variações de dobradura. Pois, a dobra depende tanto do espaço reverso – tal como um balão que, ao inflar, se molda primeiro pelo relevo do terreno que o suporta para depois preencher seu espaço de confinção –, como pelo espaço anverso. Dito isso, podemos dizer que a novidade, motivo da protuberância, ocorre no espaço anverso; eis que a dobra a empurra para frente. Ao passo que a consistência, produto da animação, ocorre no espaço reverso, onde elementos sutis são sensibilizados e, por proximidades, tornados sonoros.

[129] E ainda: ao reverso pertencerá tudo aquilo que é animado por evasão. Trata-se aqui de uma matéria sutil que compõe o espaço reverso da protuberância, que, não obstante, tende ao movimento de fuga, porque remete a outra origem, a outras séries. É sobre esta matéria fugaz que o fato musical ganha consistência negativa. Por exemplo, se ouço música e ouço as águas, não serão as águas de minha cidade natal, mas outras águas nunca dantes ouvidas – águas musicais – porque não existem, de fato, mas lembram-me de outras águas que permaneceram em mim. A consistência musical se faz, portanto, pelo negativo, pela *ausência* do fenômeno em comparação. E ao anverso pertence tudo aquilo que anima por invasão, que difere por uma matéria mais grosseira, que pode ser aferida e avaliada nos diferentes momentos em que ela se inclina sobre uma dobra. Além disso, a razão de sua inclinação determinará também a consistência musical em seus diferentes momentos, bem como a indução da totalidade da dobra (o todo) a partir de um ponto de tensão.

[130] É neste ponto de tensão, precisamente em seu ápice, e retornando à questão da distância, que o discurso sobre a música se instaura, como tentativa de designação do todo pelas partes. Efetivamente, a permanência (ou preponderância) de um elemento musical, isto é, de um nome, será equivalente à atribuição de uma causa na dependência das bases de designação das partes que compõe um todo – tal qual mencionado acima [121].

[131] No entanto, nada nos assegura que as partes designadas pertencem ao todo visado. Se se assume como válido o conceito de extensão – tal qual Deleuze entendeu de Whitehead [83] – já não é mais possível, com base na simples designação, dizer o que é musical e o que não é musical, isto é, o que pertence e não pertence à música. Mas pode-se saber até onde a música se estende seguindo as relações entre grandezas: da música à imagem, da música à literatura, da música ao cinema e etc. ou, como preferimos dizer: razão entre proximidades.

V - Imagens

(prancha nº5)

[021]

estatuto do olhar

[132] O que me permite ver senão o olho? O que me permite pensar senão a clausura da visão? É do estreitamento do campo de visão que se vê surgir a imagem do pensamento¹⁰⁶, trancafiada, daquilo mesmo que incide na retina. A imagem, por excelência, pertence à visão – conquanto se considere que o *ver*, ato de distinguir objetos num certo horizonte, em nada se assemelha a visão, aquele é apenas um fluxo ininterrupto de clarões e escuridões; o simples cerrar a levantar das pálpebras. Ver é o *abrir-e-fechar* dos olhos, e nada mais.

“Por esta janela é que me dou conta da paisagem. Ela está enquadrada pelos montantes de madeira que recortam dois lados paralelos no tecido contínuo do exterior. Aposto que ele é contínuo, mas não o vejo assim. Os postigos riscam a luz com faixas negras, ou, ao contrário, riscam de luz a obscuridade do quarto, recortam falhas de sombra, cintilando no pálido vento de outono. A tela de um véu mexe-se levemente diante da paisagem já recortada pela moldura da janela, atenua a claridade do dia, envolve a sombra com uma dobra mais clara, freme, desmonta o cruel excesso do sol, ou, então, retém algumas lantejoulas de luz na superfície do tecido. (...) Janelas. Como evitar a metáfora do olho? Fiando-a, ela produz suas próprias submetáforas: tela do véu, ponto cego, estriamentos do bater e pálpebras, humores do corpo, esta lágrima, este sorriso, as nuvens dos

pensamentos da tarde ou da manhã, e também é alma, cuja janela é o olho, que governa a visão. Não há dúvida de que temos aqui uma condição *sine qua non*: a janela e a moldura são “passagens” para as *vedute*, para ver paisagem ali onde, sem elas, haveria apenas... natureza.”(CAUQUELIN, A invenção da paisagem. 2007, pg.136).

[133] Mas há quem confunda o ver com o visto, e o visto com a visão. O *visto* é a perda da visão, porque já não lhe competem mais quaisquer indícios de continuidade além do horizonte; é o ponto focal em lugar da continuidade não visível. Se olho para o linha tênue que separa o mar do céu, no horizonte, meu olhar se perde sozinho na sua continuidade provável (pois é assim que o imagino), porque ele é incapaz de abarcar o infinito à frente, por isso focaliza, e faz repousar a visão. Por outro lado, sempre haverá a fixação de uma imagem a nossa revelia; e a *visão* será, já neste caso, a perfeita continuidade entre ela e eu, de modo que, se fecham os olhos, a imagem jaz impressa em minha retina.

“Onde vemos o mais simples captador de imagens, fotógrafo de domingo, franzir os olhos: enquadrar. O enquadramento exige o recuo, a distância certa. Tudo ver, claro, mas apenas aquilo que está na ordem do campo. E, ainda, o enquadramento inspira a ordem, dá a regra dos primeiros planos e dos planos de fundo, porque suas bordas são orientadas de baixo para cima e da direita para a esquerda. Embaixo, o mais próximo; no alto, o mais distante. Entre as duas bordas, verticais, uma superposição de planos. Horizontalmente, o campo é apenas “bordejado”, sem outras regras além das regras da possibilidade de abarcar um conjunto infinito.” (CAUQUELIN, A invenção da paisagem. 2007, pg.137).

[134] Distingue-se, portanto, dois tipos de visão: a que reclama o infinito (a continuidade sem fim) e aquela que é infinitesimal, entre a imagem e eu. É dessa que nos ocuparemos amiúde. Já o olhar (*ver*) sempre se perde no antes e no depois da visão sem fim; já que não consegue mais distinguir, muito embora, para evitar a difusão excessiva do que está fora de foco, atribui um nome àquilo que vê. Isso porque o *ver* precisa de um senso qualquer para fixar além daquilo que vê. Tudo isso, por um mero conforto, por um simples temor face à multiplicidade frenética que opera no anti-horizonte, em verdade, no próximo. Mas, para isso, a distinção,

ou a produção de um *sensu nominativo*, pede a clausura da visão, de modo que certa *distância* seja sentida, na qual o olhar possa repousar seguro e eternamente, em que a visão possa ser infinita também.

“Porque a moldura corta e recorta, vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade. O limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma paisagem como tal. Sua lei rege a relação de nosso ponto de vista (singular, infinitesimal) com a “coisa” múltipla e monstruosa. Em todo caso, interpomos não apenas essa moldura de intenção entre o mundo e nós, como também redobramos os véus, as telas.” (CAUQUELIN, A invenção da paisagem. 2007, pg.137).

[135] Assim, nosso estatuto do olhar restringe a visão para que se possa distinguir e pensar, não sobre aquilo que se vê, mas naquilo que vê, nosso próprio dispositivo de pensar em imagens. Eis toda a diferença, porque sobre o *olhar* (objeto) posso determinar uma série de perguntas e respostas, todas reduzidas a um *percepto*, a uma feição natural que enquadro, isto é, cerco todos os seus lados e a mantenho sob firme controle.

[136] Ora, pode-se tirar um *sensu*, é daquilo que permanece estável diante de meu olhar, entre eu e o mundo. Mas, por outro lado, a visão é o fora de controle, que prescinde tanto do olhar como do horizonte, porque é proximidade e distância a um só tempo. É a passagem, a perfeita continuidade a despeito da clausura; os olhos semicerrados de um Buda não distinguem porque não exercem o olhar: nem luz, nem escuridão. Apenas visão contínua.

“Se for capaz de compreender que nada pode existir fora desta continuidade compreenderá que a primavera é sempre primavera.” (COEN, Quando a vida começa...)¹⁰⁷

“O fluir é como a primavera. A primavera, com todos os seus inumeráveis aspectos, é chamada de fluir. Quando a primavera flui não há nada fora da primavera. Estudai isso cuidadosamente. A primavera flui invariavelmente através da primavera. Embora o fluir em si mesmo não seja a primavera., o fluir ocorre durante toda a primavera. Assim o fluir completa-se exatamente no momento da primavera. Examinai isso com atenção, vindo e indo. Em vosso

estudo do fluir, se imaginais que o objetivo está fora de vós mesmos e que fluis e vos movimentais através das centenas e milhares de mundos, por centenas, milhares e infintos éons, não estudastes com dedicação o caminho de Buda.” (DOGEN, Eihei. O ser-do-tempo [Shobogenzo¹⁰⁸], 1240 – trad. de Kazuaki Tanahashi, pg.94)

[137] Extinguindo, em nós mesmos a possibilidade de rever as imagens amiúde vistas, só nos resta tomá-las em sua mera impressão¹⁰⁹, em sua forma retida. Eis que ao reter uma imagem – tomá-la em sua impressão inicial –, não considero mais as exigências do olhar: *ver um objeto*, ver uma dimensão, isso sim, re-vejo-a, infinitesimal, para que possa dar vazão à música.

“Um papel, uma tela sobre um cavalete, o caderno de esboços ou o guia turístico são, sobretudo, anteparos expressamente montados para “não ver”. Se falta, se não conseguimos ajustar nosso olhar no limite fictício de uma moldura absoluta, então recuamos para tomar distância: “Não estou vendo nada, está confuso”. E piscamos os olhos, usamos a mão como viseira para focalizar a visão, usamos lunetas, máquinas fotográficas. Subimos paredes, estendemos telas (o muro do jardim com suas árvores ao fundo), toldo, pórticos. Arcos.” (CAUQUELIN, A invenção da paisagem. 2007, pg.138).

[138] Com efeito, basta fazer com que ela coincida com o figurável (arte) e o torne existente para que se produza uma consistência singular. E já não será mais o meu ponto de vista, mas uma visão particular de alguém – que não nos interessa saber quem, dado ser destituído de significação complementar – sobre uma nova realidade, não mais visível, porque não a alcanço, visto que não me desloco.

“Dispositivos que funcionam por si se estabelecem à nossa revelia, de modo que eu levantava, no início deste capítulo, a hipótese de uma continuidade da paisagem, apesar da interrupção que o parapeito de minha janela instala. Suponho – e creio firmemente – que a paisagem “continua” atrás da moldura, a seu lado, longe, bem longe, para sempre, até o infinito. Que existe uma outra face da montanha outra praia para esse mar. Aqui reside a hipótese fundamental de minha crença no *análogon* que a paisagem me dá. Se assim não fosse, o que eu veria pela janela não seria nada além de um simulacro, uma espécie de espelho, sem consistência; Atrás dessa montanha, dessa tela, dessa parede, ainda há a natureza, e eu poderia, se me deslocasse, dar-me a satisfação de contemplar de novo uma paisagem.” (CAUQUELIN, A invenção da paisagem. 2007, pg.140).

[139] A razão de meu não-deslocar é a compreensão da distância. Sei que ela insiste (ânsia de conhecer), muito embora, tome o devido cuidado com sua pretensa elucidação – falso ato de clarificar o que é visão difusa. A visão difusa não é oposta daquela que me é concisa, concentrada sobre um ponto único, diríamos, visão focal. Até porque o ponto de concentração está continuamente em concisão, extensão sobre extensão, revelando-me ser o mesmo movimento inerente à difusão. Muda-se apenas a orientação: para dentro ou para fora. Eis o que é.

[140] Portanto, a visão que tento explicar aqui (e tenho que ser difuso e conciso ao mesmo tempo) me revela outra coisa. Revela-me que, ao tornar-se uma consigo mesma, isto é, desprendida dos contrastes recalcitrantes e das constantes exigências quanto a sua exterioridade – do tipo: “que fique por lá!” –, a visão torna-se o centro de um mundo. Entorna por todos os lados suas diretrizes essenciais sem ser imperativa, porque não se isola no nome, apenas exerce uma atração magnética imprevista, e encarnada na formação de novos domínios do espírito, no instaurar de novas possibilidades de movimento, de sensibilização, na promulgação de novos modos de existência para idéias nascentes - *insights*.

[141] Assim, a imagem, segundo estes caracteres, se apresenta e vem associada a um potencial. Ora, todos que já ensinaram música a alguém já se viram diante de momentos em que não há o que falar para se fazer compreender ou compreender uma música. É nestes momentos que a imagem surge e revela o sentido daquilo que está se tentando fazer compreender. E não há nada de ilícito ou desmedido em relação a isso. Há apenas uma potência de expressão.

[142] Nossa intenção, portanto, é demonstrar que a imagem, ainda que em tais circunstâncias, não é um recurso, mas de uma *realidade* em meio à música, de uma proximidade necessária a compensar a distância alí reinante.

[022]

a imagem potencial

[143] A imagem é indissociável do potencial que dela emana em submúltiplos – espécie de franjas que a temperam –, que se propagam enquanto forças sonoras que não encontram entraves, limites. Para tanto, é necessário cercar essa nossa imagem da imagem.

[144] Portanto, diremos que a imagem é fato e não fator. Ela nada promove, apenas indica a passagem de um estado a outro, da matéria que fora à matéria que está; e, decerto, é o testemunho de todos os seus desdobramentos posteriores. Contudo, a imagem não é engendrada de fora para dentro. E aqui podemos parecer incongruentes pelo que dissemos acima, entretanto, vale ressaltar – pensando na doutrina estóica das impressões – que as imagens que queremos cercar (pôr em molduras) não são aquelas em concordância ou não com o objeto impressor, confirmando, assim, a visão estóica. São, na verdade, os *submúltiplos* que emanam dela, ou seu potencial em parcelas. E estaremos, portanto, mais próximos do que dissemos quanto à visão infinitesimal [134]. Mas advertimos que devemos nos utilizar de imagens para abraçá-la.

[145] Neste sentido, a imagem é uma potência que irrompe, naturalmente, da terra como num processo de erosão que a torna sensível. Precisamente, por meio de uma força (invisível) que deixa impresso (sob a terra)

sua expressão contingente. A força porquanto não mais existe, deixará sempre uma marca verificável. Esta marca é a imagem em potência. Esta é a nossa premissa. Para desenvolver esse enunciado, tomaremos, a seguir, alguns exemplos de base:

Exemplo I

[a]

“Queria levá-los a sentir uma coisa sublime, por meio da qual o homem, ao longo dos apogeus, manifestou sua maestria. Denomino-a “o lugar de todas as medidas”. Ei-la:

Estou na Bretanha: esta linha pura é o limite do oceano sob o céu. Um vasto plano horizontal se estende na minha direção. Aprecio este repouso magistral, como volúpia. Aqui estão, à minha direita, alguns rochedos. A sinuosidade das praias cobertas de areia me encanta, como uma modulação muito suave no plano horizontal. Eu caminho. Detenho-me subitamente. Entre o horizonte e meus olhos dá-se um acontecimento sensacional: uma rocha vertical, uma pedra granito está de pé, como um menir. Sua vertical forma um ângulo reto com o horizonte do mar. Cristalização, fixação do lugar. Aqui é o lugar onde o homem se detém, pois nele existe sinfonia total, magnificência de relações, nobreza. O vertical fixa o sentido do horizontal. Um vive por causa do outro. Aqui estão as potências da síntese.” (LE CORBUSIER, 2004, *Precisões*, pg. 84).

[b]

“O plano da asa é paralelo ao da água; a beira da asa pousa na água do horizonte. Tudo é matéria nova: nácar, a asa de alumínio, a água rosada, o céu transparente; as linhas são retas; os planos são horizontais. Em tudo temos a sensação de lisura. O vôo é uniforme, contínuo e inteiro. Arquitetura? Mas é nisto que se vê que se sente, é nisto que está toda a moral da arquitetura: verdadeira, pura, classificada, órgãos... e aventura.” (LE CORBUSIER, 2004, *Precisões*, pg. 30-31).

[146] Examinando o exemplo I [a], várias coisas assomam-se: a) há uma imagem criada, onde o arquiteto (Le Corbusier) está inserido, por um ato da vontade a fim de aproximar e consolidar coisas. Preenchendo um espaço idealizado, consigo mesmo, o arquiteto (sujeito da imagem), no entanto, torna-se mais um elemento expressivo da paisagem a estender-se [109] sobre os demais, ou seja, há em tudo uma relação de participação com o sujeito; este sendo o “todo” e o

resto suas “partes”; b) A imagem é composta por, águas, areias e rochedos, cada qual apresentada segundo qualidades que lhe são intrínsecas (sensíveis), por exemplo, areia-*sinuosidade*; água-*horizontalidade*; céu-*vastidão*; rochedos-*verticalidade e firmeza*; c) Diante dessa injunção de qualidades, decorre uma *potência de animação* expressa nos elementos da paisagem-devaneio de Le Corbusier. No entanto, ela só se revela pela *consistência* gerada na “fixação do lugar” [106], onde o vertical fixa o sentido do horizontal, isto é, a partir de onde a relação vertical-horizontal torna-se co-realizada. Podemos dizer que a *potência de animação* é condicional à *consistência* obtida. Em outras palavras, a *potência de animação* só é inferida quando encontra um termo de *consistência*; quando se instaura a ponte entre dois mundos, tanto lá (da imagem gerada) quanto cá (do fato destacado), enquanto fato verificável – a despeito da Bretanha –, e, ainda, passível de re-animações posteriores. Efetivamente, uma *animação* pode servir de via as outras manifestações concretas, outros *animê* [アニメ] – em dado momento, tornar-se-iam regras de arquitetura; d) Todavia, antes da passagem da imagem a sua fertilização pelos domínios concretos¹¹⁰, foi necessário recorrer a uma *consistência* [129] coincidente com a imagem, razão mesma da paisagem, sem a qual não haveria possibilidade de concreção. Temos aqui duas *emanações* (submúltiplos) da imagem que queremos moldar, encarnadas em: I) *potência de animação* (animação de elementos) e II) *potência de consistência*, daquilo que é animado e concede possibilidades que concernem a desdobramentos posteriores.

[147] Há, ainda, no mesmo exemplo certo número de elementos (qualificações) em excesso, dispostos de modo a tornar propício o irrompimento (movimento) da imagem instaurada, por meio de uma fluidez característica: “A sinuosidade das praias cobertas de areia me encanta, como uma modulação muito

suave no plano horizontal...” ou “uma rocha vertical, uma pedra granito está de pé, como um menir”. O mesmo se destaca no exemplo I [b]: “Tudo é matéria nova: nácar, a asa de alumínio, a água rosada, o céu transparente; as linhas são retas; os planos são horizontais.” Os elementos em excesso, de fato, se confundem com o irrompimento da imagem, configurando uma espécie de vazão de elementos expressivos. Por outro lado, estacionam sobre um determinado ponto (“Em tudo temos a sensação de **lisura**. O vôo é uniforme, contínuo e **inteiro**.”), de onde haverá o traslado dos elementos expressos ao fato concreto (“Arquitetura? Mas é nisto que se vê que se **sente**.”); Enfim, é inerente à geração de imagens uma *potência de fluidez* (continuidade) e uma *potência de consecução*. Cabe, no entanto, explicá-los adequadamente.

[148] Podemos, com essas considerações acima, distinguir quatro emanções potenciais características (submúltiplos) que surgem na formulação de uma imagem¹¹¹:

a) potência de animação: [93-94] será a capacidade de distinguir em meio ao que sucede, aquilo que, por natureza, atravessa [105] e torna-se *figurável*, torna-se um lugar [106]. Eis quando ouço um som ou formo uma imagem, um potencial de associações permite que tudo se torne um *animê*, se torne uma figuração de um movimento, de um mundo a girar. Surge um local, uma ocasião em que um *centro-imagem-mundo* se realiza.

b) potência de consistência: será a capacidade de distinguir, em meio ao que sucede, aquilo que, por natureza, esvanece, que é sutil [128] e torna-se coincidente com o que fora figurado (*animê*). Como na dobra

(imagem) do fole que infla e permite a aquilo que é fugaz estabelecer, independente da matéria foragida, em sua natureza particular. Há aqui uma forma de retenção e continuidade. A consistência, submúltiplo de uma imagem, não é a imagem, mas *sua impressão sutil*, passível de ser reanimada, tantas vezes quanto forem necessárias. Razão pela qual uma consistência de imagem pode pertencer a animações distintas. Por exemplo, quando Messiaen emprega a mesma cascata de acordes, ora para imaginar o arco-íris, ora para imaginar o mar.

c) potência de fluidez: será a capacidade de distinguir, em meio ao que sucede, aquilo que, por natureza, está em excesso, de modo a reter dele uma consistência específica. Será, portanto, uma forma de contenção que subentende uma continuidade além [133]. O fluído, por ser homogêneo, pede um repouso onde possa divergir e deixar uma marca, o menir de Le Corbusier. Cito como exemplo a profusão de acordes que se detém sobre um ponto e encontra um lugar, como em “*La cathédrale engloutie*” de Debussy.

d) potência de consecução: será a capacidade de distinguir, em meio ao que sucede aquilo que, por natureza, está propenso a se desdobrar sob outros parâmetros de existência. Isto é, quando da fluidez de uma imagem (de elementos expressivos) se faz surgir uma consistência que suplanta a própria imagem, e a faz diminuir de tamanho; é neste ponto de mudança que algo se destaca [31] e ganha sentido exclusivo, e invade outros domínios, fertilizando-os. É também o ponto de tensão de uma dobra [126]. Em outro momento [32] dissemos ser isso um vínculo fértil.

Todavia, para que não se perca de vista o dito anteriormente, a diferença aqui é tênue: ao passo que noutra lugar o vínculo fértil está ligado à urgência de sentido, por conseguinte, a produção do discurso musical será a possibilidade de desdobramento de um elemento expressivo, que fluiu e estacionou, gerando “algo” que se torna autônomo e se translada a outros setores, sob novos modos de existência. Tudo isso se levando em conta a distinção – essencial nesta dissertação – de proximidades e distância. Sendo, neste caso, “algo” que ainda é proximidades, por não exigir nenhum percurso a ser cumprido para que se concretize.

Será neste mesmo ponto que haverá um ato de escolha, no sentido de dar *vazão* à novos modos de existência (que não dispensam o discurso) ou *fixar* um discurso exclusivo. Todavia, se um ou se outro, nos interessa saber que aquilo que se destaca são *pequenas consecuições* também passíveis de coligação com a fala e com o discurso, mas que não encerram caráter estável, dado serem oriundas da mesma imagem, do mesmo fato em sucessão [82, 86].

[149] Feitas essas observações, devemos completar o sentido daquilo que dissemos [143-145]. A imagem que me refiro não será aquela visível, por isso sequer transponível, mas aquela que se faz sensível no que é sensibilizado “em volta” – em nosso estudo – da música. Eis o único resumo possível da imagem da imagem. Conferir vida ao inanimado, que posso tornar expresso por ordens materiais [94] e satisfazer, assim, minha necessidade musical por mundos [99-100].

amplitude e determinação

[150] Assim, direi que a composição é um ato intermediário que se dá entre a geração de uma imagem e sua moldura. Por conseguinte, localizo essa imagem em algum ponto 'aquém' e 'além' da composição musical. Isso porque, de fato, tal imagem não é demonstrável, senão por dedução. Dizer que há uma imagem assim como há uma moldura é fazer uso de imagens para indicar aquilo que não se verifica, porque não apresenta inerência à música, muito embora, ambas decorram – e por designação tomada de empréstimo de outras imagens – de uma constatação inicial quanto àquilo que a música *sensibiliza*, tornando-o coincidente consigo mesma. Vinhamos apontando essa particularidade sob a forma de potência de animação, porque é freqüente a relação entre som e *imagens*, que por sua vez inerem idéias, ou seja, as emanam.

[151] Assim, é ampliada a questão da imagem. No entanto, quando sua amplitude se dá, é porque ela mesma não está naquilo que permanece, mas no que a transforma. Mas entrar neste terreno é ir ainda mais longe, conquanto avistamos de longe o inaudível, o inobservável¹¹². Quanto a isso, 'aquém' e 'além' equivalem a dizer sobre tudo aquilo que esvanece, que fica fora do alcance sensível, posto que estamos falando de sensibilização. Dizemos, portanto, em dois termos para especificar duas orientações, porquanto se tornam úteis para se pensar que a derivação de um senso *estável* de uma experiência musical, em equívoco, se legitima no passado, no que esvaneceu atrás, ou no que esvanecerá adiante.

[024]

janelas (fragmento)

[152] Assim ficamos por ora com a imagem de que, a composição é um fragmento reiterado sucessivas vezes por uma janela, porque restringe a visão à música inscrita na paisagem. No entanto isso implicará, invariavelmente, na crença de um algo mais. Indica-se agora que a composição como ato intermediário entre a geração de uma imagem e sua moldura implica não exatamente numa idéia de localização, mas de uma duração no tempo, de modo a confirmar, por mera inferência lógica, sua continuidade para além desta, a confirmar seu entusiasmo sem fim!

[025]

imagem permanência

[153] A questão das imagens com a música revela-se capital por estar referida àquilo que permanece, embora, com a agravante diferença que a imagem não é 'imóvel' e nem está se 'movendo'. Ela é a sutileza por detrás da palavra, que não chega a revelar – senão por *pequenas consecuições*, desdobramentos férteis, decerto, irrastráveis, dado serem fugazes e imprevisíveis –, nenhum estado particular, e sequer sua passagem de um estado a outro. Tal é a natureza da imagem que, ao agarrá-la [96, 97] (preendê-la), ela se esvai por entre os dedos. Não obstante, não será ela um "ruído de fundo", mas, extraordinariamente, uma coincidência de estados em que "um" maior (regime de palavras) e "outro" menor (regime de imagens) conferem ser simultâneos.

[154] E, sem dúvida, a questão de localização da imagem é de todo relevante, posto que seus múltiplos posicionamentos indiquem que ela é agente propulsor de novas modalidades do pensamento. Isto se verifica nos postulados da doutrina estóica das impressões, quando se diz que:

“...duas impressões visuais podem ser completamente semelhantes no que diz respeito exclusivamente a seu conteúdo visual, e ainda assim serem impressões distintas, mesmo quanto ao tipo, em razão da distinção de seus *axímatas* acompanhantes de um postulado que vem junto com a impressão obtida.” (INWOOD & BRENNAN, Os Estóicos, 2006, pg.289) .

[155] Por isso dissemos que as imagens não são cognoscíveis, mas potencializam a cognição por favorecer o deslocamento dos conceitos por *entre* o “este” isolado “àquele” inamovível. Ora, se há movimento, sem dúvida o há sobre algo, mas a imagem não é esse algo, porém, permite a fluidez que caracteriza esse algo (permanente), suavizando os estados, colocando-os em sucessão. As proximidades que tanto apontamos se encerram *operacionalmente* neste ponto. Entretanto, dão a volta em regimes diversos, para revelar outros traços *sensíveis* que lhe são peculiares. Retornaremos neles quanto necessário.

[156] Fazendo um breve retorno, dissemos que [21, 28, 31, 32 e 36] a necessidade por sentidos da música está diretamente correlacionada à distância, isso porque tal necessidade parte de uma privação de algo (na música) que só pode ser satisfeita na obtenção do sentido. No entanto, o sentido não é uma imediaticidade da música, seu advento exige um percurso pelos locais aonde a música não vai. O sentido não está no objeto, mas revela-se por ele. Contudo, a exigência do percurso não será legítima porque o sentido está longe – trata-se de uma miragem comum –, mas porque ele não se faz sensível senão por meio de uma *sensibilização* em meio ao percurso, que resulta num retorno imediato [27], no

entanto, à frente. A distância, portanto, resolve-se (e mais correto seria, dissolve-se) pela demanda e obtenção do sentido, razão de nossa defesa do caráter provisório do discurso.

*

*

*

[*plano de ação*]

[157] Mas para que o percurso seja possível, é necessário o *reconhecimento* de um plano de ação. sem o qual, ele se torna inconsistente. Isso, às vezes, ocorre em virtude da ausência de pontos referenciais, coordenadas abstratas, por onde o percurso deve se orientar constantemente. Além do que, é fato, quando se fala sobre música, qualquer que seja a natureza e objetivo do discurso, há ênfase a certos pontos ou aspectos, de modo a conferir uma consistência de discurso. Diríamos, portanto, que o plano de ação é essencial ao percurso bem como é referido na consistência do discurso. Contudo, o plano de ação solicita um mapeamento prévio dos pontos referenciais, por onde o percurso possa dar vazão ao plano de ação. Ora, tal mapeamento pressupõe o alinhamento dos pontos destacados, de modo que sirvam de via ao sentido. Diríamos, então, em ordem correta: há um mapeamento, um plano e ação e um percurso, no que diz respeito á busca dos sentidos de uma música.

[158] Entretanto, o plano implica em outro pressuposto, a saber, uma provável efetuação temporal de uma música. Ou seja, quando do exercício da elucidação por meio do discurso, pressupõe-se que a música segue uma linha temporal de realização, se tem por princípio uma *efetuação temporal*¹¹³. Isso tanto em vista da análise musical como do entendimento comum. Não raro, pensa-se: “Como estes sons se transformaram naqueles?” A mudança, assim, pressuposta,

leva à constatação de uma efetuação temporal, quanto a composição musical, sendo sua confirmação condicionada à realização de um percurso explicativo da música. De outro modo: será o *percurso simulado* dos estágios da criação musical.

[159] Eis que o plano de ação pertence às abordagens elucidativas da concepção da música, por isso, também, à análise musical. É desse modo, sobretudo, que se pensa que a concepção musical surge de um processo de *desenvolvimento e maturação*, lentamente conduzido à sua *conclusão*, na forma musical acabada. Concepção esta que se liga a uma firme intenção em explicá-la – raras são as ocasiões em que se assume que uma obra foi criada num único lance sem preparação ou desenvolvimento; tais circunstâncias são, com freqüência, desconsideradas, dado que são indiferentes à elucidação da obra musical.

[160] O plano de ação, portanto, será tudo aquilo que concorre a uma tomada de posição no que concerne a revelar o sentido de uma música, assim como o fortalecimento da idéia de uma provável efetuação temporal de onde decorre a criação musical. Logo, o plano de ação será também a premissa de algo que permanece na música, de forma tal que se possa identificá-la segundo seus princípios.

*

* *

[161] Eis que em meio à mudança, isso se se considerar a composição musical como um processo, algo permanece e é passível de revelar sentido. Ora, se algo permanece, esse algo que permanece é, também, imagem. No entanto, confundir-se-ia imagem com substância¹¹⁴ – apenas termos cambiáveis – caso estivéssemos propondo a imagem de todo o tempo. Tempo que, segundo Kant,

não pode ser percebido senão em suas determinações face ao que é permanente, ou face ao “substrato de toda determinação de tempo”. Deste modo, igualmente, a imagem seria “tudo quanto pertence à existência das coisas, na qual tudo que pertence à existência, só pode ser pensado como determinação.” (Kant, 1997). Entretanto, a imagem não é substrato, mas um modo de existência (do tempo) que sucede a um outro modo de existência em imagem. Ora, como é possível isso? A imagem seria as dependências de todas as outras determinações, porquanto se vinculam e mudam nela. A imagem, é necessário dizer, não é o objeto, nem sua determinação, mas aquilo que permite a mera determinação do objeto, isto é, como um modo de existência. Logo, seria a imagem, aquilo que permanece o mesmo, no entanto diferente, posto que imperceptível subjaz, apenas, na mudança. Efetivamente, em seu ínterim.

[162] Mas falo aqui não de uma entidade incólume, mas de uma “unidade” que é corrompida para dar seguimento à sucessão de tempos e objetos postos num só: o momento do tempo. Por conseguinte, a imagem releva os meios de sucessão considerando as diferenças entre eles, por exemplo, a imagem da chuva não é a imagem dos pingos d’água nem, tampouco, a do trovão. Mas em dado momento será a imagem do trovão uma força da criação, impulso do nascimento das formas, e a chuva o seguimento da vida. Trovão e chuva se ligam por afinidades equívocas, gerando meios de pensar, de onde nascem os vínculos de um e outro com pressupostos estáveis.

[163] A imagem, por si mesma, não alcança o estatuto da cognição, por isso ela é corrompida, por não haver o que firmar enquanto unidade estável, enquanto âncora para todas as operações de mudança no tempo. É claro que isso

não pertence à classe das análises, dado que não funda a existência dos objetos, apenas promove sua passagem. Mas, como conceber algo assim? Permanente e mutável ao mesmo tempo? Pois, se a imagem permite o deslocamento das coisas, ela deve ser permanente. Porém, não sejamos simplistas a este respeito, porque a imagem também se move, mas sua velocidade é outra que não a da determinação do objeto. Portanto, a imagem não permanece, mas insiste, tal como os *quarks* transitando pelo núcleo atômico, transformando *neutron* em *próton* e vice-versa.

[164] Entretanto, deve-se ter o cuidado de examinar isso á luz feérica da existência, no sentido a se evitar as miragens. Assim, chegamos a uma constatação: a imagem não é verificável, mas inferida, isso se se quiser que ela seja, caso contrário, não será. Não se trata, aqui, de ser enigmático, mas de deixar claro que todas as inferências têm por invariante uma imagem. Mas a imagem não existe por si e nem por outro, mas vem a existência num conjunto de idéias.

[026]

intermezzo: a imaginação banida

[165] Imagens, no que concerne à imaginação, sempre nos oferecem dúvidas quanto a sua natureza face ao concreto, quanto a sua procedência face à consciência e, sobretudo quanto à sua validade empírica diante da experiência racional. Sempre que alguém *fantasiar a existência de... inventar relações espontâneas sobre... imaginar explicações para...* automaticamente tornam-se atividades inconsistentes à razão que estamos acostumados a lidar. É deste modo que cultivamos a tendência antiga de remeter suas respectivas imagens ao universo do absurdo, do irreal, do místico, da fantasia. E acusamos a imaginação, sua mãe

incontestes, de inconsistentes sempre. E não há remédio possível para torná-las cognoscíveis. Incompreende-se, em primeira instância, tudo a seu respeito.

Na acepção comum, imaginação é sinônimo de alucinação. O real se contrapõe à imaginação, assim como a verdade, ao erro. O imaginado é um subproduto da racionalidade. Enquanto o racional possui um estatuto ontológico de verdade, a imaginação é caracterizada por falta de consistência. Atribui-se à imaginação um papel de coadjuvante da racionalidade. Ela possibilita que o logos possa extravasar tensões, recreando-se com a imaginação estética, aliviando-se no mundo da imaginação onírica, alienando-se no horizonte da imaginação mística ou simplesmente relaxando-se na arena da imaginação lúdica. O estético, o lúdico, o místico e o onírico constituem os universos secundários aos quais é relegada comumente a imaginação. Eles não são realidade empiricamente aceitáveis, não produzem conhecimento com estatuto de verdade... (RUIZ, 2004. Paradoxos do Imaginário, p. 30).

[027]

intermezzo: a imagem mística

[166] Todavia, nos resguardemos de sair em defesa do uso da imaginação, por enquanto. Eis que do outro lado, os que defendem a existência de conteúdos inapreensíveis à experiência vulgar, conteúdos extra-musicais pertinentes ou mesmo vitais tanto ao processo criativo como à obra acabada, como que imantada a essa, pensam em um mundo cerrado que se abre apenas por uma única porta: a da devoção pura, do olhar amoroso (com um pouco de Ibn'Arabi), da sensibilidade mística; nomes diversos que definem a mesma estratégia: opor-se à racionalidade calculista que só enxerga números onde se quer númenos.

[167] Se estes conteúdos existem ou não, não é nossa intenção gerar dúvidas nessas preliminares. Vale apenas dizer que esses mesmos defensores crêem na possibilidade de trazer à tona esse mundo vedado à frieza racional por meio da expressão artística, muito embora, sem perceber tal fato, criam mundos com seus tratados de ciências imaginárias a fim de dar substância a estes

conteúdos que julgam essenciais na atividade criativa. Ora, o que se faz é imaginar “aquilo” a fim de explicar “isso”. Constatase um caminho de produção semelhante à racionalização, com a diferença que o imaginado não pretende a totalidade senão por meio da revelação de algo, sendo condicional a essa e caracterizado pelo momento da espera: o caminho do místico. Para o neófito, chega-se a um limiar que só resta esperar, quer pela ausência de percepção direta, quer pela atualização das sensações, quer pelos supostos “estágios de preparação” inerentes ao candidato à admissão nos círculos iniciáticos. Trata-se de uma conduta de vida que, em seus preceitos, busca a divergência na inteligência para, ao final, englobá-la num sistema homogêneo de superfícies.

[168] Dito de outra forma, os defensores dos conteúdos extra-musicais pensam haver “algo” não-revelado na música que determina o grau da experiência musical ou que confere vida a ela. Pensam-na como substância, pois a inferem principalmente em termos de propriedades cujas evidências surgem no contato musical despojado da razão “contaminante” e se efetivam na reação do sujeito a essas propriedades, isto é, aos seus efeitos.

[169] Pensamos que ambos os pontos de vistas, místico e cético, formam posicionamentos inadequados ao acontecimento musical. Conquanto suas teses estejam apoiadas em problemas práticos quanto ao entendimento musical, ainda assim, suas abordagens estratégicas situam, invariavelmente, a experiência musical para além da música. Em grande parte, isso se deve ao fato de ‘pensar a música’: música enquanto fenômeno ou objeto pensável.

VI - A idéia

(prancha nº2)

[028]

sinopse da idéia

[170] Rastrear as origens da idéia musical é tarefa que podemos prescindir, a título de concentração, evitando assim seus extratos comuns – característica de tudo o que é vertical. Por enquanto, interessa-nos seus dados atemporais, suas intensidades, seu lado esquerdo e direito, sua estaticidade. Antes de tudo, entretanto, devemos ter uma clara noção que haverá dois tipos de idéia musical (ao menos, as que constatamos), que iremos expor abaixo: a) a idéia musical enquanto *representação* de um conjunto de sons dispostos maneira particular; b) a idéia musical como derivação dessa, embora já constituindo um discurso. Grosso modo, e para nos livrarmos das confusões, podemos afirmar a primeira enquanto ‘proximidade’ e a segunda enquanto ‘distância’. Não será isso uma tentativa de reduzir a idéia a um conceito necessário, ao invés, mostrar que, por força de um deslocamento rápido, a idéia assume dois posicionamentos de naturezas distintas. Cada qual dando margem a desdobramentos singulares, a

saber, o primeiro (próximo) enquanto proliferação de um conjunto sonoro; o segundo (distante) enquanto extensão musical [113, 131]. Portanto, daqui em diante, iremos grafá-las assim: *idéia musical^{prox.}* e *idéia musical^{dist.}*; e quando ambas nos forem pertinente, segue-se assim: *idéia musical^{prox. / dist.}*. Tomamos essa medida porque preferimos evitar as categorizações, visto que ambas se pertencem mutuamente, isto é, se mesclam, naturalmente, não havendo quaisquer categorias a serem explicitadas, senão uma só. É por esta razão, também, que não cremos haver confusão quanto a elas, mas uma implicação natural, de certo modo, favorável¹¹⁵.

[171] A *idéia musical^{prox. / dist.}* é uma apropriação de outras idéias. Pois sempre que uma *idéia musical* é apresentada, não é em si mesma que se encontram os fatores¹¹⁶ à sua produção, constituição ou inerência à música, isto é, a *idéia musical^{prox. / dist.}* é expressa enquanto *dependências* de outras idéias exclusivas que, por sua vez, participam de um conjunto dinâmico que determina a mobilidade da *idéia musical^{prox. / dist.}* por outros planos. As idéias musicais, em geral, são referentes de outras idéias.

[172] Se aplicarmos um exame direto pelas condições de uso de uma *idéia musical^{dist.}*, notaremos que, – em relação àquela propriamente considerada inerente à “música”: *idéia musical^{prox.}* – para que possa ser efetivada, devemos recorrer a outros meios de ação que não musicais, isto é, que não pertencem à ordem do sonoro, por exemplo: o discurso verbal, a imaginação (fabricação de imagens), os gestos corporais e etc. Tal recorrência externa, de fato, ocorre em larga escala quando se pretende elucidar uma *idéia musical^{prox.}* presente em determinada

[174] Isso porque, pelo fato de se denominar um conjunto de relações sonoras por “música”, cria-se um enorme embaraço. A música torna-se música por mera designação¹¹⁷. A música enquanto uma designação de um conjunto de sons que ocorrem sobre determinadas condições passa a existir, solidamente, enquanto fenômeno. Fato que leva a crer tanto na sua perpetuação – o que denominamos, noutro lugar, efetuação temporal [158] – assim como na sua existência estabilizada¹¹⁸. Isto é, se a música, com base na designação de um conjunto sonoro, é realizada como não-dependência, livre de outros fatores alheios (não musicais), tudo leva a crer que ela existe de modo inerente aos sons.

[175] Todavia, a música (assim pensamos) é uma existência com base em uma designação de um fato que mantém uma consistência regulada por *convencionalidades*. Por esta razão, encontra-se pela literatura musical diversos exemplos de regulações formais, estilísticas, valorativas, morais, dentre outras¹¹⁹. As convencionalidades determinam tanto a consistência como os fatores de regulação¹²⁰ da idéia musical, como por exemplo, a contiguidade, o aumento e diminuição, a proliferação, estaticidade e etc. Ora, as convencionalidades nada mais são do que atribuições ao que se denomina ‘fenômeno musical’, que, com base no referente ‘sons’, incorpora outras idéias distintas da idéia de fenômeno, por exemplo. Voltamos, portanto, ao que disséramos sobre a idéia musical ser uma apropriação de outras idéias. Contudo, há aqui uma contradição comum em designar um conjunto, *a priori*, antes sequer de ele existir, como no caso da música. Resulta daí a verificação da acepção mais comum da idéia “como objeto qualquer do pensamento humano, ou seja, como representação em geral” (ABBAGNANO, 2007).

[176] Conclui-se quanto a música, que há uma predisposição comum em assumir tal “coisa por outra”, a partir dos resquícios do que foi outrora. Pensa-se: se tal conjunto sonoro existiu ‘assim’, procede que ela ocorra de tal e qual maneira o foi, ainda que de forma variada. E não é raro ouvir uma música para, em seguida, firmar um juízo qualquer acerca de sua má execução em relação à outra ocasião, ou ainda, rivalizá-la com parâmetros de avaliação adotados. É claro que ninguém pode deixar de ouvir música sem criar ‘sentidos pessoais’ valorativos. Se assim o fosse, estar-se-ia perto da extinção¹²¹ da música por uma indiferença sensível. Mas criar ‘sentidos pessoais’ é tarefa diversa daquela caracterizada pela fundação de um único sentido, onde todos os outros sentidos devem se sublimar; seria isso o mesmo que centralizar o olhar sobre um ponto único e esperar que por ali passem sentidos semelhantes ou correlativos àquele em questão.

[177] A idéia musical^{dist.}, enquanto apropriação de outras, é assim constatada, por uma necessidade fundamental, por não dispôr os sons de um dispositivo lógico que os auto-determinem, senão por meio de “algo” distinto deles: *uma coligação com o som*. Ou seja, para que os sons ‘musicais’ possam ser constatados enquanto música – logo também enquanto idéia –, devem ser passíveis de coligação [111, 148, 153] com outras idéias, pois não é possível tornar explícita uma idéia musical^{prox.} ‘sonora’ por outra idéia musical, igualmente, sonora [99]. Penso da seguinte maneira, se recorro a algo distinto da música para vislumbrar uma idéia musical^{dist.} (que assim considero), o faço por não haver meios para constatar a idéia musical^{prox.}, meramente, através de outra sonora, sem antes recorrer a uma aproximação, de modo que uma referencie a outra. Isto é, para que haja uma idéia musical^{dist.}, faz-se necessário um movimento de aproximação dos sons *em meio*¹²² à algo distinto deles. Por conseguinte, a idéia musical se formará

nas dependências daquilo que é distinto dos sons, ora imputado como música. Ora, esta distinção não é e nem deixa de ser música; é o *entre*. São o que viemos até aqui denominando de *pequenas consecuições* [111, 148, 153] que, dado seu duplo caráter¹²³, implicam numa proximidade ou numa distância.

[178] Com isso dizemos que não é preciso chegar na idéia musical^{dist} enquanto substância posta em suspenso, para que então que se possa descer – segundo a acepção platônica da idéia – às suas manifestações mais concretas, “enquanto uma espécie única intuível numa multiplicidade de objetos.” (ABBAGNANO, 2007). Concepção bastante tentadora no sentido a universalizar as idéias musicais através de um discurso. A suspensão, decerto, não é desejável senão para pôr em relevo, por contrastes, as instabilidades às soltas no fato musical. E esta regra, que não admite exceções, é plausível, posto que a suspensão sobre a qual se construa um discurso inclui o instável (mesmo a ausência será a sua afirmação). E mesmo quando a suspensão de um dado musical concreto, para análise ulterior, é procedida, ela tem por objetivo apenas um caráter experimental quantitativo, isto é, dizer em qual concentração os constituintes de uma composição, assim reconhecida, se encontram dispostos, para então conhecer suas especificidades. Por isso, não se pode referir um discurso dessa natureza à manifestação musical, derivando noções, esquemas e procedimentos *estáveis* quanto a sua dinâmica de porvir (falácia de qualificação).

[179] Concluimos que a idéia musical^{prox.} e a idéia musical^{dist.} são indissociáveis, além do que dependem de outras idéias para que possam permanecer como meio operacional válido. No entanto a consistência de uma idéia musical^{prox. / dist.}, se assim considerada, é tão peculiar que pode ser vista como

possibilidade de desdobramentos (não suspensão) diversos daquilo que é considerado música, bem como o que não é¹²⁴. Podemos, então, por tudo que referimos à consistência [93, 94, 106, 122, 128, 129, 138, 146, 148] esboçar a imagem da idéia musical^{dist.} que atua à distância.

[029]

a imagem concentrada da idéia

[180] Toda idéia produz uma distância. De fato, há tantas distâncias quantas sejam as idéias, mas em face de uma idéia, haverá apenas uma distância¹²⁵, por estar em jogo o *singular*, o imóvel, a não-sucessão. As idéias não se sucedem umas às outras mediante um esquema como o das imagens [161, 162 e 163], elas apenas instalam fronteiras e interagem entre si, porque são as fortificações das imagens. Quando surge uma imagem – a semelhança de um círculo –, erijo um *forte* e agencio seus semelhantes de modo flagrá-los em suas dimensões. Essa é a única regra. Nem por isso deixa de haver fortes que são destituídos de muralhas. Casos raros como esses se revelam nas ocasiões de confronto entre, diremos, uma imagem-forte e outra, em que a vencida se esfacela, perde sua coesão, sendo, automaticamente, banida aos extremos de sua inconsistência, para que de lá seja refeita. Tais são as idéias instáveis que se acoplam e copulam com todas as outras. A razão de sua inconsistência é abarcar o múltiplo, o não-agenciável, ao invés de manter o hábito comum da refração¹²⁶, isto é, àquilo que é “fora” (diverso) deve-se situar além. E quando digno de participar do que é reto (e não esquivo), é concedida a liminar para sua entrada. Não obstante, decorrerá tempo (transformações e maturações) até que seja homologada sua presença *intramuros*.

[181] A distância, portanto, é a condição de entrada e a possibilidade de um visto de permanência da idéia estrangeira. De quando em quando, ao visado é permitido ir e vir, com a condição de que traga certos recursos à manutenção do forte – bem instaurado em margens seguras. Será este ato de trazer recursos mantenedores o que denominamos por *pequenas consecuições*; para alguns são as licenças (às vezes poéticas) discursivas para bem enfatizar a necessidade de uma imagem-forte. O *visa* não é para todos, mas apenas àqueles que melhor sabem executar os traslados de um elemento externo ao interior de um domínio, sem os conflitos de costume (contrastes de idéias), pois toda insurgência será banida, novamente, ao extremo. Dito isso, há infinitas imagens, mas apenas uma idéia por imagem, diremos, uma imagem-forte que não se desloca, e caso haja um deslocamento, seu movimento é imperceptível a ponto de considera-lo estático.

[182] A distância que uma idéia produz varia de acordo com sua potência. Entretanto, para examinar suas dimensões aproximadas se faz necessário conhecer duas implicações suas, a saber, a *imobilidade* e a *singularidade*.

[030]

a imobilidade-idéia

[183] Diremos que uma distância não é de toda imóvel. Há rastros em sua volta que nos faz deduzir seu caminhar. No entanto, seu movimento é de uma natureza distinta daquele que caracteriza as proximidades, no sentido de que essas se volvem mar adentro, deixando sempre uma marca, como círculos concêntricos na água. Suas emanações são sensíveis e eficientes, na medida em que atenuam o mundo [94], suavizando seus movimentos desenfreados. A distância por outro lado, se assim quisermos imaginar, pode ser uma altíssima velocidade de modo

que não se perceba mais que ela se move. Mas, como isso é exigir demais de nossa franca percepção, contentamo-nos em observá-la na sua imobilidade – e aqui a questão não é a aparência, mas o efeito produzido –, por isso dizemos que a distância promovida por uma idéia musical^{dist.} caracteriza-se por um lentíssimo caminhar. Tal é a sua imagem que podemos evocar as montanhas de Dogen:

“Porque as montanhas verdes caminham, elas são permanentes. Embora elas caminhem de maneira mais veloz que o vento, alguém nas montanhas não percebe nem entende isso. “Nas montanhas” significa o florescimento do mundo inteiro. As pessoas fora das montanhas não percebem nem entendem o caminhar das montanhas. Aqueles que não têm olhos para vê-las não podem perceber, entender, ver ou ouvir isso tal como é. Se duvidais do caminhar das montanhas, não conheceis o vosso próprio caminhar; não é que não caminheis, mas não conheceis nem entendeis vosso próprio caminhar. Como não entendeis vosso próprio caminhar, devíeis conhecer completamente o caminhar das montanhas verdes. As montanhas verdes não são nem sencientes nem insensíveis. Vós não sois nem sencientes nem insensíveis. Neste momento não podeis duvidar do caminhar das verdes montanhas.” (DOGEN, Eihei. Sutra das montanhas e das águas [Shobogenzo], 1240 – trad. de Kazuaki Tanahashi, pg.112).

[184] A imobilidade da idéia musical^{dist.} é como um centro de convergência que não admite estranhezas dessincronizadas com sua velocidade. Para isso, deve interpor uma série de labirintos (textuais) para que tais estranhezas sincronizem à sua velocidade, e sejam acopladas (no texto) à idéia central. Falo aqui do percurso; daquele exigido pelo discurso para que possa se realizar um trajeto, descobrir uma verdade, um saber determinado. A distância, também, decorre de uma novidade [122, 126 à 128]. E uma simples idéia nova é suficiente para deslocar todo o conjunto coincidente por refração. Eis que a natureza da distância é tender à estagnação, para usufruir de uma novidade latente, de modo a constituir uma imagem consistente. A imobilidade, portanto, é uma característica inerente à distância. Não obstante, característica, também, singular por fazer intervir circunstâncias que lhe são exteriores.

a singularidade-idéia

[185] Se a imobilidade decorre do distanciamento de uma idéia musical^{dist.} em relação à outra (idéia musical^{prox.}), por conseguinte, tende, igualmente, a uma *singularidade* que concerne às circunstâncias devidas à alta velocidade (se dispensada as condições de uso de nossa percepção) ou ao lentíssimo caminhar. Isso assim ocorre porque a idéia musical^{dist.} comporta em seu interior a referida novidade – princípio da distância –, que acusa seu estado de gravidez (sensação de peso) durante o percurso. Não obstante, o peso da novidade infere num tipo de movimento extrínseco (circunstâncias exteriores) típico, isto é, um tipo de movimento em que aqueles que vêm de suas periferias incorrem em seus meios, determinando o período de gravidez da novidade. A esta singularidade da distância produzida por uma idéia musical^{dist.}, pode-se denominar também movimento de fertilização (ou de irrompimento), ou seja, o precipitar da novidade, sua eclosão. Queremos dizer que há uma *meia-vida* quanto à novidade conservada à distância que, por força das exterioridades, entorna por todos os lados sob formas distintas em dimensões e pesos. Resulta daí que uma idéia musical^{dist.} equivale a uma novidade posta à distância, para evitar sua perda em meio ao movimento caótico dos contágios entre idéias.

[186] A determinação da meia-vida de uma idéia musical^{dist.} só é possível por meio da dedução de sua imobilidade (lentíssimo caminhar) face às estranhezas (cruzamentos) que se interpõem no percurso, e pelo peso da novidade determinada; novidades solenes demandam menos tempo para fertilizar um meio do que aquelas excêntricas que andam fora de seu lugar.

dimensões da idéia^{prox./dist.}

[187] Nos limites do entorno de uma idéia posta à distância (idéia musical^{dist}) chegam apenas as misturas diluídas, por onde se finda o 'termo zero' – como início dos contágios fortes que causaram a epidemia –, já enfraquecido pelas sucessivas diluições. Em outras palavras, as sucessões causadas pela eclosão de uma novidade alcançam um termo quando findam os contágios e desaceleram o movimento. Haverá neste ponto, de término da gravidez ou irrompimento, uma semelhança no que concerne à leveza e ao repouso; condição própria para se examinar o movimento de *extorno* dos meios adjacentes ao seu centro convergente. Ora, se em dado momento aquilo que chega a um ponto de alcance qualquer, torna-se, igualmente, uma apropriação, advém a imagem do débito para com o meio de onde se extraiu e foi apropriada a idéia. Será isso, o termo de responsabilidade pelo qual a apropriação será retornada ao meio de origem, no entanto, não mais como restituição, mas como título de crédito a ser saldado.

[188] Em outras palavras, se surge uma idéia musical^{prox./dist.} por força de uma apropriação de outra (a idéia musical^{prox./dist.}), haverá, fatalmente, um pedido de modificação desta em virtude daquela; modificação que exige uma adequação dos meios de origem – se se pensar a apropriação como desdobramento legítimo de determinado meio. Quero dizer que quando uma novidade (musical) surge, implicando numa série de fertilizações singulares, tão logo ela se firma, tão logo é exigido dela que responda àquelas fertilizadas, de modo a conferir consistência equivalente a de seu meio. Por exemplo, se uma idéia musical^{prox./dist.} surge enquanto novidade – digamos um modo de serialização de unidades de tempo, em

que a menor unidade de tempo possível numa peça, quando presente, incorra numa repetição variada da série (série infinita) – e, em seguida fertiliza outros setores que, prontamente, a ligam às outras idéias – aos objetos sonoros –, surgirá uma prática musical. E é neste ponto que a idéia musical^{prox.} fertilizada, ora instituída como prática musical, exige sua adequação àquele meio pelo qual a idéia anterior foi gerada. Assim, se digo que uma novidade denomina-se ‘serialização ao infinito’, no que concerne às unidades de tempo, o meio que a gerou (a distância) encarrega-se de operacionalizá-la. Mas quando de seus desdobramentos por outros setores surgir a ‘serialização ao infinito’ de objetos sonoros, por exemplo, será exigida do meio antecedente uma adequação de modo a incluir aquela fertilização (igualmente novidade) ou se imiscuir nela. As dimensões de uma idéia musical^{prox./dist.}, portanto, são avaliadas pela frequência dos retornos e, quando, enfim, determinadas deixarão transparecer uma imagem, apenas uma imagem sólida, pois, todo o movimento cessará na imagem concentrada.

Notas de rodapé:

Introdução

¹ Do ponto de vista da feitura dessa dissertação, cabe dizer que, não conseguíamos isolar um processo criativo, em si algo já muito difuso, de modo que pudéssemos encontrar o momento da criação. Dizer, por exemplo, que tais e tais elementos entram na composição de tais conjuntos sonoros, e resolver a questão da criação por aí. Invariavelmente, encontrávamos um desdobramento fértil qualquer – um incorpóreo –, que nos conduzia a outros locais, que exigiam uma mudança de natureza de nossa investigação. Assim, nos restavam sempre os efeitos da criação, enquanto rastros temporários, contudo, insistentes. Segui-los na esperança de encontrar um centro-objeto, era um ato vão, afastava ainda mais a idéia de um objeto. Resolvemos, portanto, abortar quaisquer tentativas de encerrar a criação bem como os processos criativos em esquemas de contenção. Neste sentido nos aproximamos de Deleuze quando ele fala sobre o acontecimento: “Não são coisas ou estado de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente” (Deleuze, 1998, *Lógica do Sentido*, p.5).

² Deleuze, 1998, *Lógica do Sentido*, p.7.

³ Um centro é tudo o que se exige para uma clareza de discurso, com uma espécie de local seguro para onde se possa correr, sempre que ele se vê ameaçado pela inconsistência. Um local onde possa se refrescar e renovar suas energias, e manter distância das instabilidades. Descobrimos que quando se busca pelo criativo, alcançar

tal local e lá erigir um forte, uma idéia ou imagem, equivale a um sacrifício daquilo que se pretende esmiuçar, porque, de fato, rompe com as instabilidades que levam à frente a criação musical.

⁴ Este “algo” eram as instabilidades que, por sua vez, não tem início e nem fim, simplesmente, estão em torno de tudo.

⁵ Retornamos aqui ao ponto em que, no ensejo de encerrar a música numa unidade operacional válida, se obtém uma visão congelada de um momento da criação a que chamamos “processo criativo”. Ora, o processo criativo não cessa de mudar, pois a novidade sempre exige uma troca de qualquer um dos elementos que o integram. Do contrário, tem-se estagnação ou repetição do mesmo ato criativo, sob ângulos diversos.

⁶ Há os casos em quem se alcança um ponto extremo de um processo criativo, onde não há mais a distinção de elementos. Há um todo ao qual se dá o nome de música, sem discernir suas partes, suas zonas de intensidade. Em geral, denomino tal forma de indistinção por extremos, porque ela reflete toda uma suficiência, geralmente, conceitual e associada ao exercício extremo da abstração. Trata-se do pensar à música de Boulez isento das relações de produção externas. De outro modo, uma visão fundamentalista da música.

⁷ Semelhante ao dito acima, os segmentos ou extremos guardam afinidades por serem excludentes, isto é, por excluírem o “fora” da música. E aqui nos aproximamos de Deleuze.

⁸ Em primeira instância, o termo afecção “designa uma um estado, condição ou qualidade que consiste em sofrer uma ação ou em ser influenciado ou modificado por ela.” (Abbagnano, Dicionário de Filosofia, p. 19). Contudo, empregamos afecção, mais precisamente, no sentido dado por Bergson ao vincular o termo às imagens:

“Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota o meu corpo como centro. E é levada a isso justamente pela experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações e experimentar afecções, em uma palavra, pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem, privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro da representação, de maneira que as demais imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamo afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há, portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação: é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade.” (BERGSON, Matéria e memória. p. 63-4).

⁹ Dizemos aqui da insistência das instabilidades em todo e qualquer momento particular, ou e outro modo, no movimento em direção a uma finalidade qualquer. De outro modo ainda consideramos a questão dos incorpóreos, colocadas pelo estoicismo, a qual comenta Araújo:

“O incorporal é passado e futuro ao mesmo tempo, pois só estas duas dimensões insistem no tempo. O incorporal é um paradoxo, pois é aquilo que sempre vai para os dois sentidos ao mesmo tempo (é passado e futuro, é passivo e ativo); ele é o devir-louco, que Platão quis desqualificar como simulacro, mas que os estóicos trazem para a superfície para ser problematizado.” (ARAÚJO, Pensamento sem sujeito, pg.5)

¹⁰ Referimo-nos as outras disciplinas que tomam a música como objeto de estudo.

¹¹ Uma vez que elas insistem sobre tudo e em tudo.

¹² Deleuze, op. cit., p.6.

¹³ Deleuze, op. cit., p.6.

¹⁴ Deleuze, op. cit., p.6.

¹⁵ Fazemos aqui uma aproximação com o “princípio de incerteza”, que “consiste num enunciado da mecânica quântica, formulado inicialmente em 1927 por Werner Heisenberg, impondo restrições à precisão com que se podem efetuar medidas *simultâneas* de uma classe de pares de observáveis. Segundo este princípio “quando se quer encontrar a posição de um elétron, por exemplo, é necessário fazê-lo interagir com algum instrumento de medida, direta ou indiretamente. Por exemplo, faz-se incidir sobre ele algum tipo de radiação. Tanto faz aqui que se considere a radiação do modo clássico - constituída por ondas eletromagnéticas - ou do modo quântico - constituída por fótons. Se se quer determinar a posição do elétron, é necessário que a radiação tenha comprimento de onda da ordem da incerteza com que se quer determinar a posição. Neste caso, quanto *menor* for o comprimento de onda (*maior* frequência) maior é a precisão. Contudo, maior será a energia cedida pela radiação (onda ou fóton) em virtude da relação de Planck entre energia e frequência da radiação e o elétron sofrerá um *reco* tanto maior quanto maior for essa energia, em virtude do efeito de Compton. Como consequência, a velocidade sofrerá uma alteração não de todo previsível, ao contrário do que afirmaria a mecânica clássica. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Princ%C3%ADpio_da_incerteza_de_Heisenberg).

¹⁶ Deleuze, 2005, A dobra, p.132.

¹⁷ De fato, capturar o instável é o cerne do problema e a razão de ser dessa dissertação. Neste sentido comenta Guimarães: “A mais flagrante de todas as ilusões consiste, segundo Bergson, em crer que podemos pensar no instável por meio do estável, no movente por meio do imóvel, ou seja, a inteligência é incapaz de compreender a essência da natureza do espírito, uma vez que esta essência consiste em fluir, ao passo que a inteligência só retém do real momentos fixos e descontínuos, levando-nos, com isso, a uma compreensão inadequada da realidade.” (Guimarães, Interfaces, v.9, n.17, p.317-32, mar/ago 2005.).

¹⁸ Deleuze, op. cit., p.132.

¹⁹ Deleuze, op. cit., p.132.

²⁰ Referimo-nos aqui a Prancha IV – Permanência.

²¹ Na prancha V fazemos uma distinção entre visão focal [133] e visão infinitesimal [134].

²² Deleuze, op. cit., p.132.

²³ Deleuze, 2004, Mil Platôs, vol.1, p.16 e17.

²⁴ Deleuze, 2005, A dobra, p.133 e134.

I – Fato musical

²⁵ Utilizamos aqui a tradução do termo “fait musical” lançado por Jean Molino (MOLINO, J. Fait musical et semiologie de la musique. *Musique en jeu*, N° 17. 1975. p. 37-62.).

No entanto, prescindimos das divisão tripartite proposta por Molino, para esmiuçar os elementos não musicais contidos na música.

²⁶ Falo da aqui do método de ensino do contraponto de Palestrina difundido por Knud Jeppesen em seu livro “The Style of Palestrina and the Dissonance. 2nd ed., London, 1946.”

²⁷ Referimo-nos, aqui, a noção de agenciamento segundo aquilo que Deleuze diz ser o “crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza á medida que ela aumenta suas conexões.” (DELEUZE, 1995, Mil platôs, vol. 1, pg.17).

²⁸ Voltaremos a empregar o termo ‘coincidente’ na ‘Prancha V – imagem’, quando entramos na questão da consistência e imagem nos processos criativos.

²⁹ Trata-se de uma questão antiga que remonta a Hanslick e retorna em Jean Molino e Jean Jacques Nattiez (com sua teoria tri-partida da música). Interessa-nos, para essa dissertação, apontar que a idéia de uma obra musical auto-suficiente se faz, exclusivamente, por uma remoção taxativa dos índices de instabilidades que permeiam a música. No mais, ela representa para o ensino musical, um conflito entre a obra (supostamente una) e suas exterioridades; de outro modo, música e elementos extra-musicais.

³⁰ Falamos daquilo que são exterioridades, ou seja, que não pertencem ao universo do sonoro.

³¹ Fazemos alusão à sensação de gravidade (peso) implícita na produção de distância, que implica na imobilidade das idéias musicais que veremos adiante (Prancha VI – a idéia).

³² DELEUZE, 1995, Mil platôs, vol. 1, p.17.

³³ Referimo-nos às convenções musicais adotadas por uma coletividade artística musical.

³⁴ Nome e forma (em sânscrito: *nama-rupa*) são dois termos que tomamos de empréstimo da “Teoria dos doze elos dependentes” do Budismo, para problematizar a questão das instabilidades como incorpóreos, que segundo Deleuze são “acontecimentos” que “não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade existente não existente” (DELEUZE, 1998, Lógica do sentido, p.5.). As instabilidades que dizemos serem incorpóreos são reveladas, principalmente, por meio de um processo de designação que as tornam evidentes (ver: Prancha IV – permanência).

³⁵ De outro modo, as remissões sensíveis que a música, invariavelmente, implica. Trata-se, também, do uso primeiro da idéia de proximidades, ou seja, em se referir as sensações.

³⁶ Este é o caminho que queremos firmar, porque para nós se trata de uma mera constatação, o fato de que, quando se inicia uma composição, é da contradição que ela vai surgindo e não do acerto imediato entre os seus componentes. Mas, é claro, estamos partindo de outra idéia, a saber, de *surgimento*, tal como é abordado no budismo (ver: S.S. DALAI LAMA, 2002, O sentido da Vida, p.3). Portanto, a questão para nós será: como surge uma composição musical?

³⁷ FERRAZ, 2005. Livro das sonoridades, p. 17.

³⁸ Fazemos referência aqui ao conceito de extensão quando Deleuze fala sobre o acontecimento (DELEUZE, 1991, A dobra, pg.134). No entanto, fizemos uma pequena contração da idéia de “propriedades intrínsecas das séries extensivas” para “séries de propriedades intrínsecas” para, indiretamente, enfatizar a interdependência dos componentes que conjugam a matéria composicional. Em todo caso, está em pauta o conceito de extensão tal qual Deleuze apresenta, o qual veremos adiante na Prancha III – acontecimento.

³⁹ DELEUZE, op. cit., pg.134.

⁴⁰ FERRAZ, 2005. Livro das Sonoridades, p. 38 e 39.

⁴¹ FERRAZ, 2005. Livro das Sonoridades, p. 29.

⁴² Falamos aqui do ponto de vista do ouvinte.

⁴³ Eis um dos temas centrais desta dissertação, a saber, que num esquema linear de produção artística – de onde vem a idéia de ascensão sensível-inteligível –, a mobilidade e permanência das impressões musicais se dá por meio de elementos distintos do musical, impropriamente tomados por musicais. Conforme veremos ainda

na 'Prancha III – acontecimento', tais elementos estão relacionados à conformação do indivíduo, ou em termos Deleuzianos, na concrecência de elementos.

⁴⁴ Trata-se aqui de uma das imagens do Yi Jing que diz respeito ao trigramma li ☲, comumente identificado com movimento de fogo que, inversamente, suporta o terreno sobre o qual se inflama. De fato o preende. Para uma aproximação mais rigorosa ver Prancha III – acontecimento: [96 - 99].

⁴⁵ Falamos aqui do “improvável” como algo vem do futuro e irrompe sobre a matéria composicional. Trata-se de uma questão levantada por Ferraz, diz ele: “O que faz Beethoven em suas *Variações* sobre o tema de Anton Diabelli, ou Bach nas *Variações Goldberg*, fragmentar e fazer aparecer pequenas partículas para novos ritornelos. Ritornelos que não estão mais atados às forças do passado e presente, como matéria ou forma, mas a outras forças.” FERRAZ, 2005. Livro das Sonoridades, p. 39.

⁴⁶ E aqui, torna-se evidente a questão da música no futuro. Segundo, Ferraz “De onde surgem tais partículas? É aqui que podemos falar uma primeira vez em forças que estão no futuro. Estão no futuro porque são improváveis, nada no presente ou passado me ajudam a deduzi-las. São tais partículas que chamamos material composicional, e o desmanche da forma e da matéria, o modo deste desmanche, já é também uma força do futuro, ou que conecta com o futuro.” FERRAZ, 2005. Livro das Sonoridades, p. 39.

⁴⁷ Deleuze, 2004, Mil Platôs, vol.1, p. 17.

⁴⁸ Ferraz, op. cit., p. 39.

⁴⁹ Ao contrário do que se sugere, a idéia aqui é simples, a saber, quando de uma composição musical se obtém uma vazão expressiva de componentes materiais, é freqüente que haja a emancipação de uma das componentes, que se faz preponderar sobre outros elementos. De modo geral, observam-se em uma composição algumas formas próprias de contenção, a fim de se evitar a inflação de tais componentes que, naturalmente, conduziriam a outras idéias musicais inteiramente diversas daquela pela qual se desprende, ou levariam a uma homogeneização do movimento musical. É particularmente interessante notar isso em certas peças de Messiaen, por exemplo, em *Vingt Regard sur l'Enfant Jésus*, cujo interesse na justaposição de blocos musicais está mais para um recurso de contenção expressiva do que um recurso meramente formal.

⁵⁰ Vemos essa questão adquirir contorno quando Deleuze, sobre a relação de um mundo com as singularidades, diz que: “Um ponto singular se prolonga analiticamente sobre uma série de ordinários, até a vizinhança de uma outra singularidade etc.: um mundo é assim constituído, com a condição de que as séries sejam convergentes (um “outro” mundo começaria na vizinhança dos pontos em que as séries obtidas divergiram).” DELEUZE, 1998, Lógica do Sentido, p.113.

⁵¹ DELEUZE, 1998, Lógica do Sentido, p.123.

⁵² Refiro-me aqui a um curso dado por Willy Côrrea de Oliveira em 1999 na graduação da ECA, no Departamento de Música para turma de bacharelados do quinto ano. Infelizmente, não constam a publicação de suas análises, mas apenas os cadernos de notas dos estudantes daquele ano.

⁵³ Referimo-nos aqui ao ponto de intersecção entre mundos: “Lá onde as séries divergem começa um outro mundo, impossível com o primeiro. A extraordinária noção de compossibilidade se define pois com um *continuum* de singularidades, a continuidade tendo por critério ideal a convergência das séries.” Deleuze, 1998, Lógica do Sentido, p.114-115.

⁵⁴ Vê-se aqui que a questão é de todo diferente, posto que o foco das ações musicais referidas a um discurso musical não é dada na música, mas por algo que se desprende dela, levando a crer na sua permanência. Para um exame mais apurado dessa noção indicamos à frente as Pranchas III, V e VI.

⁵⁵ Inúmeros são os suportes que têm por função estabilizar a música; de certa maneira, são esquemas prontos acopláveis à música – como, por exemplo, escrita, linguagem, estruturação, dentre outros –, criados por empréstimos de áreas afins para conferir consistência estabilizada à música (nota do autor).

⁵⁶ Adiante – na prancha III – acontecimento – os veremos designados como “pequenas consecuições” [111].

⁵⁷ Não estamos aqui defendendo uma tese contrária ao que dissemos acima, sobre sensível e inteligível, mas apenas fazendo um pequeno diálogo contrastante com a Metafísica. Isso porque capturar o próximo e o distante requer uma operacionalização de passagem sobre o próprio campo problemático dos discursos baseados no esquema de ascensão do sensível ao inteligível. E, ainda, só poderíamos assim proceder porque é no próprio discurso que tal questão se manifesta, e não em um esquema de remissão paralela, de fato, contrário às nossas próprias observações quanto à ineficácia de tal medida face à instabilidade que cerca o fato musical. Em outras palavras, prescindimos das vanguardas no campo de batalha.

Assim, no livro da A da Metafísica, Aristóteles diz:

“Ora, em vista da atividade prática, a experiência em nada parece diferir da arte; antes, os empíricos têm mais sucesso do que os que possuem a teoria sem a prática. E a razão disso é a seguinte: a experiência é o conhecimento dos particulares, enquanto a arte é o conhecimento dos universais; ora, todas as ações e as produções referem-se ao particular. De fato, o médico não cura o homem a não ser acidentalmente, mas cura Cálías ou Sócrates ou qualquer outro indivíduo que leva um nome como eles, ao qual ocorra ser homem. Portanto, se alguém possui a teoria sem a experiência e conhece o universal, mas não conhece o particular que nele está contido, muitas vezes errará o tratamento, porque o tratamento se dirige, justamente, ao indivíduo particular.”
[METAFÍSICA, A 1, 981 a8 – b5] (REALE, Metafísica, vol II, p. 5).

⁵⁸ Buscamos demonstrar a ineficácia dessa concepção quando nos aproximamos da criação artística.

⁵⁹ De fato, este caminho não é tão peculiar à filosofia como se sugere. A mesma conduta se verifica nos sistemas de pensamento asiáticos como no budismo, confucionismo – exceto no taoísmo –, com a diferença de que no budismo não se busca as causas explicativas de um fato ou fenômeno, mas o estado em que ocorre a ausência de condições, o incondicionado, em relação ao qual o sujeito se vê livre das ações exteriores. Ou seja, não sofre mais a ação do que lhe é exterior.

⁶⁰ A questão aqui é: se tenho por base de conhecimento o prazer que algo me proporciona, como no caso da música – mesmo que tal prazer assuma características e intensidades diversas, emocionais, intelectuais, espirituais etc –, até que ponto posso afirmar algo a seu respeito, a título de explicação, quanto às suas causas. Ora, as causas de uma música cujas bases remetem ao prazer particular não dizem respeito somente à música, mas, igualmente, ao seu fruidor, o sujeito, que de certo modo torna-se objeto da música. Como é por demais estranho pensar assim, conclui-se que a música tenha fundamentos que prescindem das intensidades da experiência sensível. No entanto, e isso chega a ser óbvio, não há ninguém que se engaje na árdua tarefa de entender a música, ou ao menos contemplá-la, sem que não tenha um elo duradouro ou um ganho de prazer com ela (nota do autor).

⁶¹ Deleuze, 2004, Mil Platôs, vol.1, p. 15.

⁶² O caos é um recurso, uma roupagem, utilizado aqui para situar o emaranhado sonoro inédito que se apresenta àquele que se propõe ver, sentir e pensar a seu respeito. De fato, aquele que se põe em tal posição, em princípio, experimenta uma massa sonora indiscernível sobre a qual destaca seus pontos de ressonância (consigo mesmo) e os torna referenciais para a sua produção particular de sentidos.

⁶³ Utilizo esse termo para indicar a forma de relacionamento individual com o acontecimento musical. De outro modo se trata de uma intuição que mantém uma formante dupla: as palavras e as imagens. Como nos diz

Deleuze; “é próprio ao acontecimento o fato de serem expressos ou exprimíveis, enunciados ou enunciáveis por meio de proposições pelo menos possíveis. (...) A primeira é chamada de designação ou indicação: é a relação da proposição a um estado de coisas exteriores (*datum*). O estado de coisas é *individual*, comporta tal ou tal corpo, mistura de corpos, qualidades e quantidades, relações. A designação opera por associação das próprias palavras com imagens particulares que devem representar o estado de coisas.” (Deleuze, 1998, *Lógica do Sentido*, p.13.)

⁶⁴ Refiro-me aqui ao problema que oferece o tempo tripartido que leva, invariavelmente, às aporias de sentido (nota do autor).

II – Abstração

⁶⁵ Precisamente falamos da noção budista de surgimento dependente, que segundo S.S. Dalai Lama, “É a filosofia geral de todos os sistemas budistas, muito embora sejam encontradas interpretações diferentes entre esses sistemas. Em sânscrito a palavra para surgimento dependente é *pratityasamutpada*. A palavra *pratitya* tem três significados diferentes – reunir-se, conta com algo e depender –, mas todos os três em termos de significado básico expressam dependência. *Samutpada* significa surgimento. Portanto o significado de *samutpada* é surgir na dependência de condições, contando com as condições, pela força das condições.” (S.S. Dalai Lama, 2002, *O sentido da vida*, p.6.). Portanto, falamos de surgimento dependente para referir o objeto musical as exterioridades da música.

⁶⁶ De outro modo estamos falando das instabilidades, porque extrínsecas ao fato musical.

⁶⁷ A noção que queremos valer aqui é que o objeto é uma constelação de elementos instáveis que se configuram a todo instante.

⁶⁸ Vazio é a imagem reversa das exterioridades fugazes. Grosso modo servimo-nos do modelo atômico de Niels Bohr, onde o núcleo é regido por um distanciamento de camadas de nuvens de partículas negativas (életrons) que asseguram sua aparente estabilidade. Segundo as teorias quarkianas, na “cromodinâmica quântica” (QCD), o núcleo atômico é mantido por uma nuvem próxima de partículas transientes denominadas **Gluóns** (bóson vetorial de massa nula) que, por meio de suas propriedades (cargas de cor), mantém uma permuta entre os neutróns e prótons, assegurando sua coesão. O interessante neste modelo clássico é que o vazio vem ditado pela negatividade constelar, ao passo que o núcleo, determinante do peso atômico, é o objeto determinável. De outro modo, o núcleo, segundo as teorias das forças fundamentais, é inferido pela força nuclear eletrofraca que, em uma das aproximações possíveis, reflete uma instabilidade de efeito reverso: gerando o estável.

⁶⁹ Queremos dizer que as palavras enquanto designadoras ligam-se a manifestação do mundo, Segundo Deleuze: “Trata-se da relação da proposição do sujeito que fala e que se exprime. A manifestação se apresenta pois como o enunciado dos desejos e das crenças que correspondem a proposição. Desejos e crenças são inferências causais, não associações. O desejo é a causalidade interna de uma imagem no que se refere a existência de um objeto ou do estado de coisas correspondente” (Deleuze, 1998, *Lógica do Sentido*, p.14.)

⁷⁰ Baseamos-nos aqui no modo de refutação criado por Nagarjuna ao referir o surgimento dos objetos a uma existência irreal. Segundo sua concepção, nada pode existir por si mesmo nem por outro: “Os objetos passados e futuros são irrealis – assim como os sentidos –; também o são [os objetos] presentes já que não diferem daqueles dois. (...) os sentidos e seus objetos são considerados compostos pelos elementos; visto que os elementos individuais são irrealis, assim também o são aqueles objetos. Se cada elemento é distinto, poderia haver fogo sem combustível; se misturados, careceriam de características individuais, e isso é verdadeiro para outros elementos. Porque os elementos são irrealis, de ambas as maneiras, assim também a composição; porque a composição é irreal também de fato são as formas.” (Nagarjuna, 2002, *A grinalda preciosa*, p.76-77.)

⁷¹ Vale notar aqui um problema que remete à noção de tempo tripartida (passado, presente e futuro) que tradicionalmente se impõe ao discurso. Deste modo, revela-se uma aporia, porque se digo que as condições para que haja objeto musical surgem na criação musical, valorizo a experiência sensível em detrimento da abstração, ao passo que se concluo que as mesmas condições surgem no processo de abstração, inverto, negando a validade da experiência sensível. Ambos se excluem mutuamente, porque não participam da mesma porção de tempo, não estão interligados, mas eternizados segundo suas próprias prescrições de tempo.

⁷² Por concreto nos referimos àquilo que existe, seja de ordem material ou espiritual. Conforme diz Charbonneau: “É preciso evitar a esse respeito um confusão que é bastante corrente: identificar o concreto com o material, o abstrato com o espiritual. Uma tal identificação é completamente desprovida de sentido. O concreto só tem relação com o que existe (o real), tanto na ordem material como na ordem espiritual. É por isso que ele é sempre singular. Por outro lado, o abstrato só tem relação com o modo de existência (essência) comum à muitos. É por isso que ele nos conduz sempre a um conceito universal que se aplica tanto ao mundo da matéria como do espírito.” CHARBONNEAU, Curso de Filosofia. p.23.

⁷³ Quanto à produção de conhecimento, na Metafísica, Aristóteles diz:

“A experiência para um pouco semelhante à ciência e à arte. Com efeito, os homens adquirem ciência e arte por meio da experiência. A experiência, como diz Polo produz a arte, enquanto a inexperiência produz o puro acaso. A arte se produz quando, de muitas observações da experiência, forma-se um juízo geral único passível de ser referido a todas os casos semelhantes.” [METAFÍSICA, A 1, 981a] (REALE, Metafísica, vol II, p. 3)

⁷⁴ ARISTÓTELES, Metafísica, Z 3/4, 1029b³

⁷⁵ Ibid., Z 3/4, 1029b³

⁷⁶ Ibid., Z 4, 1029b¹⁵

⁷⁷ Lembro-me de certas aulas de música em que a imagem de determinada música ficou impressa em minha consciência, de modo que, queira ou não, toda vez que ouvia a mesma música, a imagem determinada me assaltava, sobremaneira

⁷⁸ Dizemos vínculo especial para diferenciá-lo de vínculo fértil, na medida em que este se refere ao fato, e aquele à consecução da idéia do fato. Trata-se, portanto, de uma distinção de natureza.

⁷⁹ Queremos ressaltar que quando se faz uso de recursos abstratos próprios ao jargão técnico musical, ativam-se indiretamente uma série de implicações conflitantes quanto à música em questão, por exemplo, música enquanto sensação, enquanto sentimento, enquanto forma, enquanto linguagem; e assim por diante.

⁸⁰ Um dos problemas de se pensar à música segundo um modelo de complementaridade de termos, como “música e imagem” ou “matéria e forma” e etc., está em encerrar a criação numa dualidade apaziguadora, de onde um completa o outro, conferindo equilíbrio perpétuo à música. Ora, se há equilíbrio, ele há sobre a passagem, e não passa de um momento que antecede um desequilíbrio. Em lugar de uma estabilidade complementar pensamos haver uma interação [84 - 88] de elementos distintos que podem ser dois, três, quatro assim por diante. Mas se for para usar de artifícios, de fato, uma visão dualista serve para precisar o que se passa entre o dois.

III – Acontecimento música

⁸¹ Baseamo-nos nas observações de igual teor apontadas por Silvio Ferraz no Livro das Sonoridades. (FERRAZ, 2005. LS, p. 21)

⁸² Ibid., p. 21.

⁸³ De outro modo, observa Silvio Ferraz “Nada impede ninguém de ouvir a não ser a surdez ou o distanciar-se do som. Mas, para este movimento de ouvir, preciso acionar algum julgamento moral que, no mais das vezes, muda de tempos em tempos, ou chamar de juízo mais simples, que poderia me dizer se aquilo que estou ouvindo está movendo coisas que fazem bem ou não, e só. Disto nunca se sabe” (FERRAZ, 2005. LS, p. 44).

⁸⁴ Ibid., p. 21.

⁸⁵ A ‘música intuitiva’, em oposição às correntes estruturalistas, pressupõe a ausência de modelos sob os quais o desenrolar musical se produz. Não obstante, observamos que tal dinâmica de fato não procede, dado que a música intuitiva apenas prioriza a ordem natural do surgimento dos elementos musicais. Isto é, ao passo que os elementos vão surgindo, a música vai adquirindo uma forma especial de coerência baseada no desdobramento de um elemento especial re-interado. Logo, a música atua diretamente sobre o passado próximo, aquilo que era instantâneo adquire consistência formal. No entanto, isso não nega um modelo prévio, ainda que simples, tomado de empréstimos de uma prática comum.

⁸⁶ “Os princípios característicos das *multiplicidades* concernem a seus elementos, que são *singularidades*; seus acontecimentos, que são hecceidades (quer dizer, individualizações sem sujeito), suas relações que são *devires*; (...)” (Deleuze, Mil platôs – vol. 1, 1995. p. 8).

⁸⁷ Há algo digno de interesse, quando da escolha de materiais composicionais. Segue-se uma visão linear levando a crer que o compositor decide dentre os elementos que se apresentam, quais são mais adequados a criação. Em última instância, isso irá definir seus viés artístico e estilo pessoal. Desse modo, a visão linear faz sentido, porque segue uma sucessão natural da criação musical, cuja origem é o compositor. Entretanto, se em lugar de adotar uma visão linear da criação musical pudéssemos considerar o compositor como termo de uma composição, concerne a ele apenas um poder de decisão sobre aquilo que irá passar ou não por seu crivo a ser música. De outra maneira, a potência de decisão será a melhor combinação de elementos musicais possíveis a serem dispostos, de modo expressivo. Nesse caso, não se teria mais uma visão linear, mas uma visão impessoal da composição, porque não se coloca a personalização da música como condição prévia (ou filtro) à criação, mas como uma idéia de vazão expressiva musical.

⁸⁸ Utilizamos o termo ‘expressão’ como um artifício para que se possa entender a idéia de contenção e vazão, cujo objetivo é precisar a questão do controle sobre a criação musical.

⁸⁹ Veremos a questão da permanência adiante - prancha IV.

⁹⁰ Interessante notar que toda tentativa de fundamentar um acontecimento musical, tende a estabilizar um momento, de modo que ele possa ser abarcado por um conjunto de relações dispostas sobre um ângulo exclusivo. Isto é, fazer com que o acontecimento cesse de mudar de natureza. Inversamente àquilo que Deleuze afirma sobre o agenciamento: “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões.” (DELEUZE, 1995, Mil platôs, vol. 1, p.17).

⁹¹ Ou seja, completando a nota anterior, nossa idéia é opor movimento e fundamentação.

⁹² Usualmente, a maioria dos sinólogos prefere traduzir **shēng** 生 por “gerar”. Porém, em virtude de sua imagem ideogramática, que sugere uma árvore em crescimento, pensamos ser mais adequado o termo “crescer”. Assim, a fórmula se segue: **[dào shēng yī 道生一]** “(do) Tao cresce Um”; **[yī shēng èr 一生二]** “Um cresce Dois”; **[èr shēng sān 二生三]** “Dois crescem Três (o numeroso)”; **[sān shēng wàn wù 三生萬物]** “(do) Três crescem as dez mil coisas”.

⁹³ “O privilégio do ser vivo é reproduzir de dentro o potencial associado, no qual, atualiza seu estado e individualiza seu corpo.” (Deleuze & Guattari, O que é Filosofia?, p. 199).

⁹⁴ Refiro-me as ‘dependências’ no substantivo, para enfatizar as proximidades que enlaçam prazer e aversão em uma única intensidade.

⁹⁵ Empregamos o mesmo termo que Marcel Granet utiliza para designar a qualidade de coesão de um domínio espacial, conferida pelo soberano chinês aos seus feudatários, por meio de um certo poder característico: *poder de animação*. Todavia, utilizamos tal mesmo termo, a fim de lançar as bases da figuração do mundo, conforme se segue em [94].

⁹⁶ Falo aqui do sujeito inserido no mundo, e não do sujeito artista existente fora do mundo – ver prancha V [133].

⁹⁷ “O aderir é a luminosidade, na qual os seres percebem-se uns aos outros.” WILHELM, I Ching, p. 208.

⁹⁸ “Li eleva-se como o fogo, mas sabemos que esse movimento está vinculado com alguma coisa. É possível dizer, portanto, que ele não se desloca verdadeiramente, que não *vai* a nenhum lugar, ao contrário dos movimentos de ☰ e de ☷.” Schlumberger, I Ching, pg. 44).

⁹⁹ É desse *insight* de Granet que depreendemos o conceito de poder animação.

¹⁰⁰ Deve-se notar que essa propriedade não é característica dos tempos modernos, mas que de uma forma ou de outra, sempre esteve presente. Em especial nos ritos religiosos, no que se refere à concentração e consolidação de elementos diversos sob a música, que apontam a extensão.

IV – Permanência

¹⁰¹ Fazemos aqui uma breve distinção entre o crivo e o crivo pessoal, segundo Deleuze: este deixa passar compostíveis, aquele será insuficiência perante possibilidades infinitas, ou por impotência em seguir as séries que se compõem ao infinito.

¹⁰² Eis aqui uma implicação inerente, porquanto, inevitável, ao ato de designar coisas a partir de uma realidade sensível. A abstração, como bem vimos [47], tende à hegemonia do discurso sobre o fato musical, isto é, uma vez instauradas as bases de designação, o discurso obtém sua hegemonia em razão de uma pressuposta estabilidade dos nomes aferidos. Já não se considera mais a instabilidade do fato musical, razão de ser da designação, senão enquanto contingência. Entretanto, longe de ser insignificante, tal contingência indica todas as inadequações dos nomes, conseqüentemente, do discurso sobre a música.

¹⁰³ Referi-me aqui à preponderância de um elemento sobre o outro, quando aquele arrasta seus concomitantes, levando à percepção exclusiva daquele – ver prancha III acontecimento música.

¹⁰⁴ Refiro-me aqui á artificialidade quanto à percepção da coincidência de qualquer objeto da percepção, isto é, a impossibilidade de se perceber um objeto senão em sua parcialidade. O que denomino coincidência é um estado particular segundo o qual o ‘um’, em consideração, pressupõe o ‘dois’ generalizado, porque não é obtido em sua individualidade.

¹⁰⁵ Queremos prenunciar aqui o retorno inevitável da designação ao fato musical, que demonstraremos adiante.

V – Imagem

¹⁰⁶ Queremos fazer aqui uma aproximação entre *visão* budista – caminho do meio, sustentada pelos sistemas budistas – e a doutrina estóica das impressões. Segundo essa doutrina, o conhecimento, bem como entendimento humano, se dá pela percepção, não necessariamente relacionada aos sentidos, para a qual os

estóicos distinguem dois tipos de impressões, segundo um grau de discordância ou não conformação com a “coisa existente”, a saber, em impressões cataléptica e não-cataléptica. Segundo Diógenes Laércio, “existem dois tipos de impressão, uma cataléptica e outra não-cataléptica: a cataléptica que eles defendem ser o critério para o fato, é a que vem de algo existente e que está de acordo com a própria coisa existente, tendo sido estampada e impressa; já a não-cataléptica ou vem de algo não-existente ou, então, se vem de algo existente, não está de acordo com a coisa existente, e não é nem clara, nem distinta...”. (citado por Hankinson, 2006.). A peculiaridade dessa doutrina é que as impressões, em acordo ou não com a coisa existente, implicam na correlação a “um único item proposicional, o *axioma*, parcialmente constitutivo da identidade da impressão (ou seja duas impressões visuais podem ser completamente semelhantes no que diz respeito exclusivamente a seu conteúdo visual, e ainda assim serem impressões distintas, mesmo quanto ao tipo, em razão da distinção de seus *axíomas* acompanhantes de um postulado que vem junto com a impressão obtida” (Brennan, 2006. pg. 289). Há ainda uma distinção complementar quanto à produção das impressões apontada por Diócles da Magnésia, segundo o qual deve-se distinguir as meras “suposições do pensamento tal como ocorre no sonho” – diz este ainda “*phántasma*” –, (citado por Hankinson, 2006.), daquelas “apropriadamente causadas”. Ou seja, sendo estas mera ficção (em desacordo), sua impressão oposta deve ser “impressa por um objeto externo, de alguma maneira causalmente apropriado, naquele que percebe.” (Hankinson, 2006. pg. 68).

Com efeito, vinculam a produção de impressões apropriadamente causadas a um postulado, ou concepção. Assim, nas palavras de Aécio:

“os estóicos dizem: quando um homem nasce, ele tem o domínio (*hegemonikón*) de parte da alma com um papel bem preparado para receber a escrita. Nesse papel ele inscreve (*enapográphetai*) cada uma das concepções (*énnoiai*). O primeiro tipo de inscrição é o que se faz por meio dos sentidos, pois ao se sentir algo como branco, passa-se a guardar uma lembrança desse algo quando ele não está ali. E quando muitas memórias do mesmo tipo tiverem ocorrido, dizemos então que temos experiência (*empería*), uma vez que a experiência é uma pluralidade de impressões de tipo semelhante. Das concepções, algumas ocorrem naturalmente mediante as modalidades acima mencionadas e sem esforço consciente, enquanto outras ocorrem por nossa instrução e atenção. Essas últimas são chamadas “somente” concepções ao passo que as primeiras também são chamadas “pré-concepções” (*prolépseis*). Um conceito (*ennóema*) é uma imagem (*phántasma*) na mente racional, pois quando a imagem chega à alma racional, é chamada “conceito”, derivando o nome da mente (*noûs*). Por essa razão, o que chega até os animais irracionais são apenas imagens; já o que chega a nós e aos deuses são genericamente imagens, mas especificamente conceitos [: Aécio IV 11.1-6, = SVF 2.83, = 39E LS; cf. Cícero, *Acad.* II 20-2, II 30-1] (citado por Hankinson, 2006. pg. 68-69).

¹⁰⁷ Extraído do blog da monja Coen http://www.monjacoen.com.br/quando_a_vida.htm.

¹⁰⁸ Shobogenzo refere-se ao título de uma obra escrita pelo mestre Eihei Dogen (fundador da budismo Soto Zen no Japão) ao longo de um período de vinte anos, de 1233 a 1253. Originalmente os textos foram escritos em fascículos, destinados aos monges iniciantes do Templo Kannonkori em Fukakusa, fundado por Dogen em 1233. Quem nos fornece a data da edição do fascículo “O ser-do-tempo”, de 1240, é o tradutor Kazuaki Tanahashi. p. 19.

¹⁰⁹ Aqui nos aproximamos da doutrina estóica das impressões, na medida em que Diógenes diz “algo impresso (*týpsis*) na alma, o nome tendo sido apropriadamente tomado de empréstimo as impressões feitas na cera [2: DL VII 45; cf. VII 50, = SVF 2.55, - 39A(3) LS; e 4 abaixo]” – conforme citado por Hankinson, 2006. p. 68.

¹¹⁰ Refiro-me aqui a possibilidade de aplicação de um princípio revelado, ora em imagem, sobre elementos concretos, ora fato. Ou seja, trata-se daquilo que se pode manipular e torná-lo um elemento expressivo fora da imagem, por exemplo, quando de uma sonoridade musical vem impresso a imagem do vento, posso tantas vezes quanto forem necessárias refazer o mesmo vento (animação), muito embora, não seja aquela mesma

sonoridade original. Isso porque, da imagem daquela sonoridade, da imagem do vento, resta somente a consistência, a condição para outros animes.

¹¹¹ Re-enfatizamos que a imagem e seus submúltiplos são coisas distintas no tocante aos seus modos de existência. Se a imagem atende a uma condição abstrata, (ou uma conformação de elementos expressivos), por outro lado, suas emanações são os desdobramentos expressivos de seus elementos, não obstante, passíveis de sensibilizar e fertilizar elementos de outra natureza, por exemplo, tornar sensível um feixe melódico ou enriquecer uma sonoridade.

¹¹² Fazemos aqui um recuo necessário, porque nos interessa, por ora, estabelecer o princípio da relação música-imagem.

¹¹³ Será essa uma das premissas da sustentabilidade da idéia musical que, em termos simples, diríamos ser o “vencer o tempo”.

¹¹⁴ Refiro-me aqui à primeira analogia – “Princípio da permanência da substância” – do terceiro capítulo da *Análítica dos Princípios da Crítica da Razão Pura*, onde Kant identifica a permanência em geral:

“como correlato constante de toda a existência dos fenômenos, de toda a mudança e de toda a simultaneidade. Com efeito, a mudança não atinge apenas os fenômenos no tempo (tal como a simultaneidade não é um modo do próprio tempo, porquanto neste nenhuma partes são simultâneas, todas são sucessivas). Se quisséssemos atribuir ao próprio tempo uma sucessão, teríamos que conceber um outro tempo em que esta sucessão fosse possível. Só mediante o permanente adquire a *existência*, nas diferentes partes sucessivas da série de tempo, uma *quantidade* a que se dá o nome de *duração*. Porque na simples sucessão, a existência está sempre desaparecendo e recomeçando e não possui nunca a mínima quantidade. Sem esta permanência não há, portanto, qualquer relação de tempo. Ora, o tempo em si mesmo não pode ser percebido; por conseguinte, este permanente nos fenômenos, é o substrato de toda a determinação de tempo, é portanto também a condição de possibilidade de toda unidade sintética das percepções, isto é, da experiência; e é somente nesse permanente que toda a existência e toda mudança no tempo pode ser considerada como um modo de existência do que permanece e persiste. Portanto em todos os fenômenos, o permanente é o próprio objeto, ou seja, a substância (*phaenomenon*); porém, tudo o que muda ou pode mudar pertence apenas ao modo pelo qual esta substância ou substâncias existem, e por conseguinte, às suas determinações.” (KANT, *Crítica da Razão Pura*, pg. 213) Assim, para Kant a substância é aquilo que permanece, enquanto substrato da mudança, em todos fenômenos pelos quais eles vêm a mudar. “Porque só esta permanência é o fundamento para se aplicar ao fenômeno a categoria de substância e deveria ter-se provado que, em todos os fenômenos, há algo de permanente, em relação ao qual o mutável é apenas uma determinação da existência.” (KANT, *Crítica da Razão Pura*, pg. 214).

VI – A idéia

¹¹⁵ Não queremos valorizar um tipo de idéia em detrimento de outra, ao contrário, queremos dizer que da coincidência ou comutação entre ambas surge uma propensão ao movimento da música por novos desdobramentos, por novas composições e assim por diante. No entanto, fazemos a ressalva que quando se negligencia essa dinâmica inerente às idéias, funda-se uma distância por uma polarização, ou seja, pela fixação de um extremo onde tudo deve incidir. Em outras palavras, é da divisão da idéia musical, que nascem as inadequações ao fato musical. Trataremos do tema, adiante, na prancha 14 “Imagem reflexo”. É válido ainda pensar a respeito dessa opinião de Merleau-Ponty: “Ao escritor, ao filósofo, pede-se conselho ou opinião, não se admite que mantenham o mundo em suspenso, quer-se que tomem posição – eles não podem declinar as responsabilidades do homem que fala. A música, inversamente, está muito aquém do mundo e do designável

para figurar outra coisa senão é puras do Ser, seu fluxo e refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões.” (MERLEAU-PONTY, O olho e o espírito, p. 15).

¹¹⁶ Sem dúvida haverá muitas divergências sobre este ponto, dado que muitas análises musicais situam os fatores de uma idéia musical na própria obra. Contudo, será isso um posicionamento do artista, se assim posso dizer, face à criação musical. No entanto, duvidamos deste posicionamento da ‘música existente por si mesma’, visto que, para apreender quaisquer fatores pertinentes à produção da música, deve-se recorrer a outro meio que não musical, para que se possa distingui-los, mediante operação de substituição e comparação de termos. Isto é, se se pretende desvelar um fator musical, isso não será realizado senão substituindo um dado empírico (percepção de som) por um termo cujo significado é construído por contigüidade a outro sistema, que não musical.

¹¹⁷ Quase não se pensa nessa questão sobre a concepção da ‘música’ nas dependências de um nome. É fato que para se apropriar de um objeto, como o fazem a fala e o discurso, sejam quais forem as finalidades (elucidação, operacionalização, desdobramentos, presentificação), torna-se necessário a designação do objeto (um nome), antes de tudo. É com o nome (substantivo) que os discursos lidam, sem o qual correm o risco de tornarem-se estáticos, pela ausência de direções. Ora, todo nome aponta numa direção, mas nunca para si mesmo. Se digo ou penso “sons”, cria-se uma imagem e, também, um movimento. Se um nome carece de um movimento essencial, o discurso roda por todos os lados, a fim de animá-lo, sobremaneira. É o que acontece com determinados conceitos, estáticos (sintéticos) *a priori*, que necessitam de operacionalizações eficazes para dar-lhes vida. Por essa razão, de início, falamos anteriormente na “doutrina das impressões dos estoicos” (prancha 05 – imagem), assim como na mutabilidade dos nomes [124], pois, o que nos interessa é somente isso.

¹¹⁸ É prudente salientar que, apesar do dado comum quanto à ‘efemeridade’ da música, ainda assim, quando ela é presente, usualmente, se crê que ela exista de modo integral e estável, razão pela qual é exigida sua repetição aproximada daquilo que fora em outro momento.

¹¹⁹ É interessante notar que a consistência musical, isto é, a música segundo a densidade que cada época lhe conferiu, é um produto instável que varia enormemente, mesmo dentro de uma época. Por isso, pensamos que a consistência musical – pelo menos aquela institucionalizada – é determinada por convenções, cuja finalidade está em evitar as disparidades contingentes. Ora, para isso basta constatar que ora a música serve para expressão dos sentimentos individuais, ora serve às funções sociais específicas, ora se presta à especulação filosófica, enquanto instrumento de transcendência e/ou imanência, ora como produto de formas puras e etc (nota do autor).

¹²⁰ Sem dúvida as convenções adotadas por uma coletividade artística são inúmeras, haja vista que variam de uma época a outra, a tal ponto de perdê-las de vista, senão por meio de um trabalho musicológico de considerável fôlego. Há ainda os fatores sociais que não menciono para não tirar de foco a substancialidade da idéia.

¹²¹ Refiro-me aqui à constatação de que a consistência musical está, de fato, ligada à valoração pessoal [93, 94].

¹²² Este “algo” é o que viemos até então caracterizando por imagem [144, 150, 153, 154 e 155].

¹²³ Ver prancha 05 – “imagem”: [148] “Será neste mesmo ponto em que haverá um ato de escolha, no sentido a dar *vazão* a novos modos de existência (que não dispensam o discurso) ou *fixar* um discurso exclusivo. Todavia, se um ou se outro, interessa-nos saber que aquilo que se destaca são *pequenas consecuições*, também passíveis de coligação com a fala e o discurso, mas que não encerram caráter estável, dado serem oriundas da mesma imagem, do mesmo fato em sucessão...” (nota do autor).

¹²⁴ Trata-se aqui de uma dupla fertilização que concerne à música bem como aos outros meios distintos da música.

¹²⁵ Essa é a razão do título desse estudo, “Proximidades e distância”, no sentido em que há apenas a distância singular em contraste com as proximidades em sucessão (multiplicidade). De outro modo, a distância equivale ao ‘imóvel’ ao passo que as proximidades ao que é ‘móvel’. Mas, é claro, tais extremos nunca ocorrem, apenas, diríamos haver uma tendência a ‘um’ e ‘outro’ por meio da alteração de suas velocidades específicas. Todavia, uma só distância não quer dizer que exista apenas uma (una), mas que o sujeito comporta apenas uma de cada vez – que dada a natureza extensiva da distância bem como de baixa velocidade –, é incapaz de perceber sua sucessão. Ora, nos preocupamos aqui mais com os efeitos da distância sobre o indivíduo do que com sua dinâmica específica.

¹²⁶ De fato as idéias fundamentais circunscrevem um domínio fechado refratário às diferenças perturbadoras, isto é, quando a partir de uma idéia – que pode ser complexa, ou seja, constituídas de outras – se pretende estabelecer um discurso estável, é natural considerar apenas as idéias semelhantes àquela em pauta. Logo, quando surge a distância, diremos, nesse exemplo, fundamental, é concomitante o hábito da *refração* das dessemelhanças. Em circunstâncias específicas, toda dessemelhança deve ser acusada e abolida num discurso. Todavia, a música – posteriormente referida em um discurso musical –, não comporta apenas semelhanças, mas toda sorte de instabilidades possíveis que a determinam em seus movimentos, em sua passividade, em suas coligações diversas. De fato se observada enquanto fenômenos, diríamos haver diversos níveis de apreensão, conquanto, ‘níveis de apreensão’ encarnem uma idéia. Do mesmo modo, se a música é pensada como linguagem, serão tantas as formas de constituição de uma linguagem musical quantas sejam possíveis. Só por isso, percebe-se haver uma permeabilidade da música em relação a outras idéias, por isso dizemos que, por exemplo, quando se afirma a música enquanto linguagem, constituindo meios e mecanismos para constatar tal possibilidade, estará se negando a música enquanto inúmeras outras possibilidades de ser, por exemplo, enquanto imagem.

Diário de criação (2005 à 2007)

1. ENTRANDO PELA PORTA LATERAL DO TEMPLO TZONG KWAN, na exata hora ritual, tem-se a visão do amplo salão: o incensário envolto em nuvens de sândalo espalha o darma nas dez-mil direções.

Kuei I Fo, Kuei I Fa, Kuei I Sang.

André Ribeiro

A lua numa
gota de orvalho
(para clarinete Solo)

Fig. 2 Capa da minha edição caseira de “A lua numa gota de orvalho”(2005).



Fig. 1 Visão do altar do templo Tzong Kwan, localizado na Rua Rio Grande, nº 498 – Vila Mariana/São Paulo

2. Em geral, quando crio uma música, retenho uma imagem em minha retina [133] para que a possa revisitá-la tantas vezes quanto forem necessárias. Não faço esboços ou desenhos. Simplesmente, convivo com minhas imagens, como essa do salão do Templo Tzong Kwan.
3. Foi assim com “A lua numa gota de orvalho” (fig. 3). De início queria escrever uma peça para flauta solo, mas optei pelo clarinete, porque a execução de alguns trechos exigia o uso de respiração cíclica. Além do que, o controle de dinâmica do clarinete é inigualável, de fato, propício a uma peça de caráter meditativo.

Modéré $\text{♩} = 82$ *Méditation sur l'esprit* André Ribeiro

Cl. ppp sfz pp mp $n.$ sfz ppp sfz

5 pp mp sf $f \text{ sub.}$ mf mp

Fig. 3 Trecho de abertura “Méditation Sur l’esprit”

4. Quando comecei a escrevê-la, de súbito, surgiu a imagem de Eihei Dogen olhando a lua (fig.4) e uma belíssima citação sua extraída do *Shobogenzo*.

Foi desta obra, que consagrou a vida de Dogen, que extraí todas as imagens para a composição dos cinco momentos da peça:

- I - A lua em sua forma indivisa
- II - Águas dormentes; a lua do antes-e-depois
- III - Águas despertadas; a lua do antes-e-depois
- IV - O fogo interno
- V - A perfeição da sabedoria



Fig. 4 Eihei Dogen (1200-53), monge japonês, fundador da escola budista Soto Zen.



Fig. 5 Dogen iniciou a redação do *Shobogenzo* em 1233 no Templo Kannondori em Fukakusa – Japão, sendo um de seus primeiros fascículos o *Genjō kōan* “Realizando ponto fundamental” onde ele apresenta uma belíssima imagem da experiência da iluminação (vide, ao lado, fig. 6).

“O esclarecimento é como a lua refletida na água. A lua não se molha nem a água se rompe. Embora a lua seja vasta e intensa, pode refletir-se até mesmo numa poça de tamanho ínfimo. A lua e o céu estão refletidos nas gotas de orvalho sobre a relva ou até mesmo numa gota de água. O esclarecimento não vos divide, assim como a lua não rompe a água. Não podeis impedir o esclarecimento, assim como uma gota de água não impede a lua no céu.”
(Dogen, *Shobogenzo*, p. 85.)

Fig. 6 Fascículo nº 1 *Genjō kōan* 現成公案
“Realizando ponto fundamental”

5. Mas foi por ocasião do curso de férias do Centre Acanthes que descobri o *Shobogenzo*. Comprei-o numa pequena livraria esotérica em Avignon nas ruelas perto do castelo do Papa.



Fig. 7 Capa da edição francesa que comprei em Avignon.

6. Comecei “a lua...” abrindo um espaço de meditação com uma estilização de um cântico budista. Dei a ele o nome de “*Meditação sobre o espírito*”. Essa pequena abertura, que evoca a imagem de Dogen olhando a lua, aparece entre cada momento musical.

Modéré ♩ = 82 *Méditation sur l'esprit* André Ribeiro

Fig. 8 “*Meditação sobre o espírito*”
(A lua numa gota de orvalho)

7. Retendo a imagem [137] de “Dogen de olhando a lua” e seus comentários, para mim, várias coisas aconteciam:
- A **lua** que no budismo é símbolo da iluminação, porque reflete a luz do Sol, em meio à escuridão, quando ele está ausente. E assim nasce em mim o gesto de um estado meditativo.
 - O **incenso** e sua fumaça inebriante espalhando pelo salão de meditação, que torno sonoro, criando linhas melódicas sinuosas e espiraladas.
 - O **orvalho refletindo a lua** e a passagem das nuvens no céu que invento na ondulação das passagens deu uma linha a outra, indicadas pelas pausas de fermata.
 - O **vento** impreciso, figurando o redor, agitando a relva em (Vif ♩ = 96).
8. Contudo, guardo também todas essas impressões (acima) dos templos que conheci (alguns em que trabalhei, como Tzong Kwan, Zu Lai e Amitabha).
- Mas o que sempre me fascinou em todos eles é o momento da queima dos incensos, em que a fumaça sobe em movimentos espiralados, rumo ao infinito.

Fig. 9 Incensário do Templo de Hua Lien/Taiwan.



9. Os movimentos espiralados são uma característica comum nas artes chinesas: a pintura, dança, arquitetura, música, caligrafia, Tai Chi e, é claro, o Yi Jing. E sempre que vejo as nuvens de incenso, entendo as espirais chinesas; seu movimento infinito e a eterna busca pelo centro.



Fig. 10 Visão interna do Pagode do Templo de Hua Lien/Taiwan.

A fumaça do incenso

Modéré ♩ = 82

Méditation sur l'esprit

André Ribeiro

Fig. 11 "Meditação sobre o espírito"
A LUA NUMA GOTTA DE ORVALHO (2005)



Fig. 12 Visão externa do Pagode do Templo de Hua Lien/Taiwan.

10. E tento reproduzir essas nuvens de incenso, por meio de linhas melódicas sinuosas interligadas por *crescendos* e *decrecendos*. Absorvi dos cânticos budistas (que ouvi) essa fluência melódica, peculiar por não se sujeitar ao movimento retilíneo ou encurvado, tão comum nos cantochões da idade média. Absorvi, de fato, o movimento **espiralado** dos cânticos rituais.

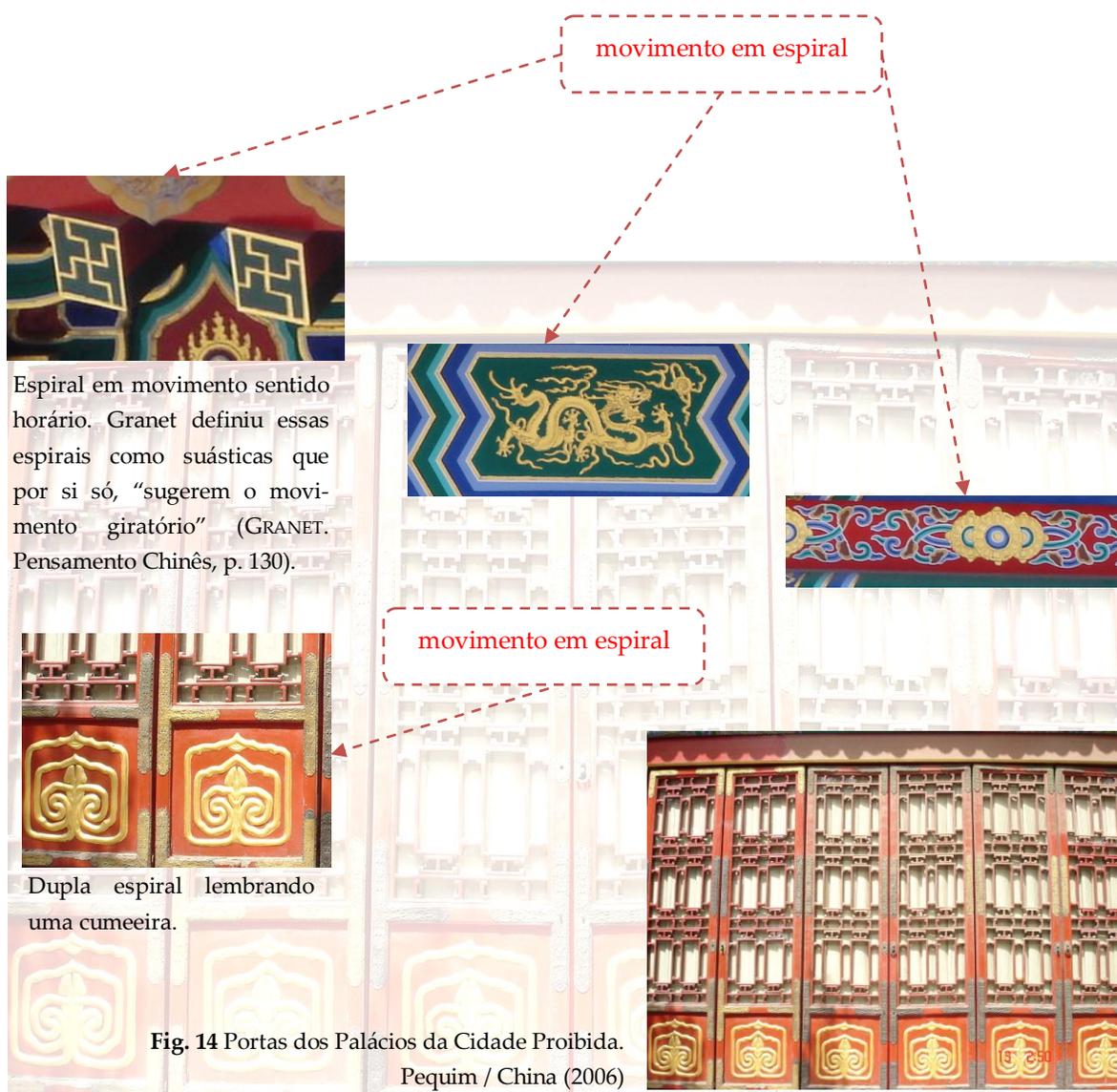
11. Quanto a espiral, são dignos de nota os pagodes chineses, por sua repetição ascendente (sobreposição), acusando certa imobilidade exterior, em contraste ao movimento intenso da espiral interna:

Yin (pesado) por fora, yang (leve) por dentro.

12. Re-encontramos essas movimentações espiraladas até mesmo nas portas (fig. 14) e nos rebaixos ornamentais (fig. 13) dos telhados dos palácios imperiais da cidade proibida. Vejo nessas espirais os exemplos mais concretos da idéia chinesa de tudo **refluir ao um centro** [102]. Porque se examinarmos bem o movimento das linhas, ainda que emolduradas, acusam sempre uma confluência de elementos ao centro [101 - 103]. Uma espécie de vórtice onde tudo deve refluir ininterruptamente.



Fig. 13 Rebaixo ornamental dos telhados imperiais. Pequim / China (2006)



15. Assim “A lua numa gota de orvalho” traz um pouco desse movimento fluído, da “oração do incensário” (fig.16) até ser interrompido por uma *seqüência-vento* numa cadência melódica que me traz Dogen de volta, porém, em momento contrastante: “A lua em sua forma indivisa” (fig. 17).

Seqüência-vento

I - A lua em sua forma indivisa / la lune sous sa forme indivise

Avec un esprit mystérieux ♩ = 82

pp *toujour et très léger* *(mf)* *(mf)* *(mf)* *simile*

Fig. 17 “A lua em sua forma indivisa”
A LUA NUMA GOTA DE ORVALHO (2005)

16. Eis que novamente um texto de Dogen surge como que imantado a idéia de uma lua que nunca se divide em fases: nem antes, nem depois; assim como uma mente que não distingue a lua, porque é a lua.

“A realização plena de todas as luas não é limitada a “antes, três-três” ou “depois, três-três”. Todas as luas de realização plena não são limitadas a “antes, três-três” ou “depois, três-três”. Assim sendo, o Buda Shakyamuni disse: “o verdadeiro corpo do dharma do Buda, tal como é, é céu vazio. Em resposta às coisas, aparecem as formas. Assim é a lua na água”

(Dogen, Shobogenzo, p.143.)

Fig. 18 Fascículo nº 23 *Tsuki* 都機. “A lua”

17. Queria dar a impressão de um movimento indiviso; granulado que se transformasse num fluído homogêneo: se tornasse a **indivisibilidade da lua**.

18. Imaginei algumas soluções:

- **Criar um contínuo** tendo como base uma seqüência intervalar de cinco notas encaixadas dentro de grupos de sextina, deslocando sempre o 'tempo forte' uma nota à frente.
- **Evitar o surgimento** de relações intervalares, por meio de uma idéia a qual Messiaen deu o nome de 'fórmulas cromáticas invertidas (Tecnica di mi lenguaje musical, p.32).
- **Poco-a-poco desprender** notas da seqüencia de cinco.
- **Dissolver os cromatismos** imbricados numa linha fluída e fazê-la submergir na água.



Fig. 19 exemplo n° 74 do "Tecnica di mi Lenguaje musical" (A lua numa gota de orvalho)

passagem: dissolução do cromatismo

22 Cl. *f*

24 Cl.

26 Cl. *f*

27 Cl. **Rapide** $\text{♩} = 120$

28 Cl. *P subito* (très rapide)

29 Cl. *rall. poco a poco*

30 Cl. *f marcato* *p* un peu de silence

submersão da lua na água

Fig. 20 "A lua em sua forma indivisa" A LUA NUMA GOTA DE ORVALHO (2005)

19. A lua submerge na água, porque (a mim) surge outra imagem: o diagrama do **Ba Gua** ou a “seqüência dos oito trigramas do Yi Jing”.

Estudando esse diagrama, vemos:

- Uma **rosa dos ventos** sobrepostas por oito trigramas, distintos entre si, dispostos num octágono.
- Trigramas indicados por **emblemas**, por sua vez relacionados a um **ponto cardeal** (ex. montanha-nordeste, trovão-leste, etc.) e horário.
- No centro encontra-se o símbolo do **Tai Chi** correndo no sentido horário. E ainda, uma linha tracejada atravessa o meio separando Yang (área branca) e Yin.

De modo geral esse diagrama vem impresso na história das artes e ofícios da China. É sem exagero que se pode afirmar que ele é indispensável para o arte chinesa. Foi dele que tirei os princípios das movimentações musicais, por exemplo, como nas minhas “águas musicais”; ondulando nos registros graves, lentamente volvendo acima. No entanto, também de Granet e sua leitura do Trovão ☳ e da Água ☵ (fig. 22). Sem dúvida alguma, Granet recria a China:

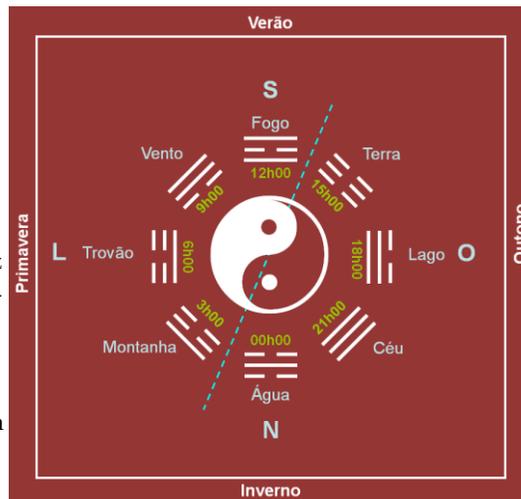


Fig. 21 Ba Gua 八卦
(Seqüência dos oito Trigramas do Yi Jing)

Em princípio, a seqüência dos oito trigramas, também conhecida por “Céu posterior” é um diagrama que indica a sucessão cíclica do tempo. Além do que serve para se compreender a geração dos Hexagramas. Sua origem é atribuída a figura legendária de Fu Xi [伏羲 Fú Xī].

“Os valores atribuídos a essas imagens são notáveis: entre os gestos da Natureza e os comportamentos humanos, eles evidenciam uma íntima concordância. Pode-se adivinhar que, nessa condição, podem ser utilizados com *sinais de calendário*. Estes, como é de se esperar, comportam uma *indicação topográfica*. *Chen*, de fato, é o emblema do L-S-L e do terceiro mês da ‘primavera; somente depois de passado o equinócio é que os primeiros roncões do Trovão devem fazer-se ouvir. O trovão, então, abrindo e sacudindo o solo, escapa de seu refúgio subterrâneo onde o inverno o confinara: a partir desse momento, os homens poderão abrir a terra e revolvê-la com lavouras frutíferas; mas, se não quiser que, mal fecundada, seu fruto lhe escape e não amadureça, toda mulher deverá viver em reclusão tão logo seja ouvido o sinal do Trovão ou a ordem repetida por um badalo de madeira que sacode um sino. Do mesmo modo como o emblema do extremo Norte e do solstício de Inverno, *jen* rege o nascimento do Yang. (...) Enquanto *Jen* significa “gestação”, *Kuei* representa as águas que, vindas dos quatro Pontos Cardeais, penetram no seio da Terra. Esta se abre para elas, na direção do pólo Norte; por isso *Kuei*, marcando suas localizações, designa os humores fecundos que permitem às mulheres conceber e alimentar seus fardos: o momento propício à concepção são o meio do inverno e a meia-noite, e o extremo norte é o ponto cardeal favorável”(Granet, O pensamento Chinês, p.103.)

Fig. 22 – Trecho do livro “O pensamento chinês” de Marcel Granet.



Fig. 23 Marcel Granet (1884 – 1940)

20. Com Granet, assim está (minha) a lua na água:
 Um movimento fluído fecundando a terra; as águas penetrando-a cada vez que irrompe acima, e ao final encontrando seu termo de repouso em meio a ela. Para mim (talvez, um pouco naïf) as cinco linhas do pentagrama indicam o ponto médio entre o Céu ☰ e a Terra ☷, de modo que as águas ☵ [shuǐ 水] se encontram no extremo grave, na mesma medida em que o fogo ☲ [lǐ 離] se extingue nas alturas. Mas essa imagem não cessa de mudar com algo improvável, porque ela é também um elemento a estender-se sobre os outros [112].

II - Águas dormentes; a lua do antes-e-depois / La lune sur l'eau
 - Lua d'agua -

Lent, tranquille ♩ = 68

Cl. 44 *pp legato et très léger* *un peu lent* *a tempo*

Cl. 45 *un peu lent* *a tempo*

Cl. 46 *un peu lent* *a tempo*

Cl. 47 *un peu lent* *a tempo*

Cl. 48 *a tempo*

Cl. 49 *un peu lent* *un peu de silence*

Fig. 24 – “Águas dormentes; a lua do antes-e-depois”
 A LUA NUMA GOTA DE ORVALHO (2005)

As águas penetrando na terra

Irrompendo acima

21. Em oposição às “águas dormentes...”, dou forma a um terceiro momento: “Águas despertas; a lua do antes-e-depois.”

Para composição desse momento, levei em conta, a idéia de oposição entre a ‘quietude’ da água (também estado meditativo) e ‘agitação’ do fogo, de outro modo, estilizei um movimento de dança.

De fato, pela teoria chinesa das “cinco fases” os cinco elementos são engendrados numa cadeia de geração e destruição (fig.25) sendo nesta última em que o fogo surge da água.

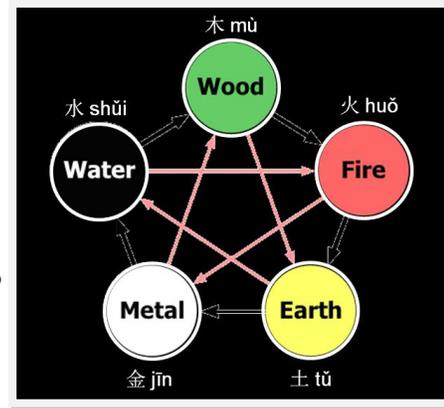


Fig. 25 Ciclo de geração e destruição dos cinco elementos

II - *Águas despertas; a lua do antes-e-depois / Le soleil sur l'eau*
- Lua de fogo -

Très vif ♩ = 78 (a)

Cl.

Cl.

Fig. 26 – “Águas despertas; a lua do antes-e-depois”
A LUA NUMA GOTTA DE ORVALHO (2005)

22. Iniciando por uma (a) **agitação interna** na água, (b) o fogo lentamente **irrompe ao alto**, (c) **retorna**, e se (d) **estabelece na superfície**, num movimento típico de dança.

(d)

Cl.

Fig. 27 – “Águas despertas; a lua do antes-e-depois”
A LUA NUMA GOTTA DE ORVALHO (2005)

23. Dogen caminhando lado a lado com as imagens chinesas me concedem um poder de animação [103-109] dos elementos que atravessam o espaço de minha imagem.

“Mestre Zen Baoji, de Panshan disse: a lua mental é solitária e cheia. Sua luz traga infindas formas. A luz da lua não ilumina os objetos. Os objetos não existem. A luz e os objetos desaparecem. O que é isto? O que se diz é que os ancestrs de Buda e os herdeiros de Buda têm sempre a lua mental porque eles fazem da lua a sua mente. Não há nenhuma mente que não seja lua e não há nenhuma lua que não seja mente. (...) Não importa se é o espírito Yin ou o espírito Yang que iluminam – não importa que a lua seja uma jóia de fogo ou uma jóia de água, ela é imediatamente realizada. Esta mente é lua. Esta lua é ela mesma a mente. Isto é penetrar e compreender a mente dos ancestrs de Buda dos herdeiros de Buda.”

Fig. 28 Fascículo nº 23 Tsuki 都機. “A lua”

IV - O fogo interno / Le feu intérieur

Modéré ♩ = 72

Fig. 29 “O fogo interno”

24. A imagem de uma lua mental me faz combinar o ‘fogo-agitação’ com ‘água-quietude’ e criar uma superfície-reflexo das águas que refletem a mente e todas as luas (fig.29). Dou vazão ao ‘fogo que ascende’, a ‘montanha que caminha lentamente’, ‘as águas dormentes’, e a imediata realização da lua “na perfeição da sabedoria” (fig.48, p. 104).

僧揭諦菩薩提薩婆訶
 即說咒曰揭諦揭諦波羅揭諦波羅揭諦
 苦真寶不虛故說般若波羅揭諦波羅
 咒是無上咒是無等等咒能除一切
 知般若波羅蜜多是大神咒是大明
 蜜多故得阿耨多羅三藐三菩提故
 想究竟涅槃三世諸佛依般若波羅
 礙無罣礙故無有恐怖遠離顛倒夢
 提薩埵依般若波羅蜜多故心無罣
 集滅道無智亦無得無所住無所
 明盡乃至無老死亦無老死盡無苦
 眼界乃至無意識界無無明亦無
 眼耳鼻舌身意無色無聲香味觸法無
 不減是故空中無色無受想行識無
 諸法空相不生不滅不垢不淨不增
 是色受想行識亦復如是舍利子是
 照不見五蘊皆空度一切苦厄舍利子
 觀自在菩薩行深般若波羅蜜多時
 色不異空空不異色色即是空空即
 是色受想行識亦復如是舍利子是
 諸法空相不生不滅不垢不淨不增
 不減是故空中無色無受想行識無
 眼耳鼻舌身意無色無聲香味觸法無
 眼界乃至無意識界無無明亦無
 明盡乃至無老死亦無老死盡無苦
 集滅道無智亦無得無所住無所
 提薩埵依般若波羅蜜多故心無罣
 礙無罣礙故無有恐怖遠離顛倒夢
 想究竟涅槃三世諸佛依般若波羅
 蜜多故得阿耨多羅三藐三菩提故
 知般若波羅蜜多是大神咒是大明
 咒是無上咒是無等等咒能除一切
 苦真寶不虛故說般若波羅揭諦波羅
 即說咒曰揭諦揭諦波羅揭諦波羅揭諦
 僧揭諦菩薩提薩婆訶

25. A ‘perfeição da sabedoria’ é um tema recorrente no budismo, em especial nas escolas Mahayanas, e tornou-se célebre no “Sutra Coração” onde Buda Shakyamuni expõe à Shariputra a ‘Doutrina da vacuidade dos fenômenos’.

Fig. 30 “Sutra da perfeição da sabedoria”

般若波羅蜜多心經

26.

Este sutra diz-se que:

Quando o bodhisattva Avalokiteshvara praticava profundamente a perfeição da sabedoria, viu claramente que os cinco agregados [forma, sensações, percepções, vontade, consciência] são vazios em sua natureza. Assim, libertou-se de todas as tristezas e sofrimentos. Ó Shariputra, a forma é vacuidade, a vacuidade é a forma. A forma não é outra senão a vacuidade, a vacuidade não é outra senão a forma. As sensações, percepções, vontade e consciência também são assim. Ó Shariputra, todos os fenômenos são vacuidade. Não aparecem nem desaparecem, não são impuros nem puros, não crescem nem diminuem. Portanto, na vacuidade não há forma, sensação, percepção, vontade, consciência; não há olho, ouvido, nariz, língua, corpo, mente; não há cor, som, odor, sabor, tato, fenômeno; não há [reino dos sentidos, desde] o reino da visão até o reino da mente; não há [elos da existência dependente, desde] a ignorância e o fim da ignorância até a velhice-e-morte e a fim da velhice-e-morte; não há [as Verdades Nobres sobre] o Sofrimento, a Origem, a Cessação, o Caminho; não há sabedoria, nem ganho, nenhum ganho. Sem o que ganhar, o Bodhisattva permanece na perfeição da sabedoria e não tem obstáculos em sua mente. Sem obstáculos e, portanto, sem medo, ele fica bem distante das delusões; isto é o nirvana. Todos os Buddhas dos três tempos, através da perfeição da sabedoria, alcançam a iluminação insuperável, completa e perfeita. Portanto, saiba que o mantra da perfeição da sabedoria é um mantra de grande divindade, um mantra de grande sabedoria, um mantra insuperável, um mantra inigualável, capaz de eliminar todo sofrimento; isto é verdade, não é mentira. Então, proclame o mantra da perfeição da sabedoria, o mantra que diz:

GATE GATE PARAGATE PARASAMGATE BODHI SVAHA

Isto completa o Coração da Venerável Perfeição da Sabedoria.

27.

Assim fruindo essas imagens **torno sonoro**: (a) as 'águas dormentes' no retorno à quietude nas profundezas dos registros graves; (b) o 'fogo que ascende' no agitar das alturas; (c) a 'montanha que caminha lentamente' no perfil desenhado pelo conjunto sonoro; (d) a 'imediata realização da lua' a 'perfeição da sabedoria' no único som contínuo e infinito (fig. 48, p.104).

28.

(a) Na música chinesa é freqüente essa associação: água: notas lentas + registro grave; (b) Inversamente: fogo = notas rápidas + registro agudo; (c) as montanhas em arco melódico é invenção minha; à montanha é comum a qualidade do que é imóvel, além do que, seu cume é tido como 'pequeno céu', sendo freqüente a associação com a postura da meditação;

☰ = (山 shān) =



Fig. 32 trigramma 艮 gèn (quietude) = imagem da motanha = Buda em postura de lótus

19. Em princípio os trigramas do Yi Jing são indexados a uma ‘qualidade’ (ou ‘fase de movimento’) e a uma imagem de um ‘estado de coisas’. É em função desses dois atributos iniciais que decorrem todas as associações subseqüentes, tais como: ponto cardeal, estação do ano, horário, emblema numérico, atividade humana e etc. Além disso, é comum associar o trígama *Gèn* ☶ à prática da meditação, de modo que sua própria imagem pode também se referir a um estado de um corpo funcionando em ‘baixa atividade de energia’. Isso vem indicado pela única linha yang (linha plena) sobre duas linhas yin: a imagem complementar é a de um corpo estabilizado pela sobreposição de uma linha forte em cima.

☶	Qualidade:	Quietude [艮 <i>gèn</i>]
	Imagem:	Montanha [山 <i>shān</i>]
	Ponto cardeal:	Nordeste
	Estação:	Solstício de inverno
	Horário:	3h00 am
	Numero:	3
	Atividade:	Contemplação

Fig. 33 艮 *gèn* (tabela de associações): também denominado trígama da quietude.



Fig. 34 Buda da medicina

30. Observando essa figura de um Buda em postura de Lótus (fig. 34), é inevitável associar tal posição às linhas inferiores do trígama *Gèn* ☶ (linhas partidas = Yin), bem como a ‘aura em torno da cabeça’ à única linha superior (linha plena = Yang). O corpo em contraste com a mente. Todavia, *Gèn* ☶ quando considerado junto à meditação reflete uma alta atividade interna em contraste com a baixa atividade externa. Nada mais do que a espiral interna de que falávamos quanto aos pagodes chineses (fig.10 e 11).

31. Tornar sonoro *Gèn* ☶ foi uma convergência propícia de estados particulares. Na verdade, o senti ‘sonoramente’, quando ouvi pela primeira vez os acordes pulsantes (em quiálteras de três) do “*Quatuor pour la fin du Temps*” que, a mim, me pareciam uma perfeita união com as imagens de *Gèn* ☶. O que para Messiaen era a expressão da eternidade, para mim era uma porta de entrada para uma expressão meditativa: **a quietude.**

Extrêmement lent et tendre, extatique

Violin I

Piano

Fig. 35 – Louange à l’Immortalité de Jésus

32. Embora Messiaen tenha referido esse tipo de pulsação a uma ascensão divina, para mim, me revela um convite ao plano, a linha, e base. De outro modo, me mostra a imagem dos *torii* shintoístas (fig.37)

- **Plano** porque a impressão que fica é de uma camada sonora espessa, como um rastro horizontal ou uma nuvem densa.
- **Linha** porque a repetição do acorde, como se fosse um eco, solicita uma linha para ser completo.
- **Base** porque a sensação é de algo que se firma no espaço e paralisa o movimento; dilata o espaço a tal ponto que se tem a impressão de um tempo infinito.

E para firmar uma base utilizo acordes com forte presença de intervalos de quarta (justa ou aumentada), que sempre me sugerem uma sonoridade lisa e sem estrias; inversa aos cantos de pássaros pontiagudos.

Fl.

Pno.

Fig. 36 - Sol em meio à chuva - flauta e piano (2001)

33. Em geral, associo o efeito de suspensão do tempo, assim como a impressão de uma base densa, à linha yang que caracteriza o trigramma *Gèn* ☶. É curioso ver essa figura aparecer em diversos lugares representando a mesma qualidade (quietude) e imagem (montanha), por exemplo, nos *Torii* shintoístas (portais japoneses).



Fig. 37 Torri do parque de Nara / Japão (2006)

34. Alguns são em forma de habitação (fig. 38); outros são passagens além da vida (fig. 39); às vezes portais mundanos (fig.40) e até mesmo em disfarçados num portão de entrada (fig.41).



Fig. 38
Kyoto (2006)



Fig. 40
Nara (2006)



Fig. 41
Castelo de Himeji (2006)



Fig. 39
Nara (2006)

35. Sempre que os vejo não evito associá-los a *Gèn* ☶. E deste modo vou proliferando meus acordes como imagens da quietude (fig.42).

36. E *poco-a-poco* fui construindo meus acordes e sonoridades preferidas. Sempre tendendo a um colorido estável: não mais usar a idéia de uma cadeia de acordes, um se desdobrando do outro, mas apenas fazê-los caminhar lentamente [183], como montanhas caminhando sobre o vento...

“Porque as montanhas verdes caminham, elas são permanentes. Embora elas caminhem de maneira mais veloz que o vento, alguém nas montanhas não percebe nem entende isso. “Nas montanhas” significa o florescimento do mundo inteiro. As pessoas fora das montanhas não percebem nem entendem o caminhar das montanhas. Aqueles que não têm olhos para vê-las não podem perceber, entender, ver ou ouvir isso tal como é. Se duvidais do caminhar das montanhas, não conheceis o vosso próprio caminhar; não é que não caminheis, mas não conheceis nem entendeis vosso próprio caminhar. Como não entendeis vosso próprio caminhar, devíeis conhecer completamente o caminhar das montanhas verdes. As montanhas verdes não são nem sencientes nem insensíveis. Vós não sois nem sencientes nem insensíveis. Neste momento não podeis duvidar do caminhar das verdes montanhas.” Tanahashi, p.112).

Fig. 42 - Fascículo nº 29 *Sansui kyō* 山水經
“Sutra das montanhas e das águas”

37. ...ou, como na oitava peça “montanha” de “Pa kua Imagens”: (a) um **‘lentíssimo caminhar das montanhas’** nos acordes do piano, (b) **‘os ventos’** nos conjuntos intervalares flutuantes (c) e **‘as águas’** nas linhas melódicas do sax soprano.

Fig. 43 - Peça N°8 de PA KUA IMAGENS (2004)

Foi por ocasião do 39º Festival Música Nova que compus oito peças para sax soprano e piano, baseadas nos trigramas do Yi Jing.

38. E retornando: na ‘**imediata realização da lua**’ uso o mesmo acorde do ‘**lentíssimo caminhar das montanhas**’ (fig. 44) criando uma densa camada sobre a qual figura o clarinete.

122

Cl. *p* *cres. poco a poco*

Pno. *mp* *ppp*

125

Cl. *niente*

Pno. *mp*

Fig. 44 – “A perfeição da sabedoria”
A LUA NUMA GOTA DE ORVALHO (2005)

39. Retornei nestes acordes tantas vezes quantas foram necessárias para a animação [148] de uma impressão sutil da imagem das montanhas: em Samsara (fig. 45), em Tien Shang de ‘Paisagens flutuantes’ (fig. 46).

Moderato ♩ = 84 [I Pai: 3º prostação]

100

Vln I *fp* *glissando atrasado* *gliss.* *sf* *mp*

Vln II *fp* *glissando atrasado* *gliss.* *sf* *mp*

Vla *fp* *glissando atrasado* *gliss.* *sf* *mp*

Vc. *fp* *glissando atrasado* *gliss.* *sf* *mp*

Fig. 45 – SAMSARA (2004)

Fig. 46 – “Tien Shang” PAISAGENS FLUTUANTES (2005)

40. Na verdade, foi em “Os pessegueiros” que a sonoridade desse acorde aconteceu para mim. E foi em virtude de uma aproximação com arte japonesa (a China ainda adormecida), em primeiro lugar, com os filmes de Akira Kurosawa. Fiquei fascinado pelo cinema de Kurosawa: as cores, os gestos a sutileza das cenas de “Sonhos” me detiveram por um longo tempo. E só descansei quando dei início a composição de um ciclo de oito peças – assim como os oito curtas do filme – para um conjunto de câmara bastante incomum (flauta, violão e piano). Mas compus apenas três peças ou: sonhos: n°1 “Sol em meio à chuva” (flauta e piano), n°2 “Os pessegueiros” e n°3 “A tempestade”. Em cada uma criei um mundo distinto em expressividade, gestos e intenção. E foi em “Os pessegueiros” que os acordes das montanhas surgiram numa simples passagem do vento (fig.47).

Cena VI seqüência do vento

O vento passando sobre a terra

Fig. 47 – “Os pessegueiros”

41. Ele se proliferou e se estendeu até a lua de Dogen, até o “Sutra Coração”. Mas antes dele se consumar para isso, neste último momento de “a lua...” fiz da linha Yang do trigramma Gèn ☳, um rastro sonoro, denso e imóvel. Entrou aqui algo de novo. Percebi que aquilo que sustenta uma composição no tempo é a distribuição de energia inerente aos elementos determinados para carregarem expressões: de um sentimento, de uma imagem, de uma palavra.
- Quero dizer: se opto por um conjunto sonoro, evito mal distribuir sua energia específica pelo espaço, pois é muito fácil ver boas idéias sonoras enfraquecerem no espaço. Neste caso (fig. 48), dos mais simples, (a) determinei notas longas para lentamente formarem um crescendo de um som frio e distante para um próximo e quente. O resultado é bom! Mas, quando o espaço entre eles começar a reduzir (b), perde em energia. E aí então (c) é preciso retornar às águas para de lá se recompor, e (d) trazer as montanhas para perto.

V - A perfeição da sabedoria / La perfection de la sagesse

(a) (b) (c) (d)

Fig. 48 – “A perfeição da sabedoria”
A LUA NUMA GOTA DE ORVALHO (2005)

42. E “a lua numa gota de orvalho” termina ascendendo pouco a pouco escasseando sua energia, em homenagem a Messiaen (relembrando “Louange à l’Immortalité de Jésus”) Por essa razão acrescentei o piano nesse último movimento, para trazer também o colorido do “Quatuor pour la fin du temps” E a música retorna ao silêncio.

The musical score is presented in four systems, each with a Clarinet (Cl.) staff and a Piano (Pno.) staff. The piano accompaniment features a consistent triplet of eighth notes in both hands, marked with 'Ped.' and an asterisk. The clarinet part includes various dynamics and triplet markings. The systems are labeled with measure numbers 122, 125, and 128. The final system concludes with a double bar line and a fermata over the piano accompaniment.

Fig. 49 – “A perfeição da sabedoria”
A LUA NUMA GOTA DE ORVALHO (2002)

43. Muitas coisas aconteceram entre “A lua numa gota de orvalho” e os “Cadernos”. A questão das imagens com a música aflorou e me vi diante de um abismo incomunicável: estava eu criando todo um mundo paralelo (justificativas) para compor imagens musicais, ou, de fato tudo, isso se abria num mundo novo para a composição musical? A idéia de verter para o sonoro algo distinto do sonoro é fascinante. Mas isso implica numa invenção além da música. Quero dizer, *tornar sonoro...*, não somente significa o irromper, daqui para lá, de uma imagem à música, mas dar vazão a um *além-música* de todo desconhecido. O fascínio reside nisso. Pois, a partir do momento em que uma imagem “é” música, não se tem mais aquele universo sonoro de antes. Em seu lugar, surgem constelações musicais. E cada uma tem sua envergadura, seus próprios sistemas de coordenadas, suas órbitas em torno de um centro e seus meios comunicantes. Fazer música, assim torna-se um mundo [94-112]. Seguindo essa via, composições começaram a surgir em alta velocidade. Se antes levava meses para compor uma peça de câmara, agora levava dias. Fui compondo peças uma atrás da outra. E, nesse meio tempo, percebi que algumas delas guardavam afinidades entre si. Resolvi, então, agregá-las em cadernos. Deste modo, surgiram quatro cadernos: chineses, japoneses, das imagens, das impressões. Porém, cada caderno reunia, ainda, em conjunto, peças que se relacionavam por afinidades específicas, por exemplo, nos “Cadernos chineses” há três conjuntos: 1. Paisagens flutuantes; 2. Prelúdios chineses; 3. Os imortais. Do mesmo modo nos cadernos japoneses: 1. A lua numa gota de orvalho; 2. Haikais; Iniciamos aqui, pelos Cadernos Chineses: Os imortais.
44. Com “Os Imortais” surge a idéia de criar imagens musicais a partir de uma gravura e um comentário anexo. Na verdade, em viagem à china comprei num saldão de livros em Pequim um exemplar de um livro intitulado: *Immortals in Ancient China*.
45. Em Pequim assisti às peças clássicas da ópera de Pequim, sendo uma delas “Os oito imortais.” [Bā Xiān 八仙]. Na mitologia chinesa há inúmeros personagens imortais que vivem espalha-dos pela China nos recônditos mais improváveis que existem. Os imortais, à semelhança dos deuses do Olimpo, vivem sobre os homens, mas raramente interferem na vida humana. São cultuados enquanto observam e exercem suas atividades divinas.

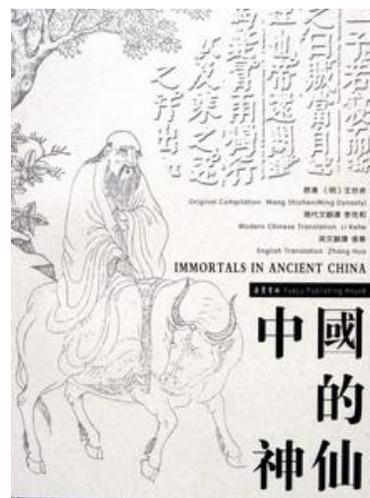


Fig. 50 – “Immortal in Ancient China” comprei-o num saldão de Livro em Pequim.

46. Em “Os imortais” a composição começou quando eu abri o livro, ao acaso, e dei com gravura Hong Ya (fig. 51). Li o texto ao lado que contava sua estória:

47. “Hong Ya era músico e palhaço da corte do imperador Huang. Deixou [a corte] para se tornar um imortal. Diz-se que ele já tinha três mil anos de idade, por volta do reino do imperador Yao, quando, Wei Shuqing, um imortal da Dinastia Han, jogando xadrez com inúmeras pessoas no topo da montanha Zhong Nan, seu filho perguntou: Com que você está jogando? Wei Shuqing respondeu: Com Hong Ya e outros.”
A imagem de Hong Ya jogando xadrez durante três mil anos no topo de uma montanha me encantou, por dois motivos: primeiro porque, as montanhas surgiam de novo como recanto de um imortal, que nada fazia a não ser jogar xadrez, segundo porque me lembrou as montanhas de Hua Lien (fig. 52) que havia visitado em Taiwan.
Em Hua Lien as montanhas são de mármore, razão pela qual atualmente é área de preservação, em virtude de décadas exploração da indústria do mármore.

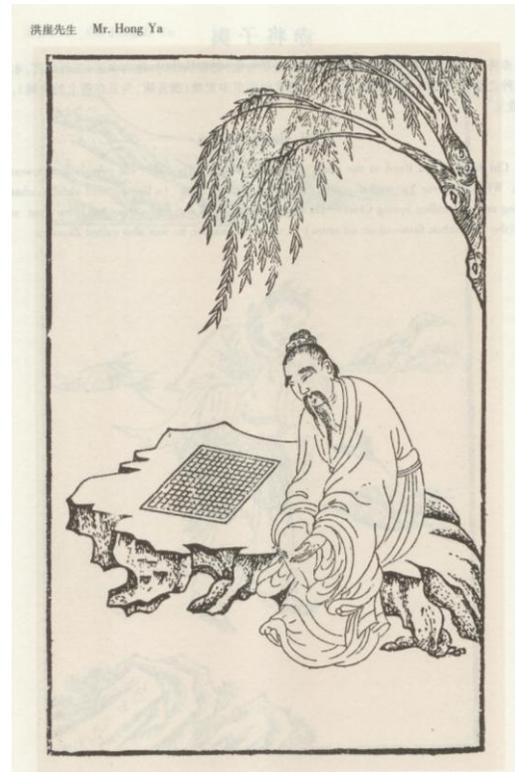


Fig. 51 – “Hong Ya”



Fig. 52 – As montanhas de mármore de Hua Lien

48. | Elas foram rasgadas por túneis escavados à dinamite por mineradores na década de sessenta. Contam pela região que milhares de trabalhadores morreram nos trabalhos de perfuração do mármore. Ainda é possível ver inscrições gravadas nas rochas pelos trabalhadores.



Fig. 53 – Inscrições deixadas pelos trabalhadores.



Fig. 54– Túneis de Hua Lien.



Fig. 55 – Memorial erguido em nome daqueles que morreram nos trabalhos de escavação.

49. | Da janela do quarto do hotel em que fiquei hospedado, avistei um pagode no topo da montanha à frente e logo abaixo uma ponte. Pensei: “um templo”
Em Hua Lien há diversos templos budistas instalados nos topos das montanhas, cujo acesso, na maioria das vezes, é difícil mesmo a pé.



Fig. 56 – Pagode no topo da montanha e uma ponte logo abaixo.

50. | A ponte dava numa escadaria íngreme. Em alguns lugares, ela era feita de pedaços de pedra e madeiras. Subi por ela e cheguei ao topo de um dos cumes onde encontrei um corredor de terra batida, um incensário ainda queimando. Logo à frente uma horta, um pagode, no qual subi e vi o templo (fig.55).



Fig. 57 – Um corredor, um incensário, uma horta e o pagode”

51. | Lembro-me quando estava no alto do pagode de ouvir um frêmito tranqüilo das águas lá embaixo correndo pelo vale. E avistei também, ao longe, as brumas avançando sobre o templo, e envolvendo o topo das montanhas mais altas. Todo esse cenário se animou quando, em casa, abri o livro e vi a figura de Hong Ya.

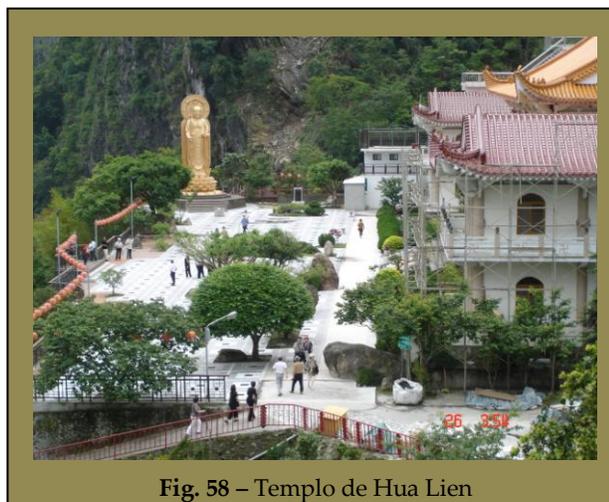


Fig. 58 – Templo de Hua Lien

52. Assim verti os elementos dispostos em idéias musicais: (a) o 'frêmito das águas' em uma linha melódica estável, (b) o 'tremor das montanhas de mármore' no acento no extremo grave, (c) 'as águas rolando pelo vale' numa cascata de notas...

Coletânea de indicações: pa kua: Solstício [montanha] imagem: Inverno: as água descem pelo vale.

Hong Ya

善良 André Ribeiro

♩ = 138 Modèrè

Piano

Pn.

Pn.

(a)

(b)

(c)

[como uma flauta chinesa 'sheng']

[Debussy: Children's corners - Lullaby]

[desenho: montanha e vale]

(...as águas descem pelo vale...)

Fig. 59 – “Hong Ya”
OS IMORTAIS (2006)

53. | ... (d) os 'tabuleiro de xadrez', (e) o vento fazendo avançar 'as brumas'.

[Tabuleiro de Xadrez]

Un peu animé (d)

Pn.

14

8

mp

* * Ped.

[?]

86 Modère

15^{ma}

Pn.

18

8

pp

pppp legèr

8^{va}

Ped.

(e)

[diluição da imagem]

54 Lent

Pn.

24

15

8

ppp

*

[cena: Hong Ya joga xadrez]

Fig. 60 – “Hong Ya”
OS IMORTAIS (2006)

54. A próxima figura que encontrei abrindo o livro foi Ma Shi Huang. Sua estória, diz que “Ma Shi Huang era um curandeiro de animais que tratava das doenças dos cavalos. Ele era especialista em ervas medicinais. Os cavalos doentes, uma vez tratados [por ele] recuperavam-se logo. Certo dia uma dragão voou sobre ele com a boca aberta e as orelhas caídas. Shi Huang disse: “Este Dragão está doente.” É sabido [por todos] que eu pratico medicina, portanto, venha a mim.” Então, [o Dragão veio] ele fez acupuntura em baixo dos lábios do Dragão e o alimentou com uma sopa de raízes. O Dragão balançou a cabeça, chacoalhou sua cauda e voou. Um dia o Dragão retornou e o levou ao Céu.”

55. Na gravura (fig. 61) minha atenção se volta à linha inclinada que divide a gravura em alto e baixo. Essa linha, a qual o braço direito de Ma Shi Huang atravessa, contribui para reforçar a divisão entre Céu e Terra. De fato, pela simbologia chinesa o Dragão vive nas alturas, no entanto, seu movimento é sempre de declínio; ao contrário da Fênix, que sobrevoa a terra em direção ao céu. Ambos, invariavelmente, figuram entrelaçados nas pinturas chinesas. Nada mais são do que emblemas do Céu e da Terra. Céu e Terra, no pensamento chinês, são as figuras chaves para o jogo das mutações, sendo que no Yi Jing elas estão localizadas no início, respectivamente, nos hexagramas iniciais: Qián 乾 e Kūn 坤 (fig. 62).



Fig. 61 – “Ma Shi Huang”
OS IMORTAIS (2006)

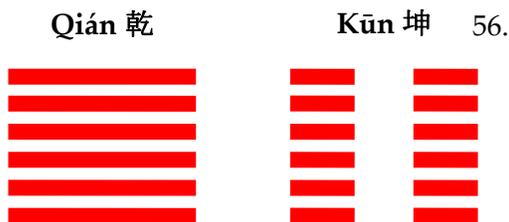


Fig. 62 – Os hexagramas iniciais do Yi Jing

No Yi Jing, é comum a associação de Qián 乾 com ‘movimento’ e Kūn 坤 com ‘repouso’. Nada mais do que este Yin, aquele Yang (fig. 62). É em virtude dessa relação que Dragão (em cima) e Fênix (embaixo) são representados juntos, formando uma espiral, onde se confirma a imagem do movimento e repouso.

57. Trata-se de um emblema central nas concepções chinesas que servem para indicar um estado de comunhão. Em certo momento, indica o masculino e feminino juntos. Essa representação conjunta do Dragão e da Fênix encontra-se com frequência no vestuário tradicional chinês (fig. 57).



Fig. 63 – Seda chinesa com estampa da Fênix

58. Interessante notar ainda que as mãos de Ma Shi Huang se voltam, uma para baixo (esq.) e outra para cima (dir.) Na prática do Tai Chi diz-se que a mão esquerda é Yang e a direita é Yin. Todavia, o equilíbrio se dá por duas vias possíveis: pela coexistência nos espaços e pela alternância no tempo. Ora, se ao Céu é atribuído distinção Yang e à Terra distinção Yin. A posição das mãos de Ma Shi Huang ajustam-se perfeitamente a essa concepção, visto que sua mão direita (yin) está no setor celeste da gravura (yang) alto, ao passo que sua mão esquerda (yang) está no setor terrestre (yin). De fato, fica fácil entender justapondo a gravura ao diagrama do Tai Chi (fig. 64). No diagrama encontramos duas espirais entrelaçadas, uma de cor branca (yang) e outra de cor preta (yin). No centro de expansão (semicírculo) de cada uma se encontra um círculo em cor oposta. Esses círculos indicam coexistência Yin dentro do Yang e vice-versa. Além do que implicam na idéia de um movimento perpétuo onde um nasce do outro.

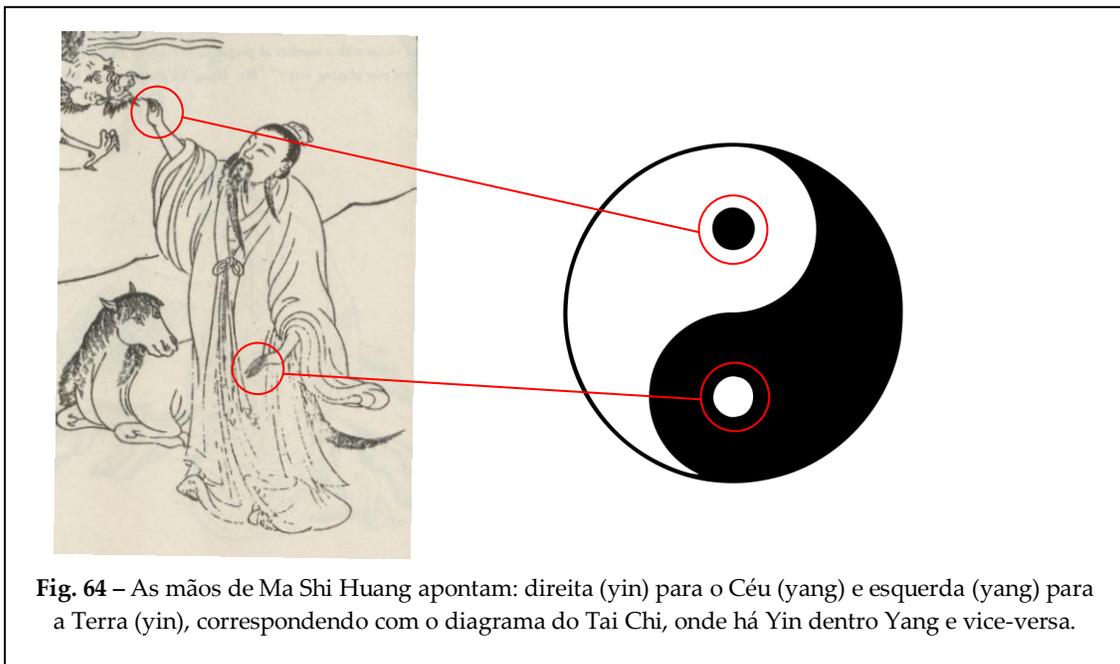


Fig. 64 – As mãos de Ma Shi Huang apontam: direita (yin) para o Céu (yang) e esquerda (yang) para a Terra (yin), correspondendo com o diagrama do Tai Chi, onde há Yin dentro Yang e vice-versa.

59. Assim há uma relação representativa entre Céu e Terra na Gravura. Eis o primeiro elemento que destaco para meu uso. Mas outras coisas mais se depreendem. Observando a parte superior da gravura (fig. 65) encontramos linhas onduladas acima do Dragão indicando que, em seu movimento de declínio, ele passa por entre uma camada densa, e desce em direção à terra.

A sinuosidade das linhas traz a idéia de um céu vaporoso e quente, como se houvesse uma camada densa no alto por onde o Dragão atravessa. Observando melhor, há (a) quatro conjuntos de linhas ondulas e (b) entre cada um deles algumas espirais girando em sentido anti-horário. De modo que ficamos com os seguintes elementos:

- **Relação Céu e Terra:** movimento de declínio e ascensão.
- **Alternância Yin-Yang.**
- **Camada densa no alto,**
- **Vapor quente** exalando do Céu.
- **Linhas onduladas** em movimento paralelo.
- **Pequenas espirais** em movimento anti-horário.



Fig. 65 – Camada densa, linhas onduladas e espirais em anti-horário.

Com esses elementos crio consistência a minha peça:

- (a) uma ‘camada espessa’ que desce do extremo agudo do piano em direção aos registros graves, numa linha ‘melódica ondulada’.
- (b) uma ‘espiral anti-horária’ indicando um movimento contrário.

Rapide ♩ = 86

(a) (...o dragão rodopia três vezes e cai doente do céu...)

Piano

mf non legato

[cromatismo invertido: Bartok]

[colorido style oiseau: Bartok]

Ped.

Fig. 66 – “Ma Shi Huang”
IMORTAIS (2007)

60. Como o número 3 é emblema do Céu a camada densa surge três vezes em três transposições abaixo.

- (c) uma 'rápida ascensão' e um 'repouso': O Dragão poussa.
- (d) um 'vapor quente' exala no ar.

(8)

Pn. *f* 7:4 *mf* 22:16

* *Ped.*

(8)

Pn. *mp sub.* 11 7

[cadência chinesa: sol em meio a chuva]

(8)

Pn. *sf ritenuto* *marcato*

8^{va} (...e poussa em cima da montanha.)

* *Ped.*

Più mosso [geto característico de um Gu Zheng 古筝]

(8)

Pn. *ppp molto legato* (...sopram os ventos de noroeste...)

* *Ped.*

Fig. 67 – “Ma Shi Huang” IMORTAIS (2007)

61. (e) O Dragão se recompõem e dança. Alternância 'yin-yang', tende para baixo como tende para cima (fig.61). Trata-se do equilíbrio, pois as linhas estão todas compensadas em suas direções.

$\text{♩} = 108$ **Modéré** (...o dragão revitalizado apresenta sua dança celeste...)

8^{va}

20

mp *mf*

Pn.

Red.

23

(8)

Pn.

27

(8)

3 3

Pn.

tr

Fig. 68 – “Ma Shi Huang” IMORTAIS (2007)

62. • (f) novo 'repouso'.
 • (g) e o Dragão voa novamente em direção ao Céu, no movimento invertido da 'camada densa' e das 'espirais anti-horárias'.

(f)

Pn.

(g)

Rapide ♩ = 86

Pn.

mf non legato 22:16 (...ascende o dragão ao céu...)

mf non legato (...o dragão ascende aos céus...)

f 7:4

mf non legato 22:16

* Ped.

Pn.

f 7:4

mf non legato 22:16

* Ped.

Fig. 69 – “Ma Shi Huang”

63. Há tempos vinha encontrando nas livrarias da cidade uma edição de Basho: *“Trilha estreita ao Confim”*. Sempre a tomava em minhas mãos, dando algumas folheadas para em seguida recolocá-la em sua posição original na estante. E sempre me perguntando: “compro ou não?” Sempre tive certa resistência em ler poesia traduzida, que não fosse por poetas. Tinha um cartão de fidelidade com tão poucos créditos acumulados, que só davam para comprar um livro a menos de 20 reais.

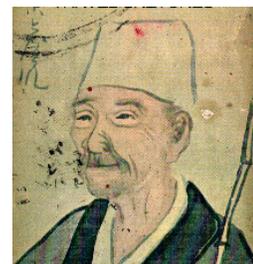


Fig. 70 – Matsuo Basho (1644 – 1694).

Fui procurar por algum, e encontrei de novo com esse pequeno livro do Basho. Li-o em pé na livraria e fiquei fascinado por aquele poeta peregrino nascido em 1644. Conta-se que Basho aos trinta e oito anos se retirou do mundo para ir morar numa “pequena choupana as margens do rio Sumida, na periferia de Edo”, que por força do grande incêndio de 1682 largou sua choupana e passou o restos de seus dias peregrinando pelo Japão, em busca da lua cheia, para compor seus *haikai-no-renga* (haicais encadeados), registrando-os em diários de viagem.

“Trilha estreita para o Confim” é seu diário mais famoso, (iniciado em 1689 e interrompido 1694, ano de sua morte), onde o poeta passa por “paragens ainda hoje consideradas longínquas e misteriosas.”

O pouco que li o livro, em pé na livraria, foi suficiente para fertilizar minha imaginação, e trazer tudo para perto: Japão, Budismo, Dogen, Yi Jing e etc. Dei início a uma viagem imaginária por entre as trilhas deixadas por Basho.



Fig. 71 – Pintura em madeira mostra Basho conversando com outros dois.

64. Os diários de Basho contem uma descrição acurada das pessoas e das paisagens intercaladas com haikais. Basho não os explica seus poemas, mas os justapõem ao texto. Tomei a seqüência do livro e comecei por “Visita ao Santuário de Kashima.”

“Começou a chover no crepúsculo do dia seguinte, e não conseguimos ver o nascimento da lua cheia. Fui visitar, então, o monge do santuário, que residia numa pequena ermida no sopé da montanha. A tranqüilidade daquela morada inspirou meu coração, com as palavras do antigo poema “um sentido profundo de meditação e recolhimento” ao ponto de fazer-me esquecer o pesar de não poder ver a lua cheia. Pouco após o romper do dia, a lua cheia surgiu, radiando seus fulgores argênteos através dos clarões das nuvens. Acordei imediatamente o monge e os que dormiam e contemplamos por um longo tempo em completo silêncio os raios do luar tentando transpassar as nuvens ao som dolente da chuva. Era realmente espantoso o fato de termos vindo de tão longe apenas para observar o espectro tênue da lua, mas consolei-me lembrando a estória da poetisa que retornou de uma longa caminhada que fez para ouvir o canto do cuco, sem compor um único verso. Os seguintes poemas foram escritos nessa ocasião:”

Fig. 72 – Basho, Trilha estreita para o Confim, p.22 e 23

65. Basho, então, apresenta os poemas escritos nessa ocasião por ele e pelos outros (o monge e os acompanhantes). Leio lentamente o primeiro, e tudo se aproxima: (a) ‘um céu escuro em movimento’, (b) ‘as nuvens passando’, (c) os ‘clarões repentinos’ na explosão das cromáticas ascendentes...

I
 “Sempre o mesmo
 imutável no céu
 o clarão da lua
 mil espectros de luz
 nas multiformes nuvens”

Fig. 73 – primeiro poema do diário de visita a Kashima

Contemplativo $\text{♩} = 180$ André Ribeiro

Piano

Pno.

Fig. 74 – 1º poema / HAIKAIS (2007)

66. ... (d) 'a lua' intermitente, (e) 'o murmúrio da chuva', (f) 'o trovão' irrompendo, (g) a 'lua' e (h) um 'relâmpago no céu'.

Fig. 75 – 1º poema / HAIKAIS (2007)

67. Não é que eu fique fazendo transposições de uma imagem à música, ao invés, quando componho tudo ocorre ao mesmo tempo. E já não posso mais discernir se são imagens, se são sons. Cada um se realiza por si mesmo. Não me pergunto se essa imagem condiz com esses sons ou não, porque fazer isso, se assim posso dizer, equivale a criar uma distância do fato, pronta a ser preenchida por regime de palavras qualquer; importar modelos teóricos, mecanismo de análise e etc. Tudo isso, congela a criação.

II

“Voa a lua
pingos nos galhos
sorvendo a chuva”

Fig. 76 – segundo poema do diário de visita a Kashima.

Fig. 77 – 2º poema / HAIKAIS (2007)

68. O segundo Haikai é de Basho. A lua voando se mistura com os pingos de chuva sorvidos pelos galhos. A Imagem é plenamente budista. É usual no extremo oriente a lua representar a iluminação, e a chuva representar o Dharma caindo sobre a terra. Sorver a chuva neste contexto é a percepção direta da lua. Com um movimento invertido das mãos (a) ‘os pingos de chuva caem’ e (b) ‘são sorvido pelos galhos retorcidos’.

Fig. 78 – 2º poema / HAIKAIS (2007)

69. Mas algo me incomodava nessa questão das imagens. As imagens e idéias musicais eram minhas ou simplesmente apropriações de outras? De fato, me parece impossível fugir do esquema de apropriações de idéias. Ora, quando surge uma idéia, assim penso, é inevitável que ela traga outra junta, como que imantada.

Pensando nisso, criei uma prática de sentar ao piano, deixar minha mão cair sobre o teclado, e ver que sonoridade irá surgir. Não somente isso, mas prendo (ou *preendo*) essa sonoridade em meus dedos, observando-a para vê-la fugir. E não demora muito a surgir um monte de outras idéias; algumas são apenas variantes, mas outras são completamente distintas. Mais do que isso, são idéias que vêm prontas com suas próprias soluções. Eis que penso: “são minhas essas idéias ou de outro? Mas que outro?” Componho sozinho e não penso ou ouço nada antes, porém, vejo surgir inúmeras músicas que ouvi antes. Não se trata exatamente de ouvir uma sonoridade ou um gesto que qualquer um diria: “Mas, é claro, isso aí é Ligeti!” Não, na verdade, é como se a cada som, nota, sonoridade que seja, lembrasse uma música já ouvida. É um ouvir de passagem. Grosso modo, é como se todas as músicas estivessem presentes ao mesmo tempo, rodando numa constelação, esperando o momento de aparecer por detrás de cada som.

Percebendo isso, levei adiante essa prática excêntrica, e pus-me a registrar tudo que aparecia tendo por único método prender-se a uma idéia. E assim, reuni 13 peças ou imagens, num caderno de imagens.

Minha primeira tentativa foi algo que já não me lembro mais... alguma música chinesa para citara de sete cordas (gǔ qín 古琴) que ouvi, e que me fez associar ao Tai Chi. Travei em algum ponto e ela não aconteceu (fig. 79). Mas uma passagem, uma sonoridade, se despreendeu e foi se consumir em Hong Ya (fig. 80).

The image shows a musical score for a piece titled "...tai chi chuen...". The tempo is marked "molto lento". The score is written for piano and includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, *mp*, and *8^{vb}*. A red dashed box labeled "(a)" highlights a specific passage in the upper right section of the score, which is also indicated by a red arrow pointing to a text box.

Essa sonoridade de
passagem se despreendeu
e foi se consumir em
Hong Ya.

Fig. 79 – Imagem [1] IMAGENS (2006-07)

70. Na verdade, não há relação de empréstimo, como se um conjunto sonoro de notas fosse transposto à outra peça, ao invés, foi a sonoridade que influiu e foi fertilizar outra peça, outro momento musical.

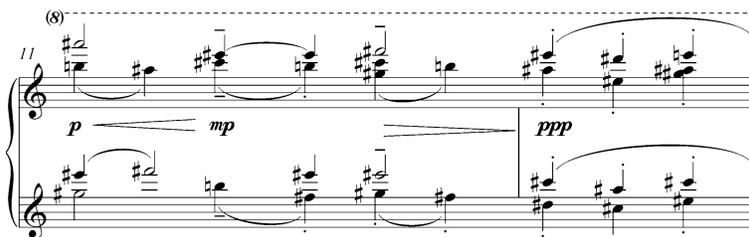


Fig. 80 – “Hong Ya” IMORTAIS (2007)

Não há lógica causal nisso, ou um rastro identificável para uma análise musical. A idéia de gênese não vinga aqui, porque uma música pode ser composta a partir de inúmeros elementos ínfimos, o suficiente para tornar impossível qualquer formar de investigação das origens de um material sonoro. Por essa razão que penso na imagem musical como emanção de submúltiplos [143-145].

De um modo ou de outro, uma imagem formada não segue uma lógica auto-suficiente, em que, antes de tudo, se prevê que os rastros de um momento criativo se encontram na própria obra musical. Ao contrário, a imagem é feita de impressões sutis [148] que formam consistências singulares, isto é, que não se repetem apesar da matéria sonora, às vezes, coincidir.

71. A “Imagem [2]” também não foi muito longe. Tentando prender uma sonoridade excessivamente, ela se estagnou, não saiu do lugar. Percebi aqui que criar sonoridades é criar espaços estagnados em que o movimento acontece. Ou seja, concluí que as sonoridades devem se movimentar o que implica necessariamente em mudar de feição. E diria, até mesmo, mudar ininterruptamente.

E diria, até mesmo, mudar ininterruptamente.

Eis que e a “Imagem [2]” se forma por uma sonoridade presa, um gesto abrupto e um retorno ao mesmo lugar (fig. 81). O mesmo se deu com a “Imagem [3]” (fig. 82). Parei um tempo. Na verdade minha ânsia por capturar sonoridades em seus momentos flutuantes foi o que na realidade me estacionou. Mas só fui mesmo entender isso na “Imagem [4]” (fig. 83)

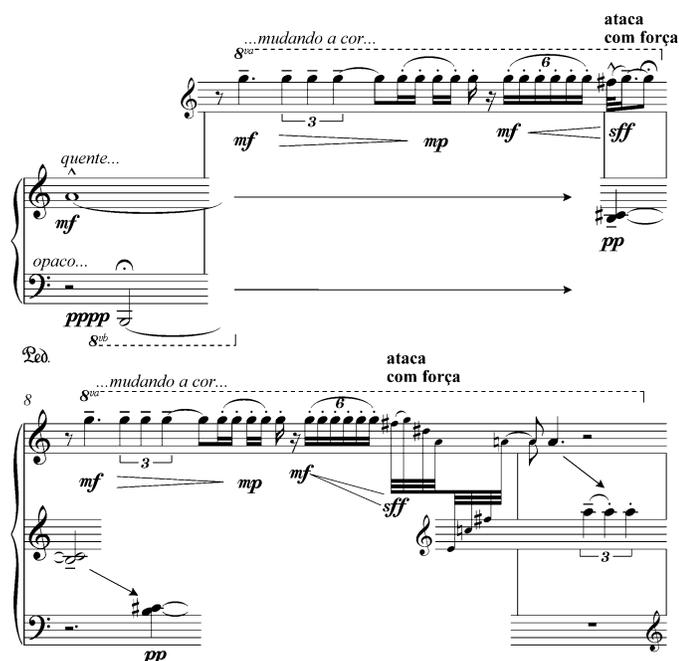


Fig. 81 – Imagem [2] IMAGENS (2006-07)

72. É que eu estava querendo agenciar o novo (pra mim) sem passar pelo velho. Quero dizer que, a mim pelo menos, se busco a novidade nunca a tenho senão quando deixo de tentar preênde-la. A propósito, é interes-sante quando Deleuze diz que o vetor da preensão vai do

indivíduo. O que, de fato, intercalei com aquilo que se diz da abertura do Tai Chi (movimento inicial), isto é, a postura inicial: “abraçando a árvore”. Abraçar a árvore implica em gerar o vazio e deixar que as formas apareçam; de fato, deixar surgir o mundo. No abraço não há distinção Yin ou Yang, mas, apenas “um indistinto.” Assim, com a “Imagem [4]” percebi que se deve deixar surgir todas as músicas. Todavia, nos é ensinado (ou exigido) que a busca pela originalidade é o que move o artista. Mas pergunto por quê? De onde vem essa idéia? Por que tenho que ser original (ou como alguns preferem, ser contemporâneo) se não me satisfaço nem um pouco com isso? Por que não posso simplesmente dialogar com o mundo e todas as suas músicas, sem restrições? É claro que essas são perguntas surdas dirigidas a ninguém, senão a mim mesmo. O fato é que no ensejo de capturar o novo, a música tornar-se algo estagnável, distante do que se poderia dizer com entusiasmo: “que música”. Eis a minha solução pessoal: o novo vem pelo velho e em meio ao velho. Na verdade é a idéia das mutações chinesas: No Yi Jing as linhas móveis de um hexagrama são aquelas que levam o emblema numérico 6 (yin) e 9 (yang). Diz-se deles: ‘yin velho’ e ‘yang velho’ por que permitem o giro 6 cresce ao 7, e 9 decresce ao 8. (fig.83). E, ainda, 6 e 9 estão nas extremidades do conjunto 6 – 7 – 8 – 9 onde já se prevê certo enfraquecimento.

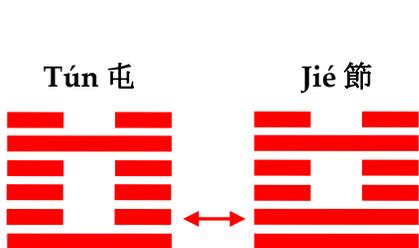
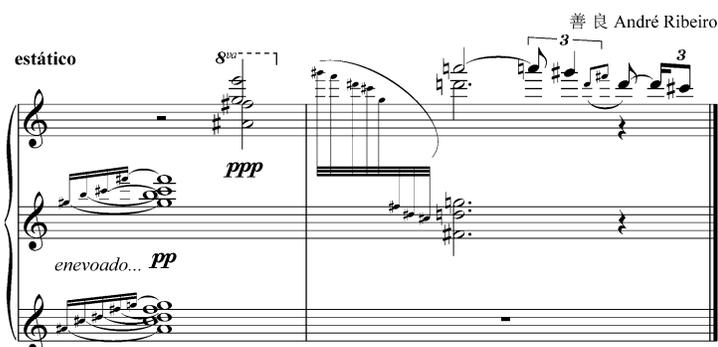


Fig. 83 – linha Yin do hexagrama Tún 屯 é substituída por outra Yang em Jié 節.

73. Assim a música aconteceu e cada som me trazia algo velho ao mesmo tempo novo: sensações de frio e quente, um prelúdio de Santoro, um motivo que Takemitsu usa sempre, as progressões rítmicas do início do ritual vespertino do Tzon Kwan....

Fig. 84 – Imagem [4] IMAGENS (2006-07) *

74. ... o pontilhismo do op.11 de Schoenberg.

ad libidum: tempo solto

[Catalogue d'oiseaux]

Os cantos de pássaros de Messiaen.

pequena cadência chinesa

Acordes de outra peça minha "Sol em meio a chuva" um cadência chinesa típica de quem toca gǔ zhēng 古筝 (citara de 21 cordas com pontes móveis).

Fig. 85 – Imagem [4] IMAGENS (2006-07)

75. Algo de chamei de dissolução.

dissolução da imagem

Musical score for measures 8-9. Measure 8 features piano accompaniment with triplets and a vocal line starting with a forte (*mf*) dynamic. A dashed line above the piano part indicates a *8^{va}* (octave) shift. Measure 9 shows the piano part continuing with triplets and a vocal line marked *pppp legatissimo*. A dynamic shift to *p* is indicated at the end of measure 9. A *rit.* (ritardando) marking is present at the bottom of measure 9.

Um momento de meditação (Tzon Kwan).

Musical score for measure 9, focusing on the vocal line. The instruction "[ritual: 'tzone kwan' - solo]" is written above the staff. The dynamic is *pppp legatissimo*. The measure ends with a fermata and a *** symbol below the staff.

Novamente a imagem inicial.

Musical score for measures 10-11. Measure 10 features piano accompaniment with triplets and a vocal line starting with a piano (*p*) dynamic. Measure 11 shows the piano part continuing with triplets and a vocal line marked *pp* and *mp*. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ Lento e misterioso is present at the beginning of measure 10. A dynamic shift to *mf* is indicated at the end of measure 10.

Fig. 86 – Imagem [4] IMAGENS (2006-07)

76. Em seguida o vento em
"Rápido e leve".

[ausência de peso] **Rápido e leve** [brisa e montanhas]

pp *ppp* *f sub*

12 10

Ped. * *Ped.*

[música japonesa]

14

p *f* *pp*

77. Um trêmolo de acordes de sonoridade exótica.

15

mp *f* *p*

mf

*

78. Um fluir de água em direção ao grave e um título: Vermelho e Cinza.

[Vermelho e Cinza]

André Ribeiro

Fig. 88 – Imagem [4] IMAGENS (2006-07)

79. A “Imagem [5]” veio como uma espécie de brincadeira; uma atmosfera lúdica proporcionada por um desenho de uma figura melódica e um tema infantil.

Fig. 89 – Imagem [5] IMAGENS (2006-07)

80. Então surge uma rajada de vento numa cadência.

♩ = 40 **Rápido e leve** [rajadas de vento sobre a terra]

5 *mp*

6

7 *f marcato* [cadência: em linha sinuosa]

81. E, novamente, a brincadeira do início. Aqui a técnica é de justaposição de blocos. Nada mais!

♩ = 82 **Com graciosidade**

8 *pp molto uguale*

9 *mf ppp sub. pp*

10 *pp mf ppp sub. f*

Fig. 90 – Imagem [5] IMAGENS (2006-07)

82. Terminam as rajadas de vento ao surgir seqüências de acordes espelhados.

Tomando de empréstimo a imagem das “montanhas fluentes” de Dogen, os acordes caminham lentamente, até se dissolverem no fogo (fig.91).

Pouco a pouco vai surgindo as imagens dos trigramas do Yi Jing.

[as montanhas caminham sobre as águas]

Andante sostenuto

13 15^{me} ff ppp

[vento rápido]

15 (15) mf ff ppp

17 (15) mf ppp

Fig. 91 – Imagem [5] IMAGENS (2006-07)

“As montanhas verdes dominam o caminhar e as montanhas orientais dominam viajar sobre as águas. Conseqüentemente estas atividades são a prática das montanhas. Ao manter sua própria forma, sem mudar corpo e mente, uma montanha sempre pratica em cada lugar. Não caluniei dizendo que um montanha verde não pode caminhar e que uma montanha oriental não pode viajar sobre a água Quando vosso entendimento é superficial, duvidais da frase: “As verdes montanhas estão caminhando”. Quando vossa aprendizagem é imatura, ficais abalados com as palavras “montanhas fluentes”. Sem nem mesmo entender completamente as palavras “águas fluentes” afogai-vos em visões pequenas e entendimento estreito”

Fig. 92 – (Dogen, *Shobogenzo*, p. 111,112.)

83. Mas não fui além disso... algo me ofuscou e fiquei com um esboço para resolver adiante.

Quando me ocupei dessa idéia de sentar ao piano e ver o que iria sair, quis, intencionalmente, que não fosse um trabalho de composição gradual, que se alongasse por dias, dias em semanas, semanas em meses. Não! A idéia era ver o que saía naquele momento. Seja o que for, uma vez registrado, não voltaria atrás para recompor algum trecho mal feito. Na verdade, todas as imagens eu compus num único lance (num punhado de horas) sem olhar para trás... e assim foi indo.

Musical score for piano, measures 18-20. Measure 18: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), time signature 3/4. Dynamics: mf, ff, ppp. Measure 19: Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics: ff, sf. Measure 20: Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics: sf. Performance instructions: [vento espalha o fogo] and [em esboço].

Fig. 93 – Imagem [5] IMAGENS (2006-07)

84. A “Imagem [6]” me trouxe uma idéia de calor, mas também um eco da “Imagem [4]” na *frieza* do pedal grave. A ressonância colorida do acorde arpejado me passou uma sensação de calor com um pouco de umidade. Lembrei-me de Hua Lien em Taiwan. Aquelas montanhas tinham algo de improvável; em meio a tranqüilidade dos vales há sempre o temor pelo terremoto que está por vir. E tudo indica que lá as montanhas realmente, andam. Abrem-se vales em lugares inesperados, mas, de repente, há um templo no alto de uma das montanhas. Quando estive lá pensei, em meio ao calor úmido: “Se tudo ruir de uma só vez?” Dizem por lá que a monja que cuida daquele templo, sabe

quando haverá o próximo terremoto. E quando estiver perto ela

Coletânea de indicações:
 pa kua: SUL [fogo]
 imagem: Montanha, vale

[evaporação]
 [calor]
 [frio: água; distante]

♩ = 58 *ppp* (cél: azul multicolor...)

♩ = 76 Cômodo (...montanhas de mármore incandescentes...)

[frio: água; distante]

♩ = 76 Cômodo (...montanhas de mármore incandescentes...)

[frio: água; distante]

1



Fig. 95 – Ti Tzang Pu Sa é um dos bodhisattivas do budismo. Conta-se que a atingir a iluminação foi ao inferno resgatar as almas perdidas.

85. E, para isso, há uma estátua de *Ti Tzang Pusa*, olhando por cima das montanhas (fig. 95). Esse bodhisattiva que está associado a morte guarda a entrada do templo de Hua Lien.

86. Assim, após o calor úmido, minhas montanhas de mármore esquentam e iniciam seu caminhar. Vão tremendo a terra, abrindo vales, até por fim, se esgotarem.



7 8^{va}

mp *mp*

3 10 10

ff

[contração e esgotamento]

11 11 5 5 5

ff *p*

5 5 5 3

3 *

[as montanhas de mármore de Hua Lien]

Fig. 96 – Imagem [6] IMAGENS (2006-07)

Fig. 97 – Ti Tzang Pusa guardando o Templo (em cima), a frente do templo de Hua Lien (no meio) e a visão de fora do altar (abaixo).

87. Em “Imagem [7]” a idéia de um arpejo colorido e a sensação de calor permanece. No entanto, não há mais as montanhas de Hua Lien, mas apenas um canto triste no plano médio, abaixo do arpejo, que se repete. Penso ainda em pedras e águas correndo entre elas, mas só isso...

善良 André Ribeiro

♩ = 92 misterioso

[evaporação] [calor]

8^{va}

pppp

(...as águas canta por entre as frestas das pedras...)

pp molto uguale

(8)-----] 8^{va}-----]

2

pppp

pp molto uguale

88. Veio-me a idéia de criar um turbilhão a partir de uma linha tênue, mas ela não foi adiante.

♩ = 90 tranquilo

[em esboço]

9

p

p

mf

Fig. 98 – Imagem [7] IMAGENS (2006-07)

89. Na “Imagem [8]” canto triste no plano médio (abaixo do arpejo), continuou existindo: insistiu e veio à tona numa imagem típica de Messiaen. Veio-me “Prèmiere communion de La Vierge” de “Vingt Regard Sur l’enfant Jésus” de Messiaen.

Aquele tipo de movimento meio estático de Messiaen, que pouco a pouco vai colorindo o vazio, se estabeleceu.

♩ = 108 misterioso, sostenuto

[Messiaen: Prèmiere communion de la Vierge] [reminiscência do Style Oiseau]

ppp *pp* *mp*

pp molto uguale

[ressonância inferior]

2

3

Fig. 99 – Imagem [8] IMAGENS (2006-07)

90. Mas também veio algum toque chinês;

o frio da quiáltera de três no grave da “Imagem [4]”;

uma cadência que veio de outra peça: “o lago” de “Paisagens flutuantes.”

E, novamente, Messiaen.

[sonoridade dos sinos de pedra chinês]

15^{mo} (brilhante, legato, leggiero)

mp *p* *pp* *f sub.*

[contração rítmica: Tzong Kwan]

mp *pp* *leggero*

♩ = 86 calmo [o lago]

ppp *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

9 ♩ = 108 misterioso, sostenuto

[arpejo como no guzheng 古筝]

ppp *mp*

Red. *

Fig. 100 – Imagem [8] IMAGENS (2006-07)

91. E é claro, junto com
Messiaen veio a
justaposição de blocos
musicais.

10

8^{ma}

pp molto uguale

12

15^{ma}

p

ppp

mp

p

(15)

(brilhante, legato, leggiero)

pp

f sub.

pp

The image shows a musical score for piano, measures 10 to 15. The score is written for three staves: two for the right hand and one for the left hand. Measure 10 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include 'pp molto uguale'. Measure 11 continues the melodic and bass lines. Measure 12 features a complex rhythmic pattern with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamic markings include 'p', 'ppp', 'mp', and 'p'. Measure 13 continues the complex rhythmic pattern. Measure 14 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include 'pp' and 'f sub.'. Measure 15 continues the melodic and bass lines. The score is marked with '8^{ma}' and '15^{ma}' above the staves. The text '(brilhante, legato, leggiero)' is written above the staff in measure 14. The text '(15)' is written above the staff in measure 15.

Fig. 101 – Imagem [8] IMAGENS (2006-07)

92.

A primeira vista, a justaposição de blocos parece uma técnica bastante elementar. Entretanto, penso que exige do compositor um trabalho duplo ao jogar com as sonoridades de maneira artesanal, isto é, trabalhando-as quase que debaixo dos dedos, bem como mantendo a correspondência entre os blocos.

O artesanato é sempre mais prazeroso, ao passo que manter as correspondências entre os blocos é sempre mais trabalhoso. Isso porque é clara a distinção entre trabalhar minuciosamente uma sonoridade contida dentro de um espaço fechado, e criar espaços contíguos.

Trocando em miúdos é ineficiente criar blocos musicais sem pensar com o que ele irá se corresponder. Penso que Messiaen seja um bom exemplo de blocos bem conca-tenados segundo esquemas diversos como de proporção, de simetria, de direcionalidades divergentes, de oposição e semelhança entre sonoridades.

Mas, a despeito dos esquemas, pode ocorrer à justaposição blocos improváveis como este ao lado: uma sonoridade quase oriental com colorido exótico, assim como no bloco seguinte (fig.103).

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 16-17) shows a right-hand part with triplets and sixteenth notes, marked *f marcato* and *ff*, and a left-hand part with sixteenth notes, marked *sf*. A tempo marking of $\text{♩} = 112$ *energico* and a note "[Bartok: cromatismo invertido]" are present. The second system (measures 18-20) continues the right-hand part with triplets and sixteenth notes, marked *f marcato* and *ff*, and the left-hand part with sixteenth notes, marked *sf*. A note "[rastro: colorido]" is present. The third system (measures 21-22) shows the right-hand part with triplets and sixteenth notes, marked *ff*, and the left-hand part with sixteenth notes, marked *f* and *ff*. Notes "[carrilhão de sinos]" and "[ressonâncias sob um pedal]" are present. A note "(variar a pressão do pedal se soltar inteiramente)" is at the bottom right.

Fig. 102 – Imagem [8] IMAGENS (2006-07)

[Messiaen: Regard des Anges]

24 *p* 6 6 6 6

25 6 6 12 *ppp*

[Três olhares sobre a Guernica]

[Rastros sobre Tela]
André Ribeiro

Na “Imagem [9]” assim como na “Imagem [10]” as idéias de Messiaen continuaram presentes. A “Imagem [9]” mostra três planos alternantes que convergem à linha central. Esta funciona como uma espécie de imã que atrai os elementos em baixo e em cima.

[figura] 善良 André Ribeiro

♩ = 132 *sostenuto* *pp* 6 6 *mp*

[linha] *mf* *mf (simile)*

3

Fig. 104 – Imagem [9] IMAGENS (2006-07)

94. Percebe-se isso nos elementos que vão sendo atraídos pelo pulso regular do plano médio.

Quis também que cada plano seguisse uma movimentação e um colorido particular. Aqui os planos não se contagiam, mas são realmente atraídos.

Fig. 105 – Imagem [9] IMAGENS (2006-07)

95. A “Imagem [10]” começa com algo próximo de “Regard Du Père” de Messiaen, apesar de não haver aqui um tema de acordes.

Em seguida, um movimento de suspensão,

e uma cadência chinesa brilhante.

Fig. 106 – Imagem [10] IMAGENS (2006-07)

Uma ondulação de um colorido mais brando;

[XIV. Regard sur l'enfant Jésus]

20

1 *pp*

22

pp

e uma cadência final suspensiva.

Più mosso

23

mf marcato

15^{ma}

24

f

8^{va}

Fig. 107 – Imagem [10] IMAGENS (2006-07)

97. Lembro-me de ser uma tarde ensolarada quando registrei a “Imagem [11]”.

Conforme insistia ao piano, os coloridos surgiam encarnados numa cadência típica dos sinos de bronze [biān zhōng 編鐘].

Este carrilhão de sinos de bronze (datado do séc. V a.c) sempre me interessou por conta de seu sistema de afinação em 12 tons entrelaçados por duas escalas de seis notas dispostas em tons inteiros.

♩ = 136 **Rapide** 善良 André Ribeiro

Fig. 109 – Imagem [11] IMAGENS (2006-07)

98. Registre a “Imagem [12]” a idéia de um motivo, e percebi minha incapacidade para lidar com eles.

Na verdade, a idéia de um motivo que se desdobra gerando a música para mim é totalmente estranha, porque pressupõe (a mim) uma prisão. Ficar preso dando voltas curtas dentro de uma cela.

Quando ouço uma sonata de Beethoven tenho a impressão de que ele não compõe com temas e motivos, mas com linhas e forças, direções, expansão e contração, intensidades, e etc. Por isso, há sempre um jogo improvável das idéias em Beethoven. E acho sempre um pouco forçado encontrar todo material musical de nos motivos principais de suas obras.

Assim, desisti dos motivos e na “Imagem [13]” parti para um jogo de forças, basicamente entre pontos e linhas. Pontos que se proliferam pelo espaço, linhas que crescem em espessura.

善良 André Ribeiro

♩ = 160 enérgico

Fig. 110 – Imagem [12] IMAGENS (2006-07)

善良 André Ribeiro

♩ = 108

Fig. 111 – Imagem [13] IMAGENS (2006-07)

99. E ai tudo apareceu: as fórmulas cromáticas invertidas, o pontilhismo Weberiano

...escalas (nada mais do que direcionalidades), a “lua” de “Haikais”.

Uma nova abertura em arpejo e gestos ornamentais chineses

The musical score consists of four systems of piano notation, each with a treble and bass clef. Measure 3 shows a chromatic scale in the right hand with a dynamic of *mf* and a fermata over a group of notes. Measure 4 continues with a dynamic of *mp*. Measure 5 features a complex chromatic scale with a dynamic of *mp* and a fermata, followed by a dynamic of *ff* and a dynamic of *mp*. Measure 6 shows a dynamic of *mf* and a dynamic of *f*. Measure 7 features a dynamic of *mp* and a dynamic of *p*, with the instruction *mp legatissimo*. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

Fig. 112 – Imagem [13] IMAGENS (2006-07)

100. As águas no extremo-grave,

Musical score for measures 8-9, piano part. Measure 8 shows a continuous stream of notes in both hands. Measure 9 features a dynamic shift from *mf* to *mp* and includes a 5th finger fingering in the right hand and an 8va marking.

As linhas cada vez mais se prolongando,

Musical score for measures 9-10, piano part. Measure 9 continues with *mf* and *mp* dynamics, featuring a 5th finger fingering and an 8va marking. Measure 10 includes a 3rd finger fingering and an 8va marking. A *Red.* (ritardando) marking is present under both measures.

e a interrupção brusca da peça.

Musical score for measures 10-11, piano part. Measure 10 includes an 8va marking. Measure 11 features a dynamic of *p legatissimo* and a *Red.* marking.

Musical score for measures 11-12, piano part. Measure 11 includes an 8va marking. Measure 12 features a dynamic shift from *mf* to *mp* and includes a 5th finger fingering.

Musical score for measures 12-14, piano part. Measure 12 includes an 8va marking. Measure 13 features a dynamic shift from *mp* to *ff* and includes a 7th finger fingering. Measure 14 features a dynamic shift from *mp* to *f* and includes a 3rd finger fingering. The piece concludes with a final *ff* dynamic.

Fig. 113 – Imagem [13] IMAGENS (2006-07)

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BASHO, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BERGSON, Henri. *Evolução criadora*. Rio de Janeiro: Opera Mundio, 1971.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHARBONNEAU, Paul-Eugène. *Curso de filosofia: lógica e metodologia*. São Paulo: EPU, 1986.
- CORBUSIER, Le. *Precisões*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DALAI LAMA. *O sentido da vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – vol.1*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra*. 3ª edição. São Paulo: Papyrus, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: 4ª edição. Perspectiva, 2006.
- DOGEN, Eihei. *A lua numa gota de orvalho*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades*. São Paulo: 7 Letras, 2005.
- GRANET, Marcel. *O Pensamento Chinês*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- INWOOD, Brad. *Os estóicos*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 4ª edição. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997.
- KLEE, Paul. *Sobre arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- LAO Tse. *Tao Te King*. 3ª edição. São Paulo: Attar, 2001.
- LAO Tzu. *Tao Te Ching*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LARA, Tiago Adão. *A filosofia nas suas origens gregas*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- LIE Tse. *Tratado do vazio perfeito*. São Paulo: Landy, 2001.
- MARETT, Allan. *Musica Asiatica*. New York: Cambridge, 1991.

- MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1993.
- NAGARJUNA. *A grinalda preciosa*. 2ª edição. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*, São Paulo: Perspectiva, 1998.
- REALE, Giovanni. *Aristóteles Metafísica*. Vol. 1. São Paulo: Loyola, 2001.
- REALE, Giovanni. *Aristóteles Metafísica*. Vol. 2. São Paulo: Loyola, 2001.
- REALE, Giovanni. *Aristóteles Metafísica*. Vol. 3. São Paulo: Loyola, 2001.
- REALE, Giovanni. *Introdução a Aristóteles*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- RUIZ, Castor B.. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SCHLUMBERGER, Jean-philippe. *I Ching*. 3ª edição. São Paulo: Pensamento, 1997.
- SCHÖPKE, Regina. *Gilles Deleuze: o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- SHERRILL, W.A. & Chu, W.K.. *An anthology of I ching*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- WILHELM, Richard. *I Ching*. 25ª edição. São Paulo: Pensamento, 1996.
- WILHELM, Richard. *A sabedoria do I Ching*. 5ª edição. São Paulo: Pensamento, 1995.
- TAKEMITSU, Toru. *Confronting Silence*. Berkeley: The Fallen Leaf Press, 1995.
- THOTE, Alain. *Dictionnaire de la civilisation chinoise*. Paris: Albin Michel, 1998.
- TREMBLAY, Gilles. *Oiseau, Nature, Messiaen, Musique*, CaCM, 1970.
- TZU, Chuang. *Escritos básicos*. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1992.
- VALLÉE, Élisabeth Rochat de la. *Aperçus de civilisation chinoise*. Paris: Instituts Ricci – Desclée de Brouwer, 2003.
- VETÖ, Miklos. *O nascimento da vontade*. São Leopoldo: Unisinos, 2005.
- YOSHINORI, Takeushi. *A espiritualidade budista*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIBLIOGRAFIA

- BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BERGSON, Henri. *Evolução criadora*. Rio de Janeiro: Opera Mundio, 1971.
- DALMONTE, Rossana. *Berio: entrevista sobre a música*. Civilização Brasileira.
- CAGE, Jonh. *Escritos a oído*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1999.
- CHANG, K.C.. *Studies of Shang Archaeology*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- CHANG, Carson. *Development of neo-confucian thought*. New York: Bookman Associates, 1962.
- CH'EN, Yun-ru. *The art and de aesthetics of form*. Taipei: National Palace Museum, 2003.
- CHENG, Anne. *Histoire de la pensée chinoise*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- CHIGLIONE, Anna. *La pensée chinoise ancienne et l'abstraction*. Paris: You Feng, 1999.
- CONCHE, Marcel. *Orientação Filosófica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DESCARTES, René. *Meditações sobre Filosofia Primeira*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- DESPEUX, Catherine. *Tai-Chi-Chuan*. 5ª edição. São Paulo: Pensamento, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- EYSSALET, Jean-marc. *Shen ou o instante criador*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo: Educ, 1998.
- FERRAZ, Silvio (org). *Notas, atos, gestos*. São Paulo: 7 Letras, 2007.
- GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- GERNET, Jacques. *La chine ancienne*. 5ª edição. Paris: PUF, 1986.
- GERNET, Jacques. *O mundo chinês*. Lisboa: Edições Cosmos, 1974.
- GRANET, Marcel. *La civilization chinoise*. Paris: Albin Michel, 1994.

- GRANET, Marcel. *La Religion des Chinois*. 2ª edição. Paris: PUF, 1951.
- GRANET, Marcel. *O Pensamento Chinês*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GUÉNON, René. *A Grande Triade*. 4ª edição. São Paulo: Pensamento, 1993.
- GUÉNON, René. *Insights into Islamic Esoterism & Taoism*. Hillsdale: Ed. Samuel D. Fohr, 2004.
- HUANG, Alfred. *I Ching*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.
- HELFFER, Claude. *Quinze Analyses Musicales*. Paris: Contrechamps, 2000.
- ROSEMONT, Henry Jr.. *Chinese text and philosophical contexts*. La Salle: Open Court, 1991.
- I-MING, Liu. *O despertar para o Tao*. São Paulo: Pensamento, 1992.
- JAMI, Catherine & DELAHAYE, Hubert. *L'Europe en Chine*. Paris: Còllege de France, 1993.
- JAVARY, Cyrille J. -D. *O I ching*. São Paulo: Pensamento, 1997.
- JAVARY, Cyrille J. -D. *Yi Jing*. Paris: Albin Michel, 2002.
- JAVARY, Cyrille J. -D. *Le discours de la tortue*. Paris: Albin Michel, 2003.
- JULLIEN, François. *Figuras da imanência*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- JULLIEN, François. *Um sábio não tem idéia*. São Paulo: Martins fontes, 2000.
- JULLIEN, François. *Tratado da Eficácia*. São Paulo: editora 34, 1998.
- JULLIEN, François. *Do Tempo*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.
- JUNG, C.G. *O segredo da flor de ouro*. 11ª edição. Petrópolis: Vozes, 2001.
- KALINOWSKY, Marc. *Cosmologie et Divination dans la Chine Ancienne*. Paris: École Française d'extreme-orient, 1991.
- KALTENMARK, Max. *A filosofia chinesa*. Lisboa: Edições 70, 1972
- KHENCHEN THRANGU RIMPOCHÊ. *Natureza de buda*. Porto Alegre: Bodigaya, 2004.
- HUAL, Chin Nan. *Tao*. 2ª edição. São Paulo: Pensamento, 1995.
- KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LIU, Da. *T'ai Chi Ch'uan e I Ching*. 2ª edição. São Paulo: Pensamento, 1994.
- LIU, Da. *I Ching numerology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- LIE Tse. *Tratado do vazio perfeito*. São Paulo: Landy, 2001.
- MARETT, Allan. *Musica Asiatica*. New York: Cambridge, 1991.
- MATURANA, Humberto. *Ontologia da realidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- MESSIAEN, Olivier. *Traité de Rythme, de Couler, et Ornithologie*. Tome I, II, IV, V. Paris: Alphonse Leduc, 1994-2000
- MINGYUE, Liang. *Music of Billion*. New York: Heinrichshofen Edition, 1985.

- MOREL, Paul. *Le champ du signe: Étymologie et analyse d'un millier de caractères chinois*. Paris: You Feng, 2005.
- NAGARJUNA. *Carta a um amigo*. 2ª edição. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- NEEDHAM, Joseph. *Science and Civilisation in China*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- NORMAND, Henry. *Os mestres do Tao*. 2ª edição. São Paulo: Pensamento, 1988.
- ORLANDI, Luis B. L.. *A diferença*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- Paz, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- PERIER, Alain. *Messiaen*, Paris: Seuil, 1979.
- PICARD, François. *La musique chinoise*. 2ª edição. Paris: You-Feng, 2003.
- PISCHEL, Gina. *Breve historia del arte chino*. 2ª edição. Barcelona: Labor, 1969.
- RAVERI, Massimo. *Índia e extremo oriente*. São Paulo: Hedra, 2005.
- ROSSETI, Regina. *Movimento e Totalidade em Bergson*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SAMUEL, Claude. *Music and Color: Conversations with Olivier Messiaen*. Portland: Amadeus Press, 1995.
- SAMUEL, Claude. *Panorama de la musica contemporanea*, Madrid: Guadarrama, 1965.
- SCHLUMBERGER, Jean-philippe. *I Ching*. 3ª edição. São Paulo: Pensamento, 1997.
- SCHÖPKE, Regina. *Gilles Deleuze: o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- SIMA QIAN. *Mémoires Historiques*. Mas de Vert: Editions Philippe Picquier, 2002.
- SHERRILL, W.A. & Chu, W.K.. *An anthology of I ching*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- STEGMÜLLER, Wolfgang. *A filosofia Contemporânea*. Vol. 1. São Paulo: EPU, 1977.
- WANG, Yao-t'ing. *The ancient art of writing*. Taipei: National Palace Museum, 2003.
- WATTS, Allan. *Tão: o curso do rio*. 2ª edição. São Paulo: Pensamento, 1997.
- WELCH, Holesms. *The Parting of the Way*. London: Methuen, 1957.
- WHITEHEAD, Alfred North. *O conceito de natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- WILHELM, Richard. *I Ching*. 25ª edição. São Paulo: Pensamento, 1996.
- WILHELM, Richard. *A sabedoria do I Ching*. 5ª edição. São Paulo: Pensamento, 1995.
- TAKEMITSU, Toru. *Confronting Silence*. Berkeley: The Fallen Leaf Press, 1995.
- TANG, Yi-jie. *Confucianism, Buddhism, Daoism, Christianity and chinese culture*. Washington: The University of Peking, 1991.
- TERRIN, Aldo Natale. *O rito*. São Paulo: Paulus, 2004.
- THOTE, Alain. *Dictionnaire de la civilisation chinoise*. Paris: Albin Michel, 1998.

- TREMBLAY, Gilles. *Oiseau, Nature, Messiaen, Musique*, CaCM, 1970.
- TZU, Chuang. *Escritos básicos*. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1992.
- VALLÉE, Élisabeth Rochat de la. *Aperçus de civilisation chinoise*. Paris: Instituts Ricci – Desclée de Brouwer, 2003.
- VAN GULIK, R. H. *The lore of chinese lute*. Tokyo: Sophia University, 1969.
- VETÖ, Miklos. *O nascimento da vontade*. São Leopoldo: Unisinos, 2005.
- WU, Jyh Cherng. *Iniciação ao Taoísmo*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- YOSHINORI, Takeushi. *A espiritualidade budista*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- YU LAN, Fung. *Philosophy and Tradition*. Taipei: Ricci Institute, 1985.

Apêndice: [Partituras]

A lua numa gota de orvalho (clarinete solo)

Haikais (piano solo)

Cl. 26 *f*

Cl. 27 **Rapide** ♩ = 120 *p subito*

Cl. 28 *rall. poco a poco* (très rapide)

Cl. 29

Cl. 30 *f marcato* *p* un peu de silence

Cl. 35 **Modéré** ♩ = 82 *Meditação sobre o espírito / Méditation sur l'esprit* *ppp sfz pp mp n. sfz ppp sfz*

Cl. 39 *pp mp sf f sub.* directo, sans silence

II - *Águas dormentes; a lua do antes-e-depois / La lune sur l'eau*

- *Lua d'agua* -

Cl. 44 **Lent, tranquille** ♩ = 68 *pp legato et très léger un peu lent a tempo*

Cl. 45 *un peu lent a tempo*

Cl. 46

47 *a tempo*
 Cl. *un peu lent* 5:4 3:2

48 *a tempo* 5:4 3:2 5:4 5:4

49 *un peu lent* 5:4 3:2 un peu de silence

II - *Águas despertas; a lua do antes-e-depois / Le soleil sur l'eau*

- *Lua de fogo* -

Très vif ♩ = 78

52 *mp* 6:4 6:4 6:4 *mp* 6:4 6:4 6:4

54 *pp* 3 3 6 6 6 6 *ff* 5 *sfz* 3 3 *p*

56 *p* 6:4 6:4 6:4 *mf* (avec grâce)

59 *f* 5 (un peu rapide) 5 *mp*

61 *a tempo* *p* 6:4 6:4 *mf* (avec grâce)

63 (plus animé, comme une danse)

64 (un peu rapide) *f* 5 5 *mp*

66 Cl. *(avec grâce)*
p 6:4 6:4 6:4

68 Cl. *mp* *mf* *p* 6:4 6:4 6:4

70 Cl. *(avec grâce)*
mf

72 Cl. *(comme un rituel)*
ff 5 *sfz* 3 3 *martelato* *p* directo, sans silence

↓

Méditation sur l'esprit

Modéré ♩ = 82

78 Cl. *f* *ppp* *sfz* *pp* *mp* *n.* *f* *ppp* *sfz* 3 3 3 3 3 3

82 Cl. *pp* *mp* *sf* *f sub.* *mf* *mp* *pp* *n.* 3 3 3 3 3 3 *tr*

IV - O fogo interno / Le feu intérieur

Modéré ♩ = 72

86 Cl. *(sfz)* *pp* *(sfz)* *pp* *pp léger* 5:4 5:4 5:4 5:4 5:4 5:4 *mf* *fp* *f* 3 3

88 Cl. *(le feu subtil)* *(le feu subtil)*
ppp *sans pressé* *f* *mp* *p* *f* *p* *f* *mp* *p* 3 3 3 3

116

Cl. *mp* *p* *pp* *mp* *pp*

Pno. *mp* *mp* *mp*

♩. 3 * ♩. 3 * ♩. 3 *

119

Cl. *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Pno. *mp* *mp* *mp*

♩. 3 * ♩. 3 * ♩. 3 *

122

Cl. *p* *cres. poco a poco* *ppp*

Pno. *mp* *mp* *mp*

♩. 3 * ♩. 3 * ♩. 3 *

125

Cl. *pp* *niente*

Pno. *mp* *mp* *mp*

♩. 3 * ♩. 3 * ♩. 3 *

128

Cl. *pp*

Pno. *mp*

♩. 3 * ♩. 3 *

[1]

Sempre o mesmo
imutável no céu
o clarão da lua
mil espectros de luz
nas multiformes nuvens

André Ribeiro

Contemplativo ♩ = 180

Piano

ppp sostenuto

ppp

pppp

Ped.

Pno.

ppp

ppp sostenuto

pp

pp

Pno.

mp

ppp

pp

13 *mf* *f* *mf* *mf* *mp*

pp *f*

8^{va}

(8)
16 *pp* *pp* *pp*

19 *pp* *mp* *mp*

8^{vb}

22

Pno.

mp

3

3

p

3

pp

3

(8)

[2]

*voa a lua
pingos nos galhos
sorvendo a chuva*

Rapido ♩ = 316

25

Pno.

3

mp

mp

cresc. poco a poco

8^{va}

8^{va sub}

Ped.

~ 190 ~

27

Pno.

f *sff* *mp*

8^{va}

f *sff* *mp*

Ped.

(8)

29

Pno.

[Cadernos chineses]

Os imortais (piano solo)

Coletânea de indicações:
pa kua: Solstício [montanha]
imagem: Inverno: as água descem pelo vale.

Hong Ya

善良 André Ribeiro

♩ = 138 Modère

8^{va}

Piano

pppp *legèr* [como uma flauta chinesa 'sheng']

Ped. * *Ped.* * *Ped.*

[Debussy: Children's corners - Lullaby]

p *p*

[desenho: montanha e vale]

(8)

7

Pn.

ppp (...as águas descem pelo vale...)

(8)

11

Pn.

p *mp* *ppp*

[Tabuleiro de Xadrez]

Un peu animé

14 (8) Pn. *mp* * * Led.

18 (8) Pn. *pp* *pppp* *legèr* 86 Modère 15ma 8va Led.

24 (15) Pn. *ppp* 54 Lent [diluição da imagem] *

[cena: Hong Ya joga xadrez]

Coletânea de indicações:

pa kua: Outono [Metal]

fase: metal - água - madeira

Ma Shihuang

善良 André Ribeiro

Rapide ♩ = 86

(...o dragão rodopia três vezes e cai doente do céu...)

8^{va}

Piano

mf non legato

[cromatismo invertido': Bartok]

22:16

[colorido style oiseau: Bartok]

Ped.

(8)

2

Pn.

f 7:4

mf simile 22:16

* Ped.

(8)

4

Pn.

f 7:4

mf 22:16

* Ped.

(8)

6

Pn.

mp sub.

11

7

* Ped.

1

[cadência chinesa: sol em meio a chuva] (...e pausa em cima da montanha.)

8 *8va*

Pn. *ff* *ritenuto* *marcato*

Ad. *

Più mosso [geto característico de um Gu Zheng 古筝]

11 (...sopram os ventos de noroeste...)

Pn. *ppp* *molto legato*

Ad.

12

Pn. *Ad.*

14

Pn. *ppp*

2

16

Pn. *ppp*

18

Pn.

♩ = 108 **Modéré** (...o dragão revitalizado apresenta sua dança celeste...)

20

Pn. *mp* *mf*

8^{va}

Ped.

23

Pn.

24

Pn.

27

Pn.

29

Pn.

4

31 (8)

Pn.

33 (8)

Pn.

Rapide ♩ = 86
35

Pn.

mf non legato 22:16 (...ascende o dragão ao céu...)
Red. (...o dragão ascende aos céus...)

36 7:4

Pn.

f *mf non legato* 22:16
* Red.

38

Pn.

f *mf non legato*

7:4 22:16

* *Red.*

40

Pn.

f *mf non legato*

7:4 22:16

* *Red.*

Rapide ♩ = 64

42

Pn.

mp *pp*

[Ma Shihuang cura o dragão]

[Caderno das imagens]

Peças de 1 à 14 (piano solo)

Imagem [1]
28.07.06 - 12h14

Coletânea de indicações:
Dia morno, céu branco-azul, calor,
branco.
pa kua: SUL [fogo] hora: décima segunda
Verão.

善良 André Ribeiro

molto lento "...tai chi chuen..."

Piano

p *ppp* *p* *mp*

8vb

6 *8va* 3

Pno.

Imagem [2]
01.10.06 - 11h33

Coletânea de indicações:
pa kua: NORTE [água] hora: zero
Inverno.

善良 André Ribeiro

preso; tenuto *8^{va}* ...*mudando a cor...*

Piano

quente... *mf* *mp*

opaco... *pppp* *Led.* *8^{va}*

mf *mp*

3

3

*

8^{va} ...*mudando a cor...* **ataca com força**

Pno.

quente... *mf* *pp*

opaco... *pppp* *Led.* *8^{va}*

mf *mp* *mf* *sff*

3 *6*

3

ataca com força

*

8 *8^{va}* ...*mudando a cor...* **ataca com força**

Pno.

ataca com força *pp*

mf *mp* *mf* *sff*

3 *6*

3

ataca com força

Led. *8* *8^{va}*

*

Imagem [3]
01.10.06 - 11h33

Coletânea de indicações:

pa kua: NORTE [água] hora: zero
Inverno.

estático

8^{va}

ppp

enevado... pp

善良 André Ribeiro

The musical score is for a piano piece. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a whole note chord, followed by a series of eighth notes, and ending with a triplet of eighth notes. The middle and bottom staves are grouped as piano accompaniment. The middle staff starts with a series of eighth notes, followed by a whole note chord, and ends with a whole note chord. The bottom staff starts with a series of eighth notes, followed by a whole note chord, and ends with a whole note chord. The score includes dynamic markings: *ppp* for the first measure and *pp* for the second measure. There are also performance instructions: *estático* (static) and *enevado...* (snowed...). The piece is attributed to André Ribeiro, with the Chinese characters 善良 (Shànliáng) above his name.

Imagem [4]
16.10.06 - 15h29

善良 André Ribeiro

$\text{♩} = 60$ Lento e misterioso

Piano

[Santoró]

[Takemitsu]

p *pp* *mp* *pp*

[expansão rítmica: ritual vespertino: templo Tzong Kwan]

mf [distante: frio]

[próximo: quente]

p

Ped. *mf* *

3

...hesitante...

Pno.

f [aproximação] *ff* *sff*

mf ...apressado [Schoenberg; op.11]

mf (bem destacado)

Ped. * Ped. * Ped. *

(8)

5

[música japonesa via Takemitsu]

...opaco...

8^{va}

mp *pp*

Ped. *

ad libitum: tempo solto

[Catalogue d'oiseaux]

6

p *mf* *pp*

Ped. *

pequena cadência chinesa

8^{va}

.. carrilhão de pedras ao vento...

7

mf *sf*

[acordes simétricos: sol em meio a chuva]

[música chinesa para Guzheng 古筝]

2

dissolução da imagem

8 *8va*

Pno. *mf*

Ped. *p*

9 [ritual: 'tzong kwan' - solo]

Pno. *pppp legatissimo*

*

♩=60 Lento e misterioso

Piano score for measures 10 and 11. The score is in G major and 3/4 time. Measure 10 features a melody in the right hand with dynamics *p*, *pp*, and *mp*, and a bass line in the left hand with *mf*. Measure 11 continues the melody with dynamics *p* and *mp*. The score includes triplets and slurs.

Piano score for measures 12 and 13. The score is in G major and 3/4 time. Measure 12 features a melody in the right hand with dynamics *pp* and *ppp*, and a bass line in the left hand with *mf*. Measure 13 features a melody in the right hand with dynamics *f sub* and a bass line in the left hand with *mf*. The score includes slurs and a fermata.

[ausência de peso] **Rápido e leve** [brisa e montanhas]

pp *ppp* *f sub*

10

Ped. * Ped.

4

[música japonesa]

14

Pno.

p *f* *pp*

15

Pno.

mf *mp* *f* *p*

3 3

3 3

mf *

5

16

Pno.

ff

p

mp

pp [água] *ff*

p

mp

ppp

ped. * *ped.* * *ped.*

(sem crescendo)

[Vermelho e Cinza]
 André Ribeiro

Imagem [5]
01.10.06 - 11h33

[murmúrio de água corrente]

善良 André Ribeiro

♩ = 82 Com graciosidade

Piano

pp **6** *molto uguale*

pp *mp*

2

Pno.

6

mf *ppp sub.* *pp* *mp*

3

Pno.

pp **6**

mf **6** **6** **6**

["a lua numa gota de rovalho": sequência de 8 notas dentro de um sextina]

4

Pno.

6

6

♩ = 40 **Rápido e leve** [rajadas de vento sobre a terra]

5

Pno.

mp

6

Pno.

mp

7

Pno.

[cadência: em linha sinuosa]

f marcato

f marcato

8

Pno.

pp molto uguale

pp ————— *mp*

9

Pno.

mf *ppp sub.* *pp* *mp*

10

Pno.

pp *mf* *pp sub.* *f*

♩ = 60 **Rápido e leve**

[rajadas de vento sobre a terra]

11

Pno.

mf *f*

12

Pno.

mf *f*

[as montanhas caminham sobre as águas]

Andante sostenuto

13 *15^{ma}*

Pno.

ff *ppp*

ff

[vento rápido]

15 *(15)*

Pno.

mf *ff* *ppp*

ff *ppp*

17 *(15)*

Pno.

mf *ff* *ppp*

ppp

Imagem [6]
07.11.06 - 10h09

Coletânea de indicações:

pa kua: SUL [fogo]
imagem: Montanha, vale

善良 André Ribeiro

♩ = 58

8^{va}

[evaporação]

[calor]

ppp

(céu: azul multicolor...)

6

6

[frio: água; distante]

3

3

mp

mp

♩ = 76 Cômodo (...montanhas de mármore incandescentes...)

8^{va}

3

3

mp *f* *p*

6

6

3

6

6

3

8^{va}

5

mp *f* *p*

[frio: água; distante]

3

6

6

3

3

6

6

3

Ped.

*

Ped.

*

1

8^{va}

7

Pno.

mp

mp

3

10

10

Ped. *

Ped. *

Ped.

(8)

9

Pno.

11

5

5

5

ff

11

5

5

5

[contração e esgotamento]

* Ped.

(8)

11

Pno.

ff

5

5

5

3

p

5

5

5

3

3

*

[as montanhas de mármore de Hua Lien]

Imagem [7]
09.11.06 - 13h03

Coletânea de indicações:
pa kua: NORTE [água]
imagem: meia-noite,

[evaporação] [calor] 8^{va} 善良 André Ribeiro

$\text{♩} = 92$ misterioso

Piano

pppp

pppp

(...as águas canta por entre as frestas das pedras...)

pp molto uguale

(8)-----1 8^{va}

2

Pno.

pppp

pppp

pp molto uguale

(8) *8va*

4

Pno.

pppp

pppp

pp molto *iguale*

(8) *8va*

6

Pno.

pppp

pppp

(8) 8va

Pno.

pppp

pppp

5

*

♩ = 90 tranquilo

[em esboço]

9

Pno.

p

p

6

2/3 1 2/3 1 2/3 1

2/3 1 2 3 2/3 1

mf

Imagem [8]
27.11.06 - 13h06

Coletânea de indicações:
pa kua: VERÃO [fogo]
imagem: meio-dia,

善良 André Ribeiro

♩ = 108 misterioso, sostenuto

Piano

[Messiaen: Première communion de la Vierge] *8va* [reminiscência do Style Oiseau]

ppp 5 3 2 1 *mp* 3

[ressonância inferior]

pp molto iguale 3

Ped.

2

Pno.

ppp 5 3 2 1 *mp* 3

pp molto iguale 3

*

3

Pno.

8^{va}

p

5 3 2 1

5

ppp

3

[sonoridade dos sinos de pedra chinês]

15^{ma}

4

mp *p*

pp

f sub.

mp *p*

pp

[contração rítmica: Tzong Kwan]

3

mp *pp* *leggiero*

(brilhante, legato, leggiero)

2

♩=86 calmo [o lago]

Piano score, measures 6-8. The score is in 2/4 time and features a complex texture with triplets and dynamic markings. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, marked with fingerings 5, 2, 1 and dynamics (p). The left hand has a bass line with triplets and slurs, marked with dynamics *mf* and *pp*. Pedal markings are present at the bottom of the page.

9 ♩=108 misterioso, sostenuto

[arpejo como no guzheng 古筝]

Piano score, measures 9-10. The score is in 2/4 time and features a complex texture with triplets and dynamic markings. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, marked with dynamics (p) and *mp*. The left hand has a bass line with triplets and slurs, marked with dynamics *ppp* and *mp*. Pedal markings are present at the bottom of the page.

10

Pno.

8^{va}

3

5 3 2 1

3

pp molto uguale

12

Pno.

15^{ma}

3

mp p

p

5

ppp

mp p

3

3

mp pp leggero

4

(15)

14 *(brilhante, legato, leggero)*

Pno.

pp

f sub.

pp

3

3

♩ = 112 **energico**

16 [Bartok: cromatismo invertido]

Pno.

f marcato

ff

f marcato

ff

sf

sf

3

6

3

6

18

f marcato

sf

ff

[rastro: colorido]

sf

3

6

3

6

ff

ff

3

6

ff

4 3 2 1 1 2 3

14

Pno.

20

sf

sf

ff

ff

3

6

ff

ff

3

6

ff

14

Pno.

21

Pno.

sf

ff

3

6

14

8^{vb}

8^{vb} Ped.

22

[carrilhão de sinos]

ff

[ressonâncias sob um pedal]

Pno.

f

ff

Ped.

* Ped.

(variar a pressão do pedal se soltar inteiramente)

[Messiaen: Regard des Anges]

8va

24

p

6

6

6

6

Pno.

[Três olhares sobre a Guernica]

25

6

6

12

pp

ppp

Pno.

[Rastros sobre Tela]
André Ribeiro

Imagem [9]
06.12.06 - 17h06

Coletânea de indicações:

pa kua: VERÃO [fogo]
imagem: meio-dia,

善良 André Ribeiro

♩ = 132 sostenuto

[figura]

8^{va}

pp 6 6 mp

[linha]

mf mf (simile)

Red.

4 8^{va}

5 4 3 4 5 3 5 4

2 1 2 1 2 1 1 3 2 1 2 1 2 3 2 1

2 2 2

cantabile

7 (8)

Pno.

[colorido do "Quatuor por la fin du temps"]

10

Pno.

mp *pp*

p

3

13 *8va*

Pno.

15

Pno.

18 *8va*

Pno.

mp *pp*

20 (8)

Pno.

pp

22 (8)

Pno.

25 (8)

Pno.

28 (8)

Pno.

31 (8)---1

Pno.

p

3

Imagem [10]
14.12.06 - 19h40

Coletânea de indicações:

pa kua: OUTONO [lago]
imagem: cair da tarde

♩ = 60 Très Lent

Piano

ppp *(pppp)* *(simile)*

[Messiaen: Themè de Dieu]

5

Pn.

♩ = 108 Moderé

11

Pn.

f *sf* *f* *sf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

8va

13

Pn.

f *ff*

14

Ped. * Ped. *

♩ = 108 Moderé

14

Pn.

ff *p*

pp sempre

17

Pn.

20

Pn.

1 *pp*

6 6 6 6

22

Pn.

pp

6 6 6 6 6

Più mosso

23

Pn.

mf marcato

3 3

3 3

15^{ma}

24

Pn.

f

3

3

8^{va}

3

Imagem [11]

14.12.06 - 19h40

Coletânea de indicações:

pa kua: outono [pedra]
imagem: sinos de vento

$\text{♩} = 136$ **Rapide**

善良 André Ribeiro

8^{va}

Piano *mp*

Red.

(8)

Pn. 2

3

(8)

Pn. 3

p

4

Pn.

f *p* *f*

*

5

Pn.

mp

8^{va}

8^{va}

Red.

6

Pn.

(8)

(8)

pp

(rall...)

[pequena cadência chinesa]

Imagem [12]
07.03.07 - 19h40

善良 André Ribeiro

♩ = 160 **enérgico**

Piano

2

Pn.

3

Pn.

[reminiscência do Style Oiseau]

4

Pn.

Imagem [13]
30.05.07

善良 André Ribeiro

♩ = 108

Piano

mf 5 *mp* 3

8^{va} 8^{va}

Ped. Ped.

Pn.

2 (8) *p* *legatissimo*

3 5 *mf* *mp* 8^{va}

Pn.

5

Pn.

mp *ff* *mp* *f*

7 3

sf

6

Pn.

mf

7 3

Ped.

7

Pn.

mp *legatissimo* *p*

Ped.

8

Pn.

9

Pn.

mf *mp*

5 3

8^{va} 8^{va}

Ped.

(8)

11

Pn.

p *legatissimo*

Ped.

8^{va}-

12

Pn.

mf 5 *mp*

14

(8)

mp 7 *ff* *mp* 3 *f*

mf *sf* *ff*

[Ponto e Linha]
André Ribeiro

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)