UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de comunicação e artes

André Silva Pereira de Oliveira Ribeiro

das instabilidades da música:

O QUE VEM DE FORA NA COMPOSIÇÃO MUSICAL

São Paulo
2012

André Silva Pereira de Oliveira Ribeiro

das instabilidades da música

O QUE VEM DE FORA NA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Tese apresentada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

São Paulo
2012

Sem o carinho e 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, e à minha esposa que nunca deixou que as dificuldades me desviassem do caminho enfim!

Agradecimentos

Foi um longo percurso, e as ideias aqui registradas são como que sonoridades que algum momento me encantaram, e que não pude mais, desde então, deixar de ouví-las... ! Esta tese não é somente fruto de um desejo mais íntimo de encontrar meios de sensibilizar e dialogar com o universo da música, mas igualmente é fruto de inúmeras tentativas, algumas frustradas, outras nem tanto; todas elas dependendo diretamente do apoio, carinho e incentivo de algumas pessoas que ressoam aqui entre as palavras.

Agradeço imensamente ao meu orientador Dr. Rogério Luiz Moraes Costa pelo constante apoio nesta busca de um pensamento musical, bem como como pela confiança depositada em mim, sem os quais não haveria de sair das primeiras páginas aqui escritas.

Deixo expresso também minha eterna gratidão ao professor e mestre Clóvis de André pelas observações singulares que me fizeram olhar sempre por outras lentes, outras perspectivas. Também à Luizemir Lago pelo grande apoio e carinho concedido entre os momentos de cansaço e alegria. Ao grande amigo Flávio Prado, pelas longas e intermináveis discussões artísticas, noite à dentro. E por último agradeço ainda a FAPESP pelo apoio as pesquisas de doutorado.

“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 deste trabalho é criar possibilidades para o que o vem de fora da composição musical seja um plano de criação em que se convive lado-a-lado uma sensibilidade artística e um pensamento em pleno estado de criação. O exame das circunstâncias em que se dá este pensamento vem por meio de um percurso, diremos, um tanto errático, onde se pretende por em relevo as forças que afetam a nossa sensibilidade, nossas criações, e que por assim dizer, tornam o pensamento um fluxo criativo. Tentamos entrever alguns momentos relativos a sua formação e papel nos processos criativos composicionais. Com efeito, o pensamento enquanto parte de um plano de criação será sempre um pensamento que se constrói por um fora, de onde opera ligações com o universo sonoro e, assim, dá consistência às nossas ideias musicais. Mas, ele não o faz sem algum esforço ou sem o reconhecimento das instabilidades que o permeiam e determinam sua natureza um tanto instável. Assim, por último, o que se constrói aqui é um pensamento das instabilidades da música.

Abstract

The objective of this work is to create possibilities for what comes out of the musical composition that to be a plan of creation in which it lives side by side an artistic sensibility and thought in a full state of creation. The examination of the circumstances in which occurs this thought comes through a journey, shall we say, somewhat erratic, which aims to bring into relief the forces that affect our sensitivity, our creations, and as it were, become a thought creative flow. We try to discern a few moments in what concerns its constitution and role in the compositional processes. Indeed, the thought as part of a plan of creation is always thought that is constructed by an outside, where it operates connections with the universe of sound and thus gives consistency to our musical ideas. But he does so without any effort or without recognition of the instabilities that underlies and determines its nature somewhat unstable. So, finally, what is built here is a thought of the instabilities in the music.

Sumário

A. DUAS ABERTURAS POSSÍVEIS.

i. Introdução **01**

ii. Introdução do ponto de vista informal : Preâmbulo. **11**

iii. O que nos dirá essa tese? **12**

B. PENSAR A EXTERIORIDADE: O FORA DA MÚSICA.

1. Apresentação das circunstâncias em que se dá o pensamento num fora.

1.1. tese geral : pensar um fora da música e suas circunstâncias gerais. **17**

– primeira resistência, nos modos de ligação fora a partir do emaranhado sensitivo. **24**

– segunda resistência, na imprecisão de dizer algo sobre a música. **26**

– terceira resistência, na condição de heterogênese do pensamento na composição. **28**

1.2. especificamente, o que é pensar um fora e o quê são as resistências. **32**

1.3. por quê falar em resistências? **34**

1.4. em vista das circunstâncias, o quê pensar? **36**

2. O pensamento musical em vista das ideias, dos afetos e das palavras.

2.1. o modo com o qual se pensa a música. **39**

2.2. o quê poderá ser feito do pensamento musical num ponto de vista geral? **46**

2.3. as ideias, os afetos e modos de ligação. **55**

2.4. entre sons, afetos, palavras e a procura por efeitos. **68**

3. O pensamento musical em vista das sensações
" ... o Sr. Valéry e os pensamentos que atravessam as sensações..." **82**

3.1. da sensação à reação no pensamento. **86**

3.2. pensamento, sensação e transgressão **91**

3.3. sensação e a produção de afetos. **100**

3.4. sensação, força e natureza. **107**

3.5. tensão e ordem: níveis de entrelaçamento. **114**

3.6. a ordenação das sensações pelo pensamento. **116**

3.7. a captura das forças "inssonoras". **121**

3.8. um jogo proposto em Valéry. **132**

C. CONSISTÊNCIAS E INCONSISTÊNCIAS: DIÁLOGOS COM O FORA

4. Notas, rascunhos e diário de composição. 137
[Plano criativo: exterioridades, confluências e conexões] **138**

4.1. plano criativo: do caos à ordem. **139**

4.2. um plano preenchido de afetos e perceptos. **154**

4.3. pólo-china: yi jing, yinyang, linhas e dimensão. **157**

4.4. pólo-corpo: a tomada de um corpo. **177**

4.5. pólo-música: produção de consistências musicais. **194**

4.6. pólo-ensino: o encontro de planos de composição. **209**

D. CONCLUSÃO FINAL

5. uma dentre muitas conclusões possíveis. **221**

REFERÊNCIAS **223**

APÊNDICES – ITINERÁRIO DE CRIAÇÃO : Notas, rascunhos e diário de composição

APÊNDICE A : Caderno A: folhas 1 à 79 **241**

APÊNDICE B : Caderno B: folhas 1 à 15 **281**

APÊNDICE C : Folhas soltas: 1 à 28 **289**

APÊNDICE D : Troca de email entre Rodrigo Bussad César e André Rabello Mestre **303**

Introdução

[**i**] A construção do pensamento musical nas obras dos compositores contemporâneos, em geral, assume um valor subsidiário para análise musical porquanto sejam restritos a personalidade de seus autores. Via de regra, considera-se o pensamento musical de um autor parte integrante de sua personalidade, isto é, de seu ***modo singular*** de agenciar os elementos da composição, em vista dos meios de expressão, das estéticas, dos conceitos, das questões artísticas em que normalmente ele está inserido. Contudo, podemos observar que o pensamento musical de um compositor, ainda que em alguns aspectos restrito à figura de seu autor, mantém algumas ***relações de troca*** com outras formas de pensamento – isto é, liga-se a outros saberes e conhecimentos – que não sejam propriamente referentes ao universo sonoro. Este ponto não pode ser indiferenciado[1] nas pequisas que levem em conta um aporte analítico. Ao contrário, é digno de nota examinar o teor em que os pensamentos de um compositor estudado incorporam formas de pensar e saber provenientes de

outros domínios[2]; exame este muitas vezes revelador no sentido em que podem apontar as ***vias empíricas de transformação*** de suas principais ideias composicionais. Algo que, ainda poderíamos compreender, por um viés filosófico, como "potência de pensamento" musical ou a capacidade que o pensamento musical tem de "transformar" uma ***relação com um "fora"*** em algo sonoro.

> "A relação entre a análise musical e o pensamento musical não é de natureza simples. Defendo a posição que o pensamento é um acontecimento raro e que, por sua própria natureza, são eles que dão sentido à música. Os acontecimentos musicais devem ser distinguidos de peças musicais em geral. A vida no mundo atual é sobrecarregada de peças que não estabelecem uma relação de força e sentido com a força da palavra música. Ao contrário, o excesso de "músicas" ao invés de aumentar a qualidade da sensação musical, cria um silêncio cultural." (GUBERNIKOFF, 2008, anais do Simpemus, p. 293)

[**ii**] Com efeito, torna-se interessante notar como um pensamento mais desprendido de seus contextos musicais é capaz de encontrar "forças expressivas" que irão eclodir e fertilizar formas inusitadas de pensar e fazer a música, como construir paralelos, analogias, lógicas empíricas, enfim,

constituindo um repertório de pequenas consistências[3] que poderão formar um modo original de criação.

> "Que fique claro, no entanto, que a originalidade de um pensamento não está ligada ao fato de ele produzir neologismos ou conceitos extravagantes. A originalidade está associada a um ponto de vista novo, a um novo olhar para todas as coisas, a uma percepção extremamente aguçada. A originalidade de um pensador, para nós, deve ser medida pela qualidade e intensidade de seus afetos e pela força de conexão entre as suas ideias." (SCHOPKE, Regina, por uma filosofia da diferença, p.25)

[**iii**] De um ponto de vista geral, a força ou relevância de um pensamento musical de um compositor estará determinada na maneira como suas ideias revelam um ***modo de agenciamento*** que se faça valer de ***empréstimos sensíveis***[4] de outras áreas do conhecimento tais, como matemática, acústica, linguística, filosofia, psicologia, antropologia, dentre outras. E tanto mais fértil um pensamento musical quanto mais consegue estabelecer ***ligações com um fora***. Podemos até não chamar isso de pensamento musical, mas a confluência de tais universos não sonoros insiste, e isso não apenas exige do pensamento um esforço à parte daquele empreendido na criação restrita a articulação do domínio da matéria sonora, como propõe uma reflexão de seus limites. De fato,

põe em evidência a máxima de Klee que tomamos emprestado para pensar a música, a saber, como tornar sonoro[5] aquilo que não é da ordem do sonoro.

[**iv**] Assim, grosso modo, acreditamos que o pensamento na composição é caracterizado por uma ***confluência de saberes***[6], que uma vez apropriados por um compositor, assumem estados e feições diversas em virtude das potencialidades criativas que ele possa referir. Deste modo, o pensamento voltado à música, antes de ser definido como "musical", deve ser examinado enquanto "diferença de teor", em virtude da constituição de seu meio de expressão[7] musical. Ou seja, o pensamento na música deve ser considerado naquilo que ele ***torna diferente o próprio ato de pensar***.[8] Acredito que rastrear essas diferenças pode nos levar a compreender uma lógica diferenciada para o pensamento criativo e a forma específica como as apropriações de saberes e conhecimentos se tornam musicais; em suma, compreender as singularidades num pensamento fora e como elas se tornam com as forças sonoras uma composição.

[**v**] Para empreender essa busca das “diferenças de teor” é preciso considerar, paradoxalmente, logo de início, um certo grau de afastamento do que em geral se atribui ao pensamento, a saber, um conteúdo a ser informado, uma explicação a ser endireitada face às vicissitudes criativas. Isso porque o pensamento “fora” da música – este será nosso ponto de apoio – é mais do que um ato dirigido ao conhecimento; é sobretudo, tal como na química, ***um reagente***;[9] de certo modo, em vista de uma necessidade criativa[10], podemos considerá-lo um instinto[11].

[**vi**] De um ponto de vista geral, pensar um fora, para nós, significa estritamente criar relações potenciais[12], de modo que o pensamento estaria mais próximo de um “estado em criação”, do que uma condição explicativa. Mas, quando se compõe uma música esse estado não acontece à toa, ele não é, por assim dizer, natural[13]. É preciso que uma reação torne o pensamento algo necessário. Sem tal necessidade compor torna-se norma criativa[14]. Com efeito, pensamos que uma abordagem criativa do pensamento, portanto, seja aquela que não se

propõe a explicar, mas apenas a ***compor e decompor possibilidades***[15] em relação a tudo aquilo que se reúne para formar uma composição. Logo, nosso objetivo é apresentar uma concepção especulativa do pensamento musical que se forma numa zona limiar da música, de onde se operam trocas com outros saberes e conhecimentos, e se propõem novas relações de pensar e fazer música.

[**vii**] Com efeito, para este trabalho selecionamos alguns rascunhos de nossos diários de composição, no qual transparecem traços de outros compositores; – diríamos: traços de individualidade, tais como; *Messiaen, Takemitsu, Sciarrino, Beethoven, Debussy dentre outros*. Assim, examinaremos as questões que envolvem o pensamento musical, animados pelas leituras e algumas ideias encontradas na filosofia; entretanto, não para dizer algo à filosofia, mas para dizer algo para se pensar em relação a criação musical.

[**viii**] Dentre os pensadores que animam este trabalho encontram-se Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, Paul Valèry, Eihei Dogen, François Jullien, Edward

W. Said. A razão de nossa escolha por estes pensadores se deu em virtude de algumas ressonâncias que observamos com a nossa proposta de pensamento. E, ainda, porque há neles uma relação singular entre pensamento e criação que julgamos pertinente para fundamentar este trabalho.

[**ix**] Logo, nosso primeiro passo em **B. PENSAR A EXTERIORIDADE: O FORA DA MÚSICA** é delimitar o campo de investigação ("*Apresentação das circunstâncias em que se dá o pensamento num fora"*) a partir de três circunstâncias em que o pensamento se dá enquanto reagente, e que consideramos que possa, porventura, manter um valor de interesse para análise musical. São estas três circunstâncias[16] que condicionam a formação do pensamento musical alguma: (1) os *modos de ligação fora a partir do emaranhado sensitivo*; (2) na *imprecisão de dizer algo sobre a música* (imprecisão que classificaremos como sendo de ordem genética); 3) na *condição de heterogênese do pensamento na composição*. Seguiremos, tratando essas circunstâncias em torno da formação de um pensamento fora em dois momentos: (1) em relação as ideias e afetos

(“*O pensamento musical em vista das ideias, dos afetos e das palavras”*), onde nos baseamos numa leitura de Deleuze sobre Spinoza, e (2) em relação a sensação e produção de uma sensibilidade dirigida à criação, (“*O pensamento musical em vista das sensações”*) onde fazemos um cruzamento com duas obras de Deleuze (“Francis Bacon, lógica da sensação” e “O quê é a filosofia?”), e com alguns textos tirados de uma leitura de Valéry (“Alfabeto”).

[**x**] Após o exame crítico dessas circunstâncias, guiadas pela leituras dos pensadores mencionados, daremos atenção a nossa própria produção de pensamentos em **C. CONSISTÊNCIAS E INCONSISTÊNCIAS: DIÁLOGOS COM O FORA**. De fato, este capítulo compõem nosso diário de notas e rascunhos de composição. É também onde apresentamos a questão do caos, articulando todas as circunstâncias e problemas levantados no decorrer dos textos anteriores. Comentaremos nossas próprias composições, apontando suas exterioridades e modos de ligação, em relação à anterioridades de outras obras e compositores, bem como das fronteiras e das relações de troca em que nosso

pensamento musical vem se constituindo ao longo dos anos. Para isso criamos um mapa de nosso plano de criação, e o dividimos em quatro pólos: China, Corpo, Música e Ensino. Em cada um deles falamos de alguns de seus componentes mais relevantes que se ligam diretamente com os rascunhos e notas aqui apresentadas.

[**xi**] O capítulo **D. CONCLUSÃO FINAL** colocamos nossa conclusão em termos de uma pergunta que ainda ressoa em nossa mente. E, por fim, nos **APÊNDICES – ITINERÁRIO DE CRIAÇÃO** apresentamos a íntegra das "*notas, rascunhos e diário de composição"* bem como a íntegra da troca de emails que aparecem, a título de exemplo, no capítulo C (ítem 4.6. pólo-ensino: o encontro de planos de composição).

[**xii**] No que se refere a formatação do texto cabem algumas observações.

1. Todos os parágráfos são numerados de modos que seja possível fazer alguma remissão interna sem ter que sobrecarregar as notas de rodapé.

Assim, se observará que alguns parágrafos remetem a outro apenas pela adição de um número entre colchetes.

2. Em diversos parágrafos ocorrem algumas palavras estarem grafadas em itálico, negrito e em vermelho. Essa formatação diferenciada serve apenas para indicar algumas palavras chaves na compreensão dos conceitos colocados em evidência.
3. Escolhemos o formato de paisagem como layout desta tese para poder dispor melhor as figuras, partituras que ocorrem no capítulo "**C**".

Introdução do ponto de vista informal[17] : preâmbulo

[**xi**] Qual deverá ser o teor de uma narrativa final que após passar por tantas turbulências, reformulações, períodos de escassez, dificuldades de toda espécie, enfim, acolhe um conjunto singular de ideias sem destino – pensamentos soltos que insistem no presente – e que normalmente convivemos durante anos; não raro, que acostumamos a deixar de lado? Quantas coisas não passaram, quantas mudanças sobrevieram; mas lá continuam eles intactos como se fossem pequenas moléculas que se desprenderam em algum ponto, sabe-se lá porque força, e seguem subsistindo à espera de um motivo, de uma satisfação final que os complete, enfim.

[**xii**] Esta é uma tese sobre pensamento musical. É, pois, uma tese teórica voltada a relação de um pensamento/reação que parte de um fora da música. Entretanto, não do ponto de vista de um sujeito filosófico que pelo rigor de seu pensamento resolve todos os enigmas da música. Nada se faz mais frágil do que isso. Afinal, somos músicos. Logo, antes de tudo, o pensamento sobre a música, que aqui é tratado como objeto de estudo, como veremos é apenas um fato corriqueiro sem grandes determinações, e que vez ou outra temos que lidar. Seja na criação, seja na improvisação, seja na escrita musical, enfim, seja nas ciências e saberes que adotamos para explicar alguma particularidade da música ou algum apreço particular que mantemos pelos sons, o pensamento musical estará sempre envolvido.

[**xiii**] Porém, ele não é o sujeito que comanda todas esses cenários, mas uma parte coadjuvante ou, dependendo do ponto de vista, algo que transforma todos estes processos, num processo sem fim. Assim, ele está envolvido por

uma amplitude de coisas em relação as quais não pode dar conta sozinho. Tudo que o pensamento aliado a música pode fazer é ***criar algumas possibilidades e perspectivas*** de alguma ordem. Seja de ordem sonora, visual, tátil, cognitiva, e assim por diante, o que de fato o pensamento musical coordena é uma espécie ***de jogo criativo instável*** que colocaremos à prova lendo suas entrelinhas. Nossa dose de instabilidade (porque também estamos pensando), portanto, estará determinada no decurso dos pensamentos que faremos presentes.

[**xiv**] Contudo, não basta pensar a música para encontrar uma ordem nessas coisas, e assim, oscilar entre uma maneira de fazer e outra de entender. Tudo que é preciso é que o pensamento musical assuma sua ***instabilidade*** e torne-se mutável para com as coisas que o permeiam. Em outras palavras, que o pensamento musical seja constituído cada vez de um modo diferente em torno das coisas as quais ele é aderido. Essa condição, de pensar a partir de um fora, por si só, tira a obrigatoriedade do pensamento sobre a música ter que explicar algo de maneira convincente; De fato, torna impossível as explicações

derradeiras. O pensamento musical segundo esses caracteres é um ser meramente impulsivo. Sendo assim, descomplica-se, pois a questão em torno da legitimidade que um pensamento possa ter, porquanto ele refletirá apenas um momento instável e particular de criação, e não um todo coordenado, e nenhum sujeito permanente.

[**xv**] Mas, toda a cultura construída sobre o pensamento musical sempre deu a entender que ele é, antes, um instrumento de investigação, e que por assim dizer, está apto a esclarecer as coisas segundo os recursos de que se apropria para isso. Mas, penso que não é bem assim quando nos propomos a pensar a música. Via de regra, o pensamento totalizante polariza, destrói ou camufla as possibilidades de criação em virtude de uma explicação consistente com os termos que o definem e às ciências que ele possa endereçar. Por isso longe das totalidades indizíveis da música, pensamos: é preciso ter no pensamento musical ***um meio de tomar algo emprestado*** de outros domínios, em vista da pontencialidades criativas que se possa depreender para fertilizar as ideias

musicais. Então, tudo que tratarei de fazer aqui é deslizar pensamentos mais ou menos potentes que povoam um incerto horizonte particular.

[**xvi**] No final o que nos dirá essa tese será um percurso pelas instabilidades e registros concretos, das formações exteriores, de dizeres incompletos, enfim, de um modo em que pensar sobre a música torna o pensamento outra instância criativa, outra medida de criação.

B. PENSAR A EXTERIORIDADE DO PENSAMENTO: O FORA DA MÚSICA

as circunstâncias em que se dá o pensamento num fora [1]

1.1. tese geral : pensar um fora da música e suas circunstâncias gerais

[**01**] O que faremos aqui neste trabalho será um recorte no trabalho de criação. Um recorte um tanto específico, podemos dizer, que terá como intuito destacar algo que consideramos valioso no trabalho de um compositor: ***a construção de um pensamento musical***. Mas, ainda podemos colocar isso de outra forma. Podemos dizer que aqui se tratará da maneira como o trabalho de composição musical se relaciona com um "fora". Mas, quê "fora", afinal, estamos falando? Precisamos recuar um pouco para isso. De modo geral, pensar não é uma obviedade na criação, muito embora todos pensam em algo quando criam alguma coisa. Sem dúvida, isso é verdade. A obviedade, contudo, cessa aí. Se "todos pensam" naquilo que criam, isso não quer dizer, necessariamente, que todos pensem da mesma forma ou pensem as mesmas coisas, ou, ainda, que o pensamento se dá da mesma maneira em todo mundo. Mas, não precisamos ir

por este caminho um tanto vago, pois não se trata aqui de buscar uma generalidade para a ideia de pensamento "musical". De fato, o que nos interessa é a necessidade de colocar o pensamento, um recurso criativo, em estado de ***plena liberdade***[18] em relação à composição. E aí, já teremos outra disposição de estudo, outro caminho a ser produzido para investigar um "possível recorte" de um ***modo de funcionamento*** do pensamento, tomado neste sentido, em relação à composição musical.

[**02**] Afinal, trata-se de um recorte, porque, de fato, estaremos falando de uma perspectiva singular de análise que, dentre outras considerações, tem por necessidade ser construída do princípio. Ou seja, considerar a possibilidade de investigar a formação de um pensamento musical possível[19], enquanto recurso criativo, exige que encontremos uma ***gênese particular*** por onde ele possa surgir, ganhar corpo e se contextualizar em relação ao universo musical. Então, não estaremos falando de um pensamento, propriamente, musical, mas de um pensamento que nasce em relação com o universo criativo da música, isto é,

nasce como pensamento sobre a música, por isso mesmo, nasce em relação e por relação à uma diversidade de coisas, saberes e domínios. Então, nosso recorte ganha outro status. Nosso recorte não será estático, mas produto de uma animação que envolverá diversos ***níveis de agenciamento***[20], ou modos de funcionar numa composição musical.

[**03**] É justo notar, entretanto, que narrar uma gênese dessa natureza equivale a "dizer" sobre tudo aquilo que a compõe, algo de interesse que irá refletir no ***funcionamento do pensamento***: dizer tanto sua constituição plural como singular. Assim, se considerarmos a possibilidade de um pensamento "musical" de um fora da música, fora das identidades musicais, não podemos deixar de observar isso: de que ele é feito de muitas partes, e partes sobressalentes, isto é, que mudam o tempo todo. Algumas partes se ligam as palavras "*em geral*", "*usualmente*" e outras se ligam as palavras "*especificamente*", "*singularidades*". Mais ainda, que ele é mutável e não se reserva o direito de explicar ou auto-

explicar-se. Mas, não adiantaremos conclusões neste sentido, ainda. Tudo se dará de acordo com a narrativa iremos tecer aqui.

[**04**] Assim, após a narrativa que faremos, se aceitarmos sua gênese particular, então o pensamento, quando do ponto de vista da composição musical, não será nunca uma explicação musical, mas um "estado de criação"[21] [**212-215**], porquanto ele será considerado uma ***confluência***[22], do ponto de vista das coisas que o compõem, e uma ***resistência***[23], ponto de vista da nascente de coisas que ele é tomado a ordenar[24]. O que acabamos de dizer é que o pensamento é estado de criação, na medida em que ele apresenta este duplo aspecto: ser uma confluência e ser uma resistência, ambos, portanto, tornam o pensamento um meio de capturar uma "***heterogênese***"[25]. Devemos enfatizar isso: o pensamento será um meio de capturar uma heterogênese porque haverá nele um encontro de forças (confluências) e uma reação (resistência). O que resiste, no entanto, não é o pensamento, mas o meio em que ele se dá, a saber, que poderá ser tanto uma composição como uma singularidade no processo de criar[26].

[**05**] O encontro das forças se dá numa confluência, ao passo que a reação a este encontro torna evidente o ***caráter reagente***[27] do pensamento. Este ponto de vista é por demais sensível para apresentá-lo integralmente aqui. Por ora, o que temos que levar em conta é que a formação de um pensamento musical fora das identidades absolutas ou fora dos eixos de universalização varia dentro de uma heterogênese, e que por esta razão ele remete a um "estado de criação".

[**06**] Neste sentido o pensamento musical, não será visto apenas em relação ao universo musical, mas também em relação àquilo que não pertence à ***ordem do sonoro***, isto é, que lhe é exterior, e de onde poderá extrair suas potências criativas. Logo, a análise do pensamento sobre música que faremos será aquela que considera suas relações com um "fora" do domínio do sonoro, em suas ***trocas e transformações*** constantes que irão resultar numa potência de pensamento voltado às questões de ordem criativas e estratégicas na composição.

[**07**] Mas, colocamos também, assim, para pôr em relevo um meio de fazer dialogar a composição com suas forças expressivas. Pois, de outro lado, ordinariamente, também situaremos a composição como um ***ponto de heterogênese*** do pensamento, isto é, por onde coexistem todos os universos que criamos, a partir do momento em lhe demos vida, para dar surgimento a essa vontade de pensar, agenciar e criar; – pensamento que faz e se desfaz, perpassando algumas unidades e dissolvendo outras, de acordo com os agenciamentos que movemos por meio dele.

[**08**] Entretanto, essa forma de articular uma gênese para o pensamento musical encontra suas próprias ***resistências***, sendo uma delas a figura do sujeito que é tomado por um mistura de sensações, afetos, ideias pensamentos, e pelo modo como todas essas produções tomam presença num ***corpo de sensações***[28]. Isso afinal consiste num problema a ser enfrentado. E um primeiro reflexo dessa compostura pode-se observar no caráter subjacente que se confere ao pensamento nas pesquisas em criação musical. Ou seja, no seu papel secundário

na análise da criação musical. Contudo, se usualmente o pensamento é encarado como um fator subjacente a composição, por comportar uma série de produtos díspares, isto se deve a seu ***caráter subsidiário***, posto que restrito à personalidade do compositor. Assim, o pensamento que comporta todos esses produtos sensíveis nem sempre é considerado objeto de análise propriamente destacado da figura de seu autor. Além do que, se considerado fosse, dada sua imprecisão ou falta de aplicabilidade lógica, tornar-se-ia inconsistente no que concerne ao ponto de vista de uma generalidade da composição. Isso afinal reflete uma questão interna à música, precisamente no que concerne as particularidades do processo criativo em relação a uma generalidade possível. Ou, de outro modo, porque em verdade não se conhece inteiramente os mecanismos internos que o compositor se utiliza ou se utilizou para criar. Especificamente, não se conhece a dinâmica dos ***modos de ligação***[29], a partir de um ***emaranhado sensitivo***[30], empreendidos por um criador para criar.

primeira resistência: nos modos de ligação fora a partir do emaranhado sensitivo.

[**09**] Com efeito, o pensamento musical como uma constituição de segunda ordem, isto é, enquanto outra forma de conceber uma leitura do pensamento da criação, tende a ocupar uma posição mais baixa em relação a composição, seu produto mais concreto, digamos: "objetivo". Como não poderia ser mais baixa sua posição, já que diz respeito a um emaranhado de vivências, sensações, percepções, impressões e reflexões "sem destino" que, por uma força que não conhecemos inteiramente, se integra na maneira que um compositor encontra para enfrentar os problemas da criação[31]. Todas elas, devemos dizer, denunciando uma ***proliferação de incertezas***[32]. No entanto, todas essa incertezas e imprecisões se integralizam no criador, isto é, no seu modo singular de criar. Não raro, se pensa que diante delas o criador opera uma redução dos conhecimentos absorvidos à uma unidade sintética na composição, cuja força de coesão se encontraria na maneira como ele prioriza algumas as trocas, potencialmente mais férteis do que outras – daí detectarmos uma força de

agregação e de produção de consistências. Todavia, isso quer dizer apenas que reconhecemos no criador uma força, mas nem sempre o que move essa força, ou o que a torna eminente em tais e tais casos.

[**10**] Tudo isso, acreditamos, é um mistério que se pode ser vislumbrado por outrem que estabeleça uma ***ressonância*** interna ou externa com determinado criador. E, assim, talvez pode-se supor o que se passa em sua maneira de criar. Supõe-se, entretanto, que isso seja uma tarefa, afinal de contas, arriscada, pois, fatalmente, terá que enfrentar uma alta dose de proliferação de incertezas, que no final de tudo, antes de revelar o pensamento do outro, estará ***compondo sua própria sensibilidade***,[33] isto é, daquele que entra em ressonância. Todavia, não há um caráter negativo nisso, mas apenas um modo de se constituir (se se pensa no sujeito) ou de constituir uma "liberdade"[34] para o pensamento que tem por meta criar. A dificuldade concreta, contudo, se faz presente na própria condição interna do pensamento criador, ou em sua disposição a compor instabilidades, ou seja, de propor incertezas, dúvidas, formas precárias e etc. Com efeito, temos

que a primeira circunstância de resistência se dá nas relações entre os ***modos de ligação fora e o emaranhado sensitivo,*** com que se tem que debater uma análise do pensamento musical. Não que essas coisas sejam indesejáveis, mas, sobretudo, porque elas "confluem" e "divergem" ao mesmo tempo[35], tornando difícil conceber uma "composição mínima" para o pensamento estável.

segunda resistência: na imprecisão de dizer algo sobre a música

[**11**] Um criador, sabemos, está inserido num conjunto maior de agenciamentos coletivos[36] de toda ordem – sensíveis, estéticos, inteligíveis, cognitivos e etc – que tanto formam seu caráter artístico como moldam seus próprios meios de expressão, suas apropriações estéticas, suas leituras particulares de conceitos e etc. De fato, formam grande parte de suas questões artísticas. Tudo isso de alguma maneira é agenciado por sua sensibilidade e maneira de pensar. Isso é evidente! Contudo, o modo como tudo isso toma forma ou, melhor dizendo, "enforma" as criações, nem sempre chega a nós, senão pelas próprias palavras de um criador na forma de entrevistas, artigos publicados, palestras, seminários,

notas de programa, enfim, onde um criador lê, analisa e se posiciona em relação as obras; as suas e as dos outros.

[**12**] Ocorre, contudo, que nem sempre o criador fala sobre essas coisas tão livremente como gostaria ou poderia. De fato, ele fala de um ponto de vista interior e se dirige a um exterior, a um fora de sua música ou de um fora de sua individualidade latente. Diríamos, onde tudo é um pouco escorregadio, passa por diversos níveis e chega ate nós sob a forma de poucas palavras e um punhado de sons. Note-se, portanto, que dizer a música, dizer seu processo de criação, é dirigir-se a um fora da música, e pelo "fora" se "estabelecer". O que queremos dizer com "estabelecer" é que tudo que é dito, é dito em relação a algo exterior, à partir do momento em que se procura dizer os afetos, as ideias, as sensações e as percepções individuais. Isso para nós apresenta, pois, o problema em torno do que se pode, de fato, pôr em palavras. Isso consistirá numa outra resistência, um segundo tipo, que recairá no problema dos meios de expressão e recursos disponíveis para dizer aquilo que incide no limites de

nossos corpos e que irá contrair[37] uma relação criativa, isto é, em dizer algo que irá fertilizar o pensamento e não paralisá-lo. Esta segunda forma de resistência, quanto a gênese de um percurso criador, consiste num enfrentamento de uma ***zona de indiscernibilidade***[38] [**197**] pelo criador que dirige à palavra.

terceira resistência: na condição de heterogênese do pensamento musical

[**13**] A maneira forma como tomamos contato com essa realidade interna ao criador determina muitas coisas. Determina, em princípio, uma reavaliação da maneira como conduzimos o nosso próprio olhar sobre os objetos, como levamos a nossa escuta a separar e embaralhar os sons, como valorizamos alguns traços em nossa sensibilidade em detrimento de outros mais insignificantes.[39] Determina enfim, como fazemos uso de nossos recursos para ouvir e criar música. Há portanto, sempre um choque nestes encontros entre criadores.[40] E algo que pensamos sempre do mesmo jeito, logo em seguida é confrontado por outra maneira de pensar, outros pensamentos, outras sensibilidades. Tudo isso é muito produtivo, pois neste conflito muitas de nossas

determinações tomam outro rumo, às vezes, inesperado. E, então, criamos e recriamos certas coisas para podermos continuar sendo criadores[41].

[**14**] O que ocorre nestes encontros – professor/aluno, velho compositor/jovem compositor, compositor morto/compositor vivo – são, grosso modo, algumas trocas. "Trocas de informação" não é bem a melhor maneira de dizer isso[42]. Talvez isso: trocas de realidades, de identidades, de sensibilidades, de modos de individuação e etc. Em todo caso há troca, e há também um "fora" por onde tudo isso passa e acontece. É preciso levar essa cumplicidade[43] em conta. Não é justo, nem honesto, dizer que há apenas trocas numa maneira de criar, troca de um *modus operandis* sobre a matéria criativa, como trocar um procedimento técnico por outro, uma operação lógica por outra. Ora, pensamos, isto é impossível, pois supõem um ser insensível, um ser "fora do mundo". Ao contrário um ser sensível que sente, pensa, observa, examina e adere ou é aderido pelas coisas, se vale das intensidades das trocas com o mundo para criar, mesmo que isso se de modo inconsciente. Afinal, acreditamos que isso

seja um fato. Um fato concreto em que talvez se defina um poder criador. Em todo caso temos que enfrentar essa dupla realidade: do encontro e da troca, e de um fora multisensível[44].

[**15**] Por isso haja troca que houver entre criadores, ela se dará em diversos níveis e planos, e de diversas maneiras, de modo que em geral é inútil determiná-las com maior precisão. Haverá sempre no ar esta imprecisão em torno das coisas que se tocam. Um *"entre-estado-de-coisas"* indefinido. Contudo, a partir do momento em que sofremos os efeitos dessas trocas[45], uma maneira de operar todas essas coisas transparece em nós. É aquilo que estamos querendo chamar de pensamento musical, ou o modo particular como se dá o gerenciamento de tudo o que absorvemos e transformamos em música; podemos dizer ainda, um instinto[46]. Mas, tudo não para por aí. Não há um repouso para este movimento. De fato, as trocas estão sempre ocorrendo a todo instante, não apenas com os criadores e suas obras, mas também, num nível mais abstrato, com os conhecimentos, ciências e saberes que nos

envolvem, e nos definem musicalmente, no sentido de uma musicalidade latente.

[**16**] É neste nível que tudo se torna mais interessante, pois é onde as trocas determinam maneiras ou ***modos de agenciamento específicos***, formas de consistências, que irão fertilizar os processos criativos. Isso tudo, simplesmente, ocorre. Ocorre, contudo, que nessa confluência de coisas, de domínios e saberes, a formação do pensamento voltado às questões musicais terá que enfrentar sua própria multidimensionalidade, ou seja, na sua fragmentação ou decomposição em níveis.[47] Disso resulta que o pensamento terá que se resolver em relação à sua própria referencialidade às outras áreas e domínios do conhecimento. Temos aí um terceiro eixo de resistência ao pensamento que estará refletido no caráter heterogêneo de suas constituição interna e externa.

1.2. especificamente, o que é pensar um fora e o quê são as resistências.

[**17**] Pensar ***um fora***[48], grosso modo, é ***transformar*** as coisas em música. Mas, de fato é muito grosseiro pôr as coisas desse maneira. Então, podemos dizer melhor do que isso. Podemos dizer que pensar um fora é, estritamente falando, colocar as coisas ***em relação com as forças*** que a música faz evocar. Não é transformar qualquer coisa, mas transformar uma relação concreta[49] como, por exemplo, o chacoalhar da copa das árvores e o vento que a anima[50]. Posso transformá-la em relação às forças musicais preteridas, ou seja, posso animar a mesma força do vento de diversas formas e quantas vezes for necessário numa composição. Não há nenhum problema quanto a isso. Essa é uma questão que em parte se resolve num desejo[51] e numa disposição de espírito[52] para enfrentar as dificuldades que se colocarão.

[**18**] Porém, é importante fazer justiça e este "eu posso". Não se trata, exatamente, de um poder que tenho em mãos, mas de uma ***combinação de efeitos*** que "percebo", isto é, tenho uma percepção, e procuro operacionalizá-la

nos sons[53]; algo que poderíamos entender, ainda, um tanto precariamente, como “dar uma expressão” musical.

[**19**] Mas, essa operação, por assim dizer, tem lá seu índice de resistência, ou seja, ela não vem de maneira fácil. É preciso um esforço no sentido de perceber o que há de essencial nesta relação entre forças – a força do vento transparecendo na folhagem, e a força de resistência da folhagem contra o vento, a força de transparecer o vento e a força de resistir nos sons – e, assim, separá-las de seu contingente expressivo, isto é, dos excessos que poderão embotar a visibilidade das forças[54]; devemos dizer: “audibilidade”. Tudo isso é um pouco complicado, mas se resolverá na questão de como operamos os afetos, ou melhor dizendo, como reagimos com pensamento aos afetos[55] que se disparam no processo criativo musical.

[**20**] Se o esforço está relacionado à percepção é porque “resistir” embota nossa percepção, mas nos faz, paradoxalmente, pensar. Mas, afinal, o que entendemos por resistência são as dificuldades concretas que se apresentam na vocação de um pensamento fora da música, isto é, as dificuldades que se apresentam diante de um pensamento que se inclina no sentido a sensibilizar um entorno musical.

[**21**] O que queremos dizer com isso é que um pensamento fora, de fato, estritamente falando, não está fora da música. Mas, isso sim, fora das relações puramente sonoras, das maquinações puramente abstratas. O pensamento está, portanto, numa via média entre uma articulação do campo sonoro e das forças expressivas que se poderá evocar para que se possa criar “consistências musicais” diversas.

[**22**] Mas, essa tarefa como, já apontamos, não vem sem alguma resistência. Na medida em que o pensamento articula um fora e se inclina sobre uma relação concreta, ele tenta detectar e capturar alguma força; nisso ele encontrará sempre resistência: seja (1) ***nos modos de ligação*** em vista de um "fora"e das transformações que ele tem que operar; seja (2) em vista de uma ***genética inacabada,*** no que se refere às condições de um pensamento "errático"[56], – e que, assim, constituído – põe em cheque a formação de identidades absolutas ou estáveis. E que também, como consequência, põe em cheque a tentativa de definição e de dizer o processo criativo como um todo; seja (3) na sua ***condição instável*** enquanto heterogênese, isto é, quanto às linhas de fuga[57] que o atravessam incessantemente.

[**23**] Entretanto, estas resistências, devemos observar, não consistem em um caráter negativo, mas isso sim, numa ***valorização do enfrentamento*** em face de uma condição puramente instável sobre a qual o pensamento irá se constituir. Equivale, portanto, direta e indiretamente, a pensar nas instabilidades que o

permeiam, de modo que seja viável criar sem objetivar demais, isto é, sem com isso reduzir as potências de subjetivação de um pensamento, e inversamente, sem incorrer nos excessos de objetivação que congelam o pensamento no objeto[58].

1.4. em vista das circunstâncias, o quê pensar?

[**24**] Uma pequena síntese: agora que já apresentamos os enfrentamentos ou resistências, visto de um plano geral, pensar o fora é conquistar certa liberdade para o pensamento voltado a criação musical. No entanto, para o pensamento isso implica em ter que enfrentar pelo menos três situações distintas: implica (1) enfrentar a ***natureza incessante das trocas*** entre um "fora" e um "dentro", ou seja, implica considerar os modos em que uma relação concreta é transformada nos sons; implica (2) em ter que se debater com uma forma de ***imprecisão*** no que concerne a dizer o que acontece na criação e nos processos criativos; implica (3) em ter que lidar com um caráter das ***formações instáveis*** que

envolvem o pensamento em sua heterogênese. Nossa pequena síntese se fecha com o fato de que a liberdade de pensar e criar ressoa numa maneira de enfrentar as dificuldades inerentes à vontade de compartilhar desejos, muitas vezes solitários, e de seguir criando.

B. PENSAR A EXTERIORIDADE: O FORA DA MÚSICA.

O pensamento musical em vista dos afetos e das palavras [2]

2.1. o modo com o qual se pensa a música?

> "Compositores que escrevem e exercem atividade intelectual, ou que escrevem sobre sua própria atividade composicional, começam a surgir no momento em que a música deixa de ser uma atividade subordinada, ou ainda, como se expressou Kant, quando deixa de ser um "mero jogo das sensações". (GUBERNIKOFF, 2007)

[**25**] Vez ou outra somos requisitados a empregar a expressão ***pensamento musical***; mas, será que sempre queremos dizer a mesma coisa com isso? Ou melhor, será que existe um pensamento musical, propriamente, falando? Se sim, o quê diferencia o pensamento "musical" do pensamento "não musical"? Afinal, o que é um pensamento? São todas essas, perguntas que tendem a rodopiar em círculos fechados quando se tenta trazer uma definição para um pensamento envolvido na criação musical. Em princípio, lê-se em um dicionário de filosofia que a palavra "pensamento" indica apenas uma atividade ou um conjunto de atividades que se volta para um determinado fim. Mas, isso nunca

será suficiente para destacar uma ***diferença*** por onde pensamento na música tornar-se pensamento de outro tipo.

> "O pensamento é, em todo caso, uma atividade intuitiva e também discursiva, uma atividade reflexiva, mas sobretudo, é aquelo que nos permite, desde Platão, ir além das aparências e chegar à essência das coisas. Se a filosofia contemporânea já não aceita mais a ideia específica do platonismo, com sua distinção entre essência e aparência, nem por isso o pensamento deixou de ser aquele que entra em contato com as coisas mais diretamente, como em Deleuze, que vai pensá-lo algo que "transcende" a representação simbólica e chega ao mundo pela intuição." (SCHOPKE, 2010, p.189).

[**26**] Sem dúvida, que o pensamento na composição está sempre envolvido numa atividade, seja ela de ordem reflexiva, discursiva, dedutiva, etc. Neste caso, em se tratando de uma mera definição, esta não seria muito diferente daquela que se encontra num dicionário filosófico, a saber, que pensa-se para chegar a algum lugar. Entretanto, perguntar-se que 'lugar' é este, consiste uma pergunta, afinal, sem sentido, dado que na criação musical o pensamento não envolve direcionamentos nem procura de lugares ou finalidades. Ou seja, não envolve generalizações[59], no sentido em que um pensamento musical não levantaria hipóteses, isto é, não consistiria numa operação de universalização. O

pensamento na composição é sempre um “fora de algum lugar”, fora de um eixo universalizante. E é por isso que ele pode se dar com a música, cada ora de um modo diferente. Então, a questão é muito mais ***como funciona o pensamento*** com a música; entretanto, fora dela, fora de uma condição universal.

[**27**] Se pensamos em atividade é porque, de fato, há algo de mais ativo no pensamento, semelhante a criação, e que nos faz considerá-lo assim. Porém, em verdade, podemos imaginar que não há sequer um fim para uma “atividade” num pensamento dessa natureza. Isso sim, há mutações, metamorfoses, variações, deslocamentos e resistências. Ora, não há finalidade que dê conta dessa coisas, porque, podemos dizer ainda que, de fato, ***não há um início para uma ação do pensamento fora de lugar***, senão prováveis pontos de partida; cada ora, um diferente. Mas não queremos mistificar nem diluir em sombras essa questão particular do pensamento daquilo que se considera o universo musical. Queremos apenas isso: levar à constatação de que pensar não tem nada a ver com estabelecer um roteiro[60] – um ponto de partida, um de chegada

e outro de retorno –, tem a ver, isso sim, com um tipo de ***pensamento que segue uma tendência***, em geral, indefinida[61].

[**28**] Como poderia, afinal, haver uma definição para o pensamento que rodopia do lado fora da música, sem que ela exerça seu poder de redução ou ampliação, isto é: uma definição que não tratasse de reduzí-lo à uma particularidade ou ampliá-lo à uma generalidade?

[**29**] Contudo, se o caso é fixar o pensamento num contexto mais geral da música, então, o pensamento que podemos considerar musical é aquele que pode assumir diversas feições – ou se assim quisermos, diversas tendências – em diversos contextos artísticos e sociais como por exemplo, ele pode ser uma apropriação de saberes, conceitos e ciências que sirvam de sustentação para formulação das grades teóricas que irão servir de ferramentas para análise e interpretação da música; ou pode ser ainda um modo de criar processos de legitimação social em que se defendem ideias consideradas importantes em

determinados contextos artísticos, como se nota em diversas ocasiões em que compositores são levados as falar de seu trabalho composicional[62].

[**30**] Assim, de início podemos considerar que não há um pensamento musical, propriamente dito, mas ***modos de pensamento*** que nascem em relação às questões artísticas musicais, para à partir delas constituírem alguns estratos periféricos, células de identidades, que denominamos "musicais". É isso que é musical, e não o pensamento, porque através dele estabelecem identidades. Precisamos entender isso um pouco melhor. Então, o que queremos dizer com "modo" são as condições de funcionamento para um pensamento fora do universo sonoro. Que condições são essas, diremos, são aquelas que criam uma ***maneira de ligar um fora***, de fazer uma exterioridade repercutir nos sons. Note-se, entretanto, que não se trata apenas de ressonâncias, mas de uma intenção de produzir ou de completar nos sons um sentido ou uma identidade perdida lá fora. Digamos que uma ressonância produz um efeito, ou uma série cumulativa de efeitos, e que percebo alguma relação concreta com os sons. Então, tento de

algum modo enxergar um funcionamento – nem geral, nem específico – que dê conta de uma consistência sonora. Algo, que se poderá dizer: “Eis o vento passando”; “Eis a vela oscilando”; “Eis o novelo descarrilando”: as imagens de três prelúdios de Debussy. Então, a próxima pergunta é “como se faz essa ligação”, sem que ela tenha que ser apenas pela linguagem discursiva. Eis o ponto. Em outras palavras como tal funcionamento observado irá se ligar ao universo sonoro? Ou ainda melhor: como um modo de pensamento a partir de um fora liga-se ao universo sonoro, e produz, por assim dizer, consistências sonoras?

[**31**] É por este viéis que estamos querendo considerar que não é tanto o pensamento que se define como musical, mas aquilo que pelo qual se ligam as questões musicais, isto é, o ***modo com o qual se pensa*** à música. Muito embora seja um modo complexo, que ainda temos que examinar, vale dizer ao menos do que ele se trata. Ele trata de sustentar relações de identidade em vista das confluências que determinam sua heterogênese. Para tornar um pouco mais

claro do que isso, utilizando o exemplo acima, pensamos: se capturo um efeito e vejo uma relação concreta nisso, então produzo um foco de identidade que longe ser absoluta, pode-se dizer, ao contrário, ser extremamente frágil, porque é uma ligação que se faz num pleno vazio, numa ausência de uma generalidade, na ausência de relações representativas que as sustentem. Mas, não é exatamente isso de quê estamos falando?

[**32**] Então, daremos um outro passo e diremos que, contudo, é instável a forma com se dá essa sustentação ou, definindo mais ainda, como se estratificam as relações de identidade nela envolvidas. Daí a mudança incessante de feição de um pensamento "fora de lugar", ou seja, daí o fato de que ele irá variar, incessantemente, de acordo com o domínio "confluente" que exerce sobre ele mais ou menos pressão. De fato, o que irá variar é sua "potência de criação".

[**33**] Em suma, um modo de pensar é sempre uma confluência. É isto que precisamos marcar. No entanto, uma confluência que se dá num fora, numa exterioridade que irá lhe determinar uma feição. Este modo é também uma

confluência por nele haver um ***encontro de forças,*** donde resultará estratificações, isto é, irá resultar algumas camadas heterogêneas, por onde se ligam algumas células musicais que chamamos antes de “focos de identidade”. Essa, no entanto, é outra maneira de ver como a variação de potência, que dissemos acima, está vinculada à capacidade de se constituírem “estratos musicais”, isto é, de se formarem células de identidade, (sobre o qual Pelbart irá dizer, “nódulos de resistência”) por onde se ligam um campo de articulação sonoro empírico e um domínio conceitual, discursivo e abstrato. Há muito o que ver nesta questão ainda, que deixamos para a relação do pensamento com os afetos e as palavras.

2.2. o quê poderá ser feito do pensamento musical num ponto de vista geral?

[**34**] Sempre haverá a necessidade considerar um distanciamento favorável, diremos mais didático, em que se possa colocar o pensamento musical em palavras sem remetê-lo a um hermetismo. Essas considerações se fazem

necessárias, entretanto, quando se pedem explicações acerca dos processos criativos, dos conceitos, ideias e pensamentos envolvidos. E nesses casos, o que se coloca, de fato, é a necessidade de dizer um funcionamento geral do pensamento. Não do ponto de vista de uma generalidade, repetimos, mas do ponto de vista de um afastamento das singularidades que determinam suas relações específicas com os processos criativos. Então, nesses casos, como dissemos antes, pode-se ter no pensamento apenas uma confluência de saberes e apropriações diversas e em diversos níveis, sem maiores determinações.

[**35**] Assim, se poderá dizer que pensar sobre a música é também trazer outras coisas que não pertencem tanto a esfera da música com o intuito de fazê-las coincidir com alguma ponderação musical, por exemplo, como Messiaen faz ao trazer a "noção de eternidade" da teologia cristã para estabelecer uma conexão com os sons. Precisamente, Messiaen se alimenta de uma questão teológica amplamente discutida, como o conceito de eternidade, para construir suas séries de "ritmos não-retrogradáveis"[63].

[**36**] No entanto, haverá uma diferença sensível num caso como este, isto é visto de um modo geral. Eis o que se trata: a questão da eternidade para Messiaen, além de ser representativa[64] enquanto ideia no sentido religioso, é também uma maneira pela qual se pode transformar as relações sonoras a partir de um afeto dado. De fato, o conceito de eternidade se transforma numa ponderação, potencialmente, criativa[65] no sentido musical. Isso porque, no caso de Messiaen, se propõem outra ordem de agenciamento dos parâmetros rítmicos – não direcional no sentido em que linhas ritmizadas caminham em alguma direção, mas direcionado às pequenas modificações rítmicas dentro de uma paisagem sonora (fig.) –, propõem-se, assim, um modo diferenciado de fazer e ouvir música.

[**37**] Então, o que acontece neste exemplo é um acondicionamento de um esquema rítmico em uma representação de um afeto religioso que, para Messiaen, se presta a uma série de operações estratégicas na composição, definindo uma maneira de sustentar as relações sonoras. Para aquém do fato de

se representar a eternidade, o que nos leva a uma interpretação simbólica dos gestos criativos pessoais, encontra-se nesta forma de apropriação uma maneira de produzir ***consistências sonoras***, vista de um ponto de vista geral.

[**38**] Mas isso não é feito sem pensar, digamos, por acidente. No caso de Messiaen basta uma rápida olhada sobre seu "*Technique de mon langage*" para se ter certeza que há ali um modo de pensamento[66] fora de uma relação puramente sonora, que se "atualiza" na relação entre os sons – em especial na análise e codificação musical dos cantos de pássaros ("*style oiseau*") ou nas palhetas de cores sonoras implícitas nos "modos de transposição limitada". Podemos, assim, pensar que o *technique* apresenta formas de matizar essa relação empírica fora, no pensamento, de dispô-lo em camadas heterogêneas, a fim de produzir alguma relação musical consistente.

[**39**] Tudo isso, é claro, como dissemos antes, vem de empréstimo de outros saberes, outras manifestações do pensamento. Isso é fácil de notar em

Messiaen em diversos momentos, como, por exemplo, no procedimento técnico que ele chamou de “efeito vitral”[67]. (cit. Music and color, p.61)

[**40**] Assim, quando Messiaen aponta a “intersecção de cores” nos vitrais religiosos, e vê nisso um modo de pensar nas transições de cores entre uma série de acordes (“acordes vitrais”), ele está se servindo de um “modo de pensar” e de fazer a composição funcionar com isto. Há nessa questão muito mais do que uma simples medida criativa, um motivo de inspiração, em face de uma permanência visual que se possa verter ao sonoro. Visto mais de perto, Messiaen não só se inspira na “intersecção de cores” que surgem nos vitrais, quando rebatidos pela luz do sol, para produzir relações e procedimentos técnicos musicais, como também define toda uma palheta sonora, onde supostamente irá reconstituir os mesmos efeitos visuais de transição (entre as cores de um vitral) em séries de acordes, ou precisamente, em “transições coloridas”.

[**41**] Assim, se, de um ponto de vista geral, aceitarmos como fato de que há um modo de pensamento que se produz num fora, diante disso, podemos então tirar como diretriz essa característica que o pensamento sobre a música tem de se constituir nas dependências de outras coisas, nem sempre musicais, e que se valendo, assim, de certas propriedades aparentemente comuns conduz um modo de ligá-las a música. Tudo isso é um pouco vago, mas funciona no sentido a controlar os excesso de abstração que um pensamento sobre a música possa apresentar.

[**42**] E, de certa maneira, podemos ter que o pensamento sobre a música reveste de musicalidade –, ou seja, induz propriedades –, algo que não pertence à ordem do sonoro. Esse, talvez, seria um provável resumo geral dessa questão. Enfim, podemos seguramente dizer que uma composição não é feita somente de pensamentos, conceitos e ideias, e de empréstimos de toda e qualquer ordem passível de ser expressa musicalmente, mas também de uma diversidade de afetos que compõem uma sensibilidade, por assim dizer, dirigida à criação, e

que podem mudar de um projeto criativo para outro. De fato, o pensamento musical, levado neste sentido, ressoa no que Cecília Salles aponta como "inacabamento intrínseco".

> "O percurso criador mostra-se como um itinerário recursivo de tentativas, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e, portanto, sempre inacabado. É a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo." (SALLES, 1998, p. 28).

[**43**] E aqui seriamos levados a considerar um sujeito para ter onde fixar o pensamento. No entanto, peço que, por ora, deixemos de lado a questão da validade de um pensamento musical enquanto a expressão de um indivíduo que só em um contexto mais amplo poderá ser legitimada para nos concentramos na prática do pensar junto à composição. Posto de outro modo, para que possamos focar nos pensamentos que atravessam a composição e que de algum modo fornecem meios de operar estratégias criativas. Neste sentido o pensamento musical é apenas mais uma forma singular de pensamento que se insere nas

preocupações artísticas de qualquer um, envolvendo certo ***gerenciamento*** de percepções, afetos e sentidos.

[**44**] Ocorre que é comum a alguns compositores fazerem essa conexão, isto é, ***produzir pensamentos de ligação*** dentro e fora do universo sonoro, em vista de um projeto composicional, de modo que é costume dizer: "o pensamento musical de beltrano, ou sicrano..." para referir um modo particular de criação, como no exemplo do *Technique* de Messiaen. Mas um compositor que é afeito a produzir pensamentos criativos, evidentemente, não faz somente isso. Há também uma negociação mais delicada com a sensibilidade, intuição, e outras formas de absorvimento do que consideramos importante para o contexto musical, de modo que ele está sempre envolvido com uma ampla variedade de formas de pensamento – conforme nos aponta Gubernikoff, ao falar sobre o termo inventado por François Nicolas "*musicien pensif*"[68](GUBERNIKOFF, 0000, p.1). Segue daí, portanto, as dificuldades iniciais que apontamos em definir um

pensamento como musical, isto é, em virtude dessa muti-referencialidade que ele acusa de início.

> "Um compositor pensivo se dedica não apenas ao pensamento musical como composição, mas também desenvolve teorias, defende ideias, se posiciona esteticamente, escreve artigos, dá conferências sobre temas que podem variar desde as técnicas composicionais até as questões estéticas e críticas de seu tempo." (GUBERNIKOFF, 2001, p.1)

[**45**] Logo, ao invés de buscar por definições, é mais sensato levar em conta que o pensamento neste âmbito composicional é apenas um ***modo de gerir ideias***, fazer com que elas dialoguem entre si e, de quando e quando, conferir alguma consistência as ideias musicais. Para isso, não é necessário que o pensamento gere um domínio abstrato sobre a música. Basta que ele estabeleça algumas coordenadas, coloque em prática uma relação fértil entre alguns elementos distintos, e dê, por assim dizer, um acabamento musical. Assim, o pensamento musical poderá ser feito de algumas ordenadas por onde se possa entrever algumas potencialidades criativas.

[**46**] No entanto, dizer em palavras os pensamentos que envolvem a criação, grosso modo, equivale a dizer a maneira pela qual o pensamento sobre a composição se relaciona com um "fora". E neste caso, trata-se, em outras palavras, de dizer como o pensamento fora se vale de suas conexões para transformar um ***emaranhado de relações sensíveis*** em potências criativas musicais. A essa altura, estaremos diante de outra questão, a saber: como é possível, de um ponto de vista geral, um pensamento assim, meio que instintivo na criação, ser levado a formar um discurso, ser capturado para enfim apontar algo como uma transformação a partir de um fora da música?

2.3. as ideias, os afetos e modos de ligação

[**47**] Falar sobre criação, apesar de corriqueiro, não é algo tão simples quanto parece. Estaremos numa outra ponta do processo criativo em que deve ser dizer que passou de lá para cá, ou que se passa entre um "estado de ideias" e a "materialização sonora", e a seguir, dizer o que passa, definitivamente, a um

“estado de palavras”. São duas etapas bastante confusas, porque, em geral, não é costume distinguir as ideias dos afetos. De fato, eles se confudem no processo criativo. Mas antes de falarmos sobre isso, em primeiro lugar, temos que ter consciência de que as ideias não são o motor do processo, mas apenas suas consequências imediatas no sentido em que somos “afetados[69]” de alguma maneira por elas. É preciso remover essa questão logo de início, para não nos vermos envolvidos por um cenário mais confuso ainda, em ter que dizer que ideias prevalecem ou formam o processo criativo. Trata-se isso de um beco sem saída, porquanto as ideias consistem em um ***emaranhado sensitivo*** mais complexo. Esta noção que estamos falando não é exatamente musical, mas vem pela filosofia, exatamente, através de Spinoza, e pode nos levar a compreender porque tantas vezes é difícil falar sobre criação, e porque há tal confusão entre ideias e afetos. Assim, dizemos, uma ideia não é o motor de um processo criativo. Mas, então, o que ela é?

> “Primeiro ponto: o que é uma ideia? O que é uma ideia, para que possamos compreender mesmo as mais simples proposições de Spinoza? Sobre esse ponto

> Spinoza não é original, ele irá tomar palavra ideia no sentido em que todo o mundo sempre a tomou. O que se chama ideia, no sentido em que todo mundo sempre a tomou na história da filosofia, é um modo de pensamento que representa alguma coisa. Um modo de pensamento representativo." (DELEUZE, 1978).

[**48**] Assim, nos diz Deleuze, uma ideia – quer seja musical musical ou não – é algo que musicalmente podemos ter alguma noção. Em outras palavras, a ideia tomada no sentido em que representa algo, reflete um modo de pensamento representativo. Parafraseando Deleuze, a ideia de uma melodia é o modo de pensamento que representa a melodia, e não a própria "melodia". É bom ressaltar essa diferença. A ideia de uma melodia reflete apenas a maneira como posso "pensar" nela, ou seja, ter uma ideia sobre o que seria uma melodia quando eu tivesse que compô-la. Deste modo Deleuze, via Spinoza, irá nos dizer:

> "Assim parte-se de algo muito simples: a ideia é um modo de pensamento definido pelo seu caráter representativo. Isso já nos dá um primeiro ponto de partida para distinguir ideia e afeto (affectus), porque se chamará de afeto todo modo de pensamento que não representa nada." (DELEUZE, 1978).

[**49**] O quê Deleuze quer dizer com isso? Temos uma ideia de melodia. No quê isso não será representável? Para responder a essa questão precisamos mudar o

foco: pensemos naquilo que uma melodia poderá despertar em nós, algo como um sentimento. Não precisa ser um sentimento definido, apenas um sentimento, seja de alegria ou angústia, tanto faz! Tomamos como fato que uma melodia tenha que despertar um sentimento, e aí não só teremos uma ideia do que ela desperta, uma angústia ou uma alegria, mas também um sentimento desperto, ou seja, um afeto, que em todo caso não representa nada. Isso porque, apesar dele ser dado numa ideia, ainda assim, não posso representá-lo adequadamente, porque um afeto, segundo Deleuze, é um modo de pensamento não representativo. Dito de outro modo, não posso atribuir à um modo de pensamento representativo (a ideia) um afeto não representável. Posso sim, querer de uma melodia que ela desperte um sentimento, mas isso a rigor é apenas um "querer", isto é, querer um afeto, tal como querer ser afetado por uma alegre melodia, por isso não é representável. Isso sim, já exprime outra coisa. Exprime uma relação entre ideia e afeto, para a qual temos uma representação, para uma ideia de "alegria", e, simultaneamente, um afeto

enquanto o objeto de nosso querer. Contudo, como nos dirá Deleuze, o "querer" alguma coisa como um afeto, já não é mais um objeto, é uma vontade.

> "Todo modo de pensamento enquanto não representativo será chamado de afeto. Uma volição, uma vontade, implica, a rigor, que eu queira alguma coisa: o que eu quero, isto é, objeto de representação, o que eu quero é dado numa ideia, mas o fato de querer não é uma ideia, é um afeto, porque é um modo de pensamento não representativo." (DELEUZE, 1978)

[**50**] Para a leitura da criação musical, saber diferenciar essas duas coisas, ideia e afeto, é realmente importante se quisermos ter alguma clareza do que iremos dizer sobre processo criativo, porque ambos, ideia e afeto, de fato, implicam na maneira como falamos sobre o processo criativo, ora se estamos falando de ideia, isto é, de um modo de pensamento representativo, ora se estamos falando de afeto, um modo de pensamento não representativo. Mas voltemos ao que dissemos sobre as ideias não serem o motor do processo criativo. Por quê isso, afinal?

[**51**] É fato que não se compõem apenas com ideias, muito embora tenhamos que ter alguma ideia do que queremos compor. As ideias, elas são pensadas

numa relação em que somos afetados e levados a encará-las; – às vezes, nossas ideias mais antigas em contraste com as mais novas. E assim, somos levados à produzir uma relação com alguma outra coisa que irá ser "útil" na criação; – toda questão das extramusicalidades musicais como matéria para criação poderia ser compreendida aqui, isto é, por meio dessa questão, se este fosse o caso. Essa coisa que será útil na criação, apesar de quase sempre ser um mistério, podemos enxergar como um ***modo de ligação*** entre um caráter "não representativo" (afeto) com um "representativo" (ideia). Por quê um mistério? Por que diz respeito a formação de nossa sensibilidade [**10, 11, 13, 42**].

[**52**] Assim, de imediato podemos dizer que uma ideia não compõem algo que ela apenas pode representar. Compor e representar não se confundem aqui. É necessário que uma ideia pressuponha um afeto, e que um afeto pressuponha um querer, e que este querer em algum momento vá implicar numa consistência sonora. Então diremos assim: "quero criar!" Ora, o que quero é um afeto – já dissemos isso, antes –, ou a ***capacidade de afetar e ser afetado***.[70]

Mas, para querer, preciso ter uma ideia do que quero, senão nada posso, ou só posso seguir uma norma criativa [**vi**][71].

[**53**] Não há nenhum caráter negativo ou de oposição aqui, mas apenas uma regra de exclusão. De fato, encarar o processo criativo de frente, pensar, refletir e dizer, não é uma medida necessária para ter que criar, isto é, compor uma música. Pode-se compor muito bem sem nada disso. Tudo isso pode ser feito de modo único ou unidirecionalmente. Mas, para levar a criação a outro estado, diremos estado múltiplo – para se ter mais potências à disposição – então, tudo se resumirá a uma questão de escolha: ou crio e entendo o que se passa, ou sigo uma norma de criação, isto é, respondo com criações de modo conveniente. Mas, entender o que se passa exigirá sempre um esforço [**00**] maior, mais intenso, que não somente criar sem pensar, isto é, criar sem saber o que se passa. É assim que Deleuze, em relação às ideias, poderá nos dizer:

> "O que é que se passa concretamente na vida? Acontecem duas coisas... (...) uma ideia caça a outra, uma ideia substitui outra ideia, por exemplo instantaneamente. Uma percepção é certo tipo de ideia, e logo veremos o porquê. Há pouco minha

> cabeça estava voltada para aí, eu via tal canto da sala, eu me viro, é uma ideia: eu passeio numa rua onde há pessoas conhecidas, eu digo, “Bom-dia, Pedro”, depois me viro e então digo: “Bom-dia, Paulo. Ou então são as coisas que mudam: eu olho o sol, e o sol pouco a pouco desaparece e eu me encontro em plena noite; trata-se pois de uma série de sucessões, de coexistências de ideias, sucessões de ideias. Mas o que acontece além disso? Nossa vida cotidiana vida cotidiana não é feita apenas de ideias que se sucedem. Spinoza emprega o termo “automaton” nós somos, diz ele, autômatos espirituais, ou seja, e preferível dizer que são as ideias que se afirmam em nós do que dizer que somos nós que temos ideias. Mas o quê acontece além dessa sucessão de ideias? Existe outra coisa, a saber: alguma coisa em mim não cessa de variar. Existe um regime de variação que não se confunde com a sucessão das próprias ideias. (DELEUZE, 1978).

[**54**] Então o que Deleuze nos diz é que algo que não é ideia, vindo por ela, não cessa de variar. Qual ponderação musical podemos tirar disso, além do fato de que uma sucessão de ideias também ocorre quando estamos criando? Vê-se como é um pouco delicado traçar essas diferenças. Afinal, temos que nos perguntar: no geral quando estamos criando há uma sucessão ou não de ideias? Se reconhecemos que há, então, daremos um passo a mais e pensaremos junto com Deleuze: se as ideias se sucedem na criação, elas mesmas não se confundindo com os afetos, então aquilo ***que não cessa de variar é o modo de ligação***, pelo qual conectamos as ideias que temos, os afetos que movemos, aos sons que produzimos. E aqui não compete, por enquanto, dizer “em mim”, mas

isto: que este modo de ligação, sobretudo, toma consistência nos sons, ou seja, toma consistência sonora emprestada. Por que emprestada? Ora, é importante lembrar que as coisas não terminam nos sons. Nossa percepção não cessa de perceber, os sons não cessam de nos parecerem outras coisas, e por fim, não cessamos de produzi-los. Então, o processo criativo ganha um ***estatuto real***[72], não como finalidade, mas como algo concreto. Por isso é difícil dizer o que acontece na criação; apontar sentidos, essências e significados, ou seja, é difícil de entrar na ordem dos discursos[73].

[**55**] Com efeito, podemos seguir e dizer que ao formar consistências sonoras, percebe-se num primeiro instante alguma relação concreta fora [00], ao mesmo tempo em que ela possibilita uma ***variação sonora***, isto é, possibilita um modo de ligação, tomado no sentido em que percebemos em relação aos sons algo sempre diferente; – e que, no caso, estamos pensando em relação às ideias e afetos se ligando aos sons. Mas, quanto ao que consiste uma consistência ainda

estamos num nível terminológico. É preciso destacar o que Deleuze entende por variação, como algo mais específico:

> "O que é uma variação? Eu retorno meu exemplo: eu cruzo na rua com Pedro, com quem antipatizo, e depois passo por ele, e digo "Bom-dia Pedro", ou então sinto medo e depois, subitamente, vejo Paulo, que é tremendamente encantador, e eu digo "Bom-dia Paulo", tranquilizado e contente. Bem, O que acontece? Por uma lado, sucessão de duas ideias, ideia de Pedro e ideia de Paulo; mas há outra coisa: também operou-se em mim uma variação – e aqui as palavras de Spinoza são muito precisas, vou citá-las: "(variação) de minha força de existir", ou outra palavra que ele emprega com sinônimo "vis existendi", a força de existir, ou "potentia agendi", a potência de agir – e essas variações são perpétuas. (DELEUZE, 1978).

[**56**] Em Spinoza, pelas palavras de Deleuze, aquilo que varia é algo que diz respeito a mim. Mais do quê isso, Deleuze irá dizer que em Spinoza se trata de uma variação contínua[74] da força de existir ou da potência de agir. É possivel aplicar essa mesma leitura sobre o processo criativo. O processo de criação como variação contínua da potência de agir – a capacidade de afetar e ser afetado –, em virtude dos afetos que se move para criar consistências sonoras.

> "Eu diria que para Spinoza há uma variação contínua – e é isso que é "existir" quer dizer – da força de existir ou da potência de agir. Como isso se conecta ao meu exemplo estúpido, mas que é de Spinoza, "Bom-dia, Pedro", "Bom-dia, Paulo"? Quando eu vejo Pedro que me desagrada, um ideia, a ideia de Pedro, se dá em mim;

> quando eu vejo Paulo, que me agrada, a ideia de Paulo se dá em mim. (...) Quando a ideia de Paulo se sucede a de Pedro, convém dizer que minha força de existir ou que minha potência de agir é aumentada ou favorecida, quando, ao contrário, se dá o inverso, quando após ter visto alguém que me deixava alegre eu vejo alguém que me deixa triste, eu digo que minha potência de agir é inibida ou impedida.(...) Eu diria portanto que á medida que as ideia se sucedem em nós, cadaqual tendo seu grau de perfeição, seu grau de realidade ou de perfeição intrínseca, aquele que tem essas ideias não pára de passar de um grau de perfeição à outro; em outras palavras, há uma variação contínua, sob a forma de aumento-diminuição-aumento-diminuição, da potência de agir ou da força de existir de alguém de acordo com as ideias que ele tem." (DELEUZE, 1978).

[**57**] O que poderá ser uma consistência sonora senão produto dessa força de "existir" que mantém as coisas unidas; mantém um fora com um dentro, mantém, por exemplo, um pensamento e uma sensação em diálogo com uma composição. Ora, podemos dizer que força de existir, musicalmente, no que se refere a nós criadores, poderá ser essa força de existir enquanto, continuamente, sendo afetado. Afetando e sendo afetado, e tornando isso concreto nas variações sonoras que produzimos[75]. Poderá parecer, esta última afirmação, que se trata de uma noção finalista, como se a finalidade da criação fosse produzir variações de um corpo afetado, e nós como seus intérpretes e criadores provêssemos consistência a essa operação. Não se trata disso,

absolutamente, mas de uma simples questão de que um criador não passa incólume às ideias e afetos que surgem num processo criativo. Segue daí que o que ele pensa, sente e produz é um ***contínuo de variações vertidas ao sonoro***.

> "Sintam como, através desse exercício penoso, aflora a beleza. Já não é nada má essa representação da existência, é verdadeiramente a existência nas ruas, é preciso imagina Spinoza passeando, e ele vive verdadeiramente a existência como essa espécie de variação contínua: à medida que uma ideia substitui a outra, eu não cesso de passar de um grau de perfeição a outro, mesmo que [a diferença] seja minúscula, e é essa espécie de linha melódica da variação contínua que irá definiro afeto [affectus] ao mesmo tempo na sua correlação com as ideias e em sua diferença de natureza com as ideias. (...) todos nós temos [agora] uma definição mais sólida do affectus; o afecctus em Spinoza é a variação (é ele quem fala pela minha boca; ele não chegou a dizê-lo porque morreu jovem demais...), é a variação contínua da força de existir na medida em que essa variação é determinada pelas ideias que se tem." (DELEUZE, 1978).

[**58**] Agora, sim estamos mais preparados para responder com clareza a essa pergunta "o que move o processo criativo?" E, então, podemos dizer que o motor do processo criativo é a ***capacidade de afetar e ser afetado***, entendendo isso também como potência. Eis, de fato, algo que podemos pensar. Contudo, é preciso ter todo cuidado ao pensar nisso, ao atribuir ao pensamento – quer seja musical, quer seja de outra ordem – um valor mais alto sobre essas duas coisas:

as ideias e os afetos. O pensamento, já vimos, é apenas um modo de existência para essas duas coisas (as ideias e os afetos). Ou seja, ambos não se reduzem um ao outro, ou sequer ao pensamento, apenas definem dois "modos de pensamento" distintos entre si:

> "Nós devemos partir disso, que ideia e afeto são duas espécies de modos de pensamento que diferem em natureza, irredutíveis um ao outro, porém, simplemente tomados numa tal relação que o afeto pressupõem uma ideia, por mais confusa que seja. Esse é o primeiro ponto." (DELEUZE, 1978)

[**59**] Em suma, temos que lidar bem com essas duas coisas nas suas modalidades específicas se não quisermos ter aí uma noção realmente confusa do que é possível dizer em vista de um processo criativo. Cabe aqui dizer outra coisa: não é que seja importante para alguém dizer o processo criativo, o meu processo neste caso. Mas, é sumariamente necessário dizê-lo na medida em que me leva a tomar consciência das ***sucessivas variações*** a que minhas ideias se submetem, de modo que posso assumir alguma maneira de encará-las que não reduza todas essas variações a alguma ideia fixa que tiramos do processo. Talvez, seja essa a principal observação em torno da precaução em distinguir aqui as ideias dos

afetos, a saber, que não se cometa o desastre de reduzir tudo, incluindo os afetos, a algumas ideias definitivas, em se que deixaria a cargo da análise musical apenas a tarefa de descrevê-las, ou seja, fazer sua descrição analítica.

2.4. entre sons, afetos, palavras e a procura por efeitos

[**60**] Vimos até agora que uma consistência está ligada a um modo de ligação entre as ideias, os afetos e sons que produzimos [**76**]. Dito isso, agora entramos em outra questão, precisamente, o que é possível dizer a respeito dessa intrincada relação. Retomando a analogia que fizemos antes sobre a pontas de um processo criativo [**70**] : em uma ponta (1) algo passa de um estado de ideias à materialização sonora (assim dissemos, antes), ou seja, algo toma consistência sonora. Em outra ponta (2) algo passa de uma consistência sonora para um estado de palavras, melhor dizendo, "algo" referente à consistência sonora ***transparece nas palavras***. E, então, diremos que o que transparece nas palavras é alguma coisa que percebo; (diremos, mais a frente, que se trata de um efeito).

Percebo em meio às palavras um "***entre***" as palavras e os sons [**78**], bem como um entre as palavras e as ideias e, também, entre elas e os afetos: *entre-sons-palavras, entre-palavras-ideias, entre-ideias-afetos, entre-afetos-palavras, entre-palavras-sons.* Tudo que percebo, todos estes "entres", são ***efeitos***; (vamos repetir essa condição algumas vezes) [**18**].

[**61**] Depois, comentando nossa própria analogia, dissemos que há uma confusão neste processo duplo – isto é, passar de uma ponta à outra, dizer duas passagens, rapidamente –, e que tal confusão se deve a falta de distinção entre ideias e afetos. Em verdade, trata-se de uma real distinção daquilo que conseguimos ***perceber e capturar***, visto que a nossa própria percepção segue em processo, de desdobramento em desdobramento. Pois, então vimos que uma ideia é um modo de pensamento representativo e que o afeto é um modo de pensamento não representativo. Com isso ficamos mais seguros em dizer o que se passa nessas duas etapas de nossa analogia [**73**]. O que se passa realmente, ***são maneiras distintas de ligar*** ideias, afetos e sons, isto é, o que se

passa é a própria ***variação dos modos de ligação*** [**76**] entre essas coisas – dadas as diferenças de articulação, dentro para fora, fora para dentro – que acreditamos poder capturar. Pois bem, uma vez que se entende isso, podemos, então, examinar duas situações em regimes opostos, daí a nossa analogia de um processo em "pontas opostas". Trata-se, afinal, apenas de um analogia de exemplo.

[**62**] São duas maneiras de capturar aquilo que, porventura, percebemos (em si mesmo, a percepção é aquilo que liga). O que capturo não é bem a pergunta correta. Mas, isso sim, o que me ***preende***, me toma de assalto, e que percebo como captura. Acontece que sou preendido num momento, e preendo em outro. Ou seja, ambos os casos percebo uma captura: ora sou capturado pelas forças de uma relação concreta, exterior, que percebo – e isso me preende –, ora capturo um "entre" nessa relação que digo ser concreta, e tento vertê-la ao sonoro, isto é, tento dar-lhe outro ***regime de variação***. Mas, se percebo como

efeito, é, sobretudo, porque minha percepção, daquilo que preendo e sou preendido, tem um limite, o qual só posso revindicar o direito de pensá-lo.

[**63**] Então, respondo a esta condição, e tudo que percebo, todos estes "entres" acima, são ***efeitos*** [**18**]. Repetindo nossa fórmula: há um limite para a percepção, para a nossa capacidade de saber o que se passa (e saber o que dizer) no processo criativo, enfim, onde tudo se desvanece. E então, podemos dizer que há uma ***zona de indiscernibilidade***. E, é justamente por essa zona de indiscernibilidade que o "entre" é alguma coisa; para mim, torna-se um efeito. É indiscernível porque não tenho como dizê-lo sem "trair"[76] algo do pensamento – sem pender aos lados que não se encontram, pensamentos que não coincidem, afetos indizíveis, sensações oclusas, e cada vez mais, incertezas. Contudo, é um efeito de uma estranheza que tento, quer dizer, "eu tento" reconstituir". Assim, não há história que passa através de mim, não há músicas que passam por mim, há somente minha própria condição solitária, pela qual existo, para dizê-las. Não obstante, daí contradição: é preciso fazê-lo – e não falo mais de "mim" –, é

preciso, de fato, saber reconhecer este efeito que se propaga, se se quiser tirar algo de fértil disso. O que irá dizer, em último caso, se o "entre"– como exterioridade do pensamento, como interdito, por onde tudo se perde – produz ou é infértil é como cessará de existir esse limite. Se cessará numa transcendência, se cessará numa imanência, pouco importa, mas, essencialmente, como se dará a criação nessas circunstâncias em que se avança sobre os limites do indiscernível.

[**64**] Retornando, ao motivo pelo qual iniciamos, isto é, da relação entre os modos de ligação, (ideias e afetos), consistências, e dizer o que se passa na criação e nos processos criativos, podemos, agora, pensar que dizer alguma coisa sobre tudo isso consiste em ***reconstituir efeitos*** que foram percebidos e transformados de alguma maneira, a partir de uma relação concreta.

[**65**] É neste sentido, que não basta uma descrição analítica. Não basta descrever ou dizer algo que em algum momento foi pertinente ao processo como afirmar uma especificidade técnica (dar uma forma abstrata a uma ideia) ou comentar

um valor musical (dizer um afeto). De um modo ou de outro, (ideia ou afeto) é preciso reconstituir certo efeito presente naquela forma de ***agenciamento*** que existe entre ambos, e que lidamos para compor na ponta oposta do processo [**70**]. Mas, não é bem verdade que sempre aconteça assim. Falamos nisso apenas para indicar que há uma dificuldade, uma incongruência em dizer aquilo que foi pertinente num processo criativo. Alguém diz "tive uma ideia para uma música", e se põe a descrevê-la. Isso não quer dizer absolutamente nada. Falta-lhe o efeito de mover algum afeto. Falta-lhe a ***capacidade de afetar.*** Insistimos nisso: é preciso recompor um efeito nas palavras em relação às ideias, das ideias em relação aos afetos, dos afetos em relação à..., e assim por diante. É disso que se trata a potência de existir no processo criativo: "a variação contínua da força de existir na medida em que essa variação é determinada pelas ideias que se tem." (DELEUZE, 1978).

[**66**] Mas, para não nos perdemos nessa questão, diremos que quando algumas ideias, afetos e sons, que por um modo de ligação, são levados a formar uma

consistência sonora, então diremos se tratar de um primeiro nível de agenciamento. Ao passo que, quando as consistências sonoras que verificamos se efetuar na música tenham que ser ***ditas em palavras***, diremos então ser um segundo nível de agenciamento. É pouco provável que as condições em que se deem as relações de consistência sonora no primeiro nível sejam as mesmas para um segundo nível. Se aceitarmos isso, seríamos levados a concluir que entre "fazer" e "dizer" música há apenas uma diferença de operação, ou de outro modo, são apenas diferentes métodos para efetuar a mesma coisa. No entanto, as diferenças, sabemos são enormes, dada a distinção de suas naturezas – as palavras remetendo a sentidos e significados perdidos, e uma consistência sonora remetendo a uma ***transição de efeitos*** –, de modo que é inviável falar de uma "mesma coisa" em ambos os casos.

[**67**] Muitas vezes, portanto, falar sobre música é falar exclusivamente sobre os afetos que destacamos nos sons, ou que escolhemos para ouvir quando prestamos atenção aos sons. Os afetos assim se prestando como "guia" ou

“filtro” para os sons se encontrarem em relação nos ouvidos. Assim nos parece que dizer a música – principalmente, quando se trata de um compositor – nada mais é do que dirigir afetos musicais com a intenção de que eles realizem em meio às palavras uma conexão com aquelas ideias – que já não são mais as mesmas – que moveram o processo, tal como acontece na composição. Sendo assim, muito do que se diz reflete uma busca por efeitos por onde possam transparecer os afetos musicais; diga-se: pessoais. Num sentido mais técnico, refere-se a um problema de ***emulação musical*** pelo discurso; ou das relações em que ***pensar*** a música e ***dizer*** aquilo que se pensa constitui um problema à parte em relação a composição.

[**68**] Posto desta maneira, voltando ao início, localizamos este problema de ordem criativa na intersecção entre os afetos que destacamos dos sons e sua transparência em um discurso textual, ou ainda na formação de uma escrita que podemos considerar ***escrita afetiva***. Efetuar essa operação – isto é, deixar transparecer afetos –, constitui o cerne do problema que um texto sobre criação

e processos criativos terá que enfrentar, a saber, o problema de uma escrita em palavras que comporte também os afetos que atribuímos aos sons. Daí considerarmos um problema de emulação.

[**69**] Essa mudança de plano de expressão, se podemos assim dizer, é meio que instintiva quando os pensamentos e as palavras não são chamados a explicar algo, mas apenas para completar um vazio ou transmitir um efeito. Sob o ponto de vista genético podemos pensar numa "materialização sensível[77]". "O que se observa é a sensibilidade permeando todo o processo. A criação parte de e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas." (SALLES, 1998, p.53). Alguns compositores mantém esse tipo de escrita sob a forma de diários de notas, tal com acontece em Toru Takemitsu, anotando suas impressões, sonhos e fantasias. Em Takemitsu, além do fato de ser um registro afetivo, é também meio para se pensar e testar as potencialidades dos elementos envolvidos num projeto composicional; a título de exemplo, consideremos o

ensaio “Dreams and Numbers” a respeito do processo criativo de sua peça para Orquestra “*A flock descends into the Pentagonal Garden”*.

> "O título do minha obra, *Um bando [de aves] desce para o Jardim Pentagonal*, é baseado em um sonho estranho; esse sonho também se refere àquelas vagas que [surgem] dentro de mim que eu procuro esclarecer musicalmente através de algo simples como os números. Na mesma primavera em que eu recebi uma comissão da San Franscisco Symphony Orchestra, houve uma grande mostra retrospectiva das obras de Marcel Duchamp no Centro Pompidou em Paris. Eu sinto que meu sonho foi influenciado por uma fotografia de Marcel Duchamo por Man Ray incluso nessa exposição. Esta fotografia mostra a cabeça de Duchamp com uma forma de estrela raspada em sua coroa. A noite depois de ver essa foto eu sonhei com um jardim pentagonal. Voando abaixo em direção ao jardim haviam incontáveis pássaros brancos liderados por um único pássaro negro. Raramente eu sonho; talvez seja por isso que a impressão que ficou era forte. Quando acordei, senti aquela a paisagem de maneira muito musical, e eu quis transformá-la em uma composição. Por um longo eu revivi aquele sonho fazendo anotações precisas sobre as memórias evocadas. O título surgiu de alguma forma: *Um bando desce para o Jardim Pentagonal*. O desenho infantil das aves é a minha impressão do sonho. Quando desenhei isso, aconteceu de eu lembrar um velho tema de Jazz "Bye Bye, Blackbird". Perto doo passáro preto no centro é a nota F #. Este pássaro levando o rebanho começou a desempenhar um papel importante no meu pensamento. A nota F # era para se tornar um núcleo na música. [...] Mas quando eu ouço um som, talvez porque eu sou uma pessoa visual, eu sempre tenho visões. E quando eu vejo, eu sempre ouço. Eles não são experiências isoladas mas sempre simultâneas, ativando a imaginação. Para os seres humanos, a relação entre as orelhas olhos é extremamente próxima. [...] Meu interesse em manipular números não é dirigido a criar uma teoria da música. Pelo contrário, usando o número eu quero integrar música com o mundo real, o mundo em mudança.”[78] (TAKEMITSU, 1995, p. 97; 102)

[**70**] O que Takemitsu apresenta neste texto é um inventário dos cruzamentos e apropriações diversas, de eclosões de afetos de toda espécie. Ele irá apresentá-los numa série de miscelâneas de imagens, simbolismos, impressões visuais, formas geométricas, sensações, rabiscos de um desenho, sentidos e etimologia das palavras, números, grafismo e etc. Tudo com a intenção de mostrar seu processo criativo como uma simultaneidade de pequenas transformações e tomadas de decisão, de onde ele pode depreender algum plano estratégico para sua composição. Mas, só podemos notar isso, por exemplo, nas deformações de seu desenho original, na inclusão do pássaro preto e seu decalque sobre a grade orquestral; nos simbolismos e suas derivações em fórmulas e guias musicais, como a do pentagrama de notas em torno da nota F#; nas pequenas formatações das escrita, que pouco a pouco vão adquirindo uma consistência musical com o seu plano composicional.

[**71**] Tudo, via de regra – e como se pode notar neste texto de Takemitsu –, é feito com muita imprecisão, e assim, pensamos, deve sê-lo. Porque colocar

todas essa coisas no papel, isto é, dizer em pensamentos, não implicará exatamente num discurso, como se Takemitsu estivesse apresentando uma explicação de seu processo criativo ou de como esta música parece ter nascido. Ao contrário, trata-se de apresentar um ***problema,*** fixando antes uma zona de intervenção por onde toda essa coletânea confusa de impressões se mantém para ele de alguma forma dialogando com a composição. E ainda, se assim pudermos pensar, eis uma coletânea que atravessa uma ***zona de indiscernibilidade*** por onde as palavras também devem ir para discernir neste emaranhado uma coerência qualquer que possa estar em jogo. Assim, as palavras nesta forma escrita (afetiva) de Takemitsu não ganham sentidos exclusivos, elas apenas tentam capturar algo sempre próximo de um estado de transição, tentam capturar as transformações nessa fronteira supostamente comunicável meio que inteligível, meio que sensível.

[**72**] Seguir nessa tarefa trata-se, sobretudo, de uma maneira de enfrentar essas zonas limites por onde se perdem as linguagens e os significados claros. É como

envolver tudo em brumas. É claro, Takemitsu, não está em busca de um acerto para essa questão. Basta, para ele, a escrita despreocupada – desobrigada de explicar –, de modo que apenas transpareça a sugestão de suas ligações. E é bastante óbvio que não se trata, para aquele que lê, de percorrer o mesmo inventário para discernir o que há de mais interessante em seus processos criativos: (ir ao mesmo parque, ouvir a mesma canção e etc.).

[**73**] Contudo, vale notar que esta relação de Takemitsu com as palavras é de tal forma imprecisa [livre] que não se incomoda com a indiscernibilidade, nem tampouco com um esforço dirigido à uma maior definição dessas transições entre meios de expressão que nos escapam a percepção. Para Takemitsu, assim como para Messiaen, tudo se resolve no ***valor artesanal das palavras***, no efeito de uma bricolagem, no que concerne aos afetos, e que elas possam por acaso chamar à intervir naquilo que poderíamos denominar uma descrição afetiva daquilo que compõem a sua sensibilidade artística.

[**74**] Assim, uma escrita que não se faz explicativa, em lugar de fundar um discurso, nas palavras de Berio “unidirecional”, adquire um aspecto dimensional a ser explorado nas suas trocas e potencialidades inclusas. Temos, portanto, que um valor artesanal da palavra, quando estiver em jogo um dizer a música, envolverá sempre uma questão de transparecer afetos, que não irá de modo algum realizar um significado musical em meio as palavras, mas apenas indicar o que, em primeiro lugar, animou um projeto criativo.

[**sem número**] A questão toda é muito delicada para mim. Certo dia apanhei um livro a esmo, em meio a estante baixa, caotizadas em amontados inertes, livros invertidos, marcadores pendendo para fora, papéis entranhados entre paredes de livros, livros sem capas, capas sem livros... e poeira! Do mesmo modo que apanhei este livro que tenho em minhas mãos, abri em uma página qualquer e li: "**X**... *Qual ideia mais digna do homem do que a ter denominado aquilo que ele não conhece? Posso envolver o que ignoro nas construções de meu espírito, e fazer de uma coisa desconhecida uma peça da máquina de meu pensamento. Apoio minha fronte na vidraça gelada; a questão do saber e do não saber me parece eternamente em suspensão diante de meu silêncio, e uma espécie de equilíbrio estacionário parece estabelecer-se entre o homem e o espírito do homem*"[79] Ora, quantas coisas me passaram pela mente ao ter que lidar com essa máquina fria; falar de criação, forças, sensações, enquanto atuam os movimentos de um mecanismo, e ao mesmo tempo dizer os movimentos que eventualmente [me] tomam em certa

direção, e constituem um mundo. O movimento de descoberta confunde-se com o pensamento centralizado, focal, e totalmente desconhecido do gesto singular que acidentalmente os cria, observa, escuta, acolhe e determina "é assim!" Ocorre-me que pensar em criação musical equivale a reconstruir uma narrativa; ponto a ponto, dizer as texturas, as vontades, os desejos, as ideias, sensações e todas as formas de captura. Tudo com a intenção de apontar algo mais estranho e frequente que suponho ali em meio à criação: ***a simples brevidade de uma sensação que pulsa musical***. E a cada vez que pulsa, seu pulsar adquire uma coloração diversa, na qual cada pensamento nasce no ensejo de capturá-la, mas que no final captura sempre outra coisa: um rastro de outro pensamento que já veio antes. "**U...** *ma propriedade essencial do pensamento é este poder que ele tem de atravessar outros pensamentos sem com ele se confundir, tal como as imagens ou as vozes de convivas em lados opostos se atravessam sem se perturbarem. Os pensamentos aparecem assim em meio a circunstâncias que não lhe são nada convenientes e nas quais eles não são nada esperados.*"[80] Como se entende então o pulsar da sensação e o atravessar do pensamento? Se música é estado de

sensação, se lidamos de fato com isso, então criamos música para que possamos pensar sobre ela? Que mecanismo absurdo dispõe as coisas de tal maneira? Sempre que desloco minha sensibilidade para o lado de lá das sensações, se quero entrever a lógica "sensível" do funcionamento criativo que me foge, então, mete-se o pensamento a explicar algo que nunca esteve por lá. Sempre assim! "Pensando em criar" é um estado que não guarda semelhança alguma com a "criatura". Ele é sempre "pós-criatura". Reflito. Em geral, crio de modo alheio ao pensamento que, invariavelmente, quer sempre capturar algo. Isso me fez pensar tanto quanto era possível na vontade [possibilidade lógica] de haver um modo de criar sem ditar pensamentos [dominantes] "criativos", sem repor a criação em extratos de pensamento, sem lugar para controvérsia acerca da exatitude de um "pensamento de captura". Criar é dar vazão a uma força; simples assim! E não há movimento contrário que retorne para confirmar [isso] a substância de sua matéria. Dizer algo em torno de "propriedades criativas" é sempre criar de novo, outra coisa talvez, e assistir pensamentos nascerem deste

movimento. *"***U...** *o corpo às vezes passa através da alma; um desejo voa como uma flecha disparada de um ponto de nossa carne em direção ao centro do céu de nosso espírito. Uma dor, um relâmpago atravessa a substância do presente, a verdade se mostra e foge através de um sonho; o dia passado reluz, se desenvolve e se apaga uma vez mais numa fissura do dia: e quanto a mim, como respirava sem consciência o perfume suficiente para tornar inúteis para mim todas as coisas não infinitas, e como eu não tinha mais do que esquecer para ser, a me abandonar para agir, uma ideia pura me surgiu, uma luz inteiramente estrangeira à volúpia, e inteiramente estranha à ternura. Depois, ela deu espaço, ao lado, para um bizarro sentimento de algum anacronismo. Entre um momento tão doce, tão turvo e que chegou tão obscuramente e este pensar de uma pureza inteiramente inumana, a ausência de relação me fez sorrir, me fez bem e mal."* Enterro o livro na estante, mais uma vez. "*Fim da entrada poética!*"

o pensamento musical em vista da sensação [3]

3.1. da sensação à reação no pensamento

[**75**] Até aqui vimos que as condições em que um pensamento – por uma relação intricada entre ideias e afetos – pode agenciar ***maneiras de ligar um fora*** com a composição musical, e assim produzir consistências sonoras. Tomamos consciência também que não há, de fato, a possibilidade de um pensamento musical fora desta conjunção de produtos sensíveis, isto é, deste ***emaranhado de relações sensíveis***, de modo que podemos ver no pensamento musical, muito mais um "meio" do que um objeto. Decerto, um meio instável que se reconstitui em vista das incertezas, das variações de potência, das sensações de um corpo afetado e etc. Mas, por outro lado, e sobretudo – não podemos deixar de notar isso – um ***meio de ligação*** com o fora.

[**76**] Sendo assim, como vínhamos apontando desde o início, o pensamento na criação musical não reflete uma unidade processual, mas, enquanto meio de ligação, ele acusa um ***caráter reagente***. Mas, é claro não podemos colocá-lo assim dessa maneira sem antes determinar em relação a que o pensamento se constitui um reagente. Ou seja, sem determinar melhor o seu objeto.

[**77**] Uma forma de considerar o caráter reagente do pensamento, sem ter que reconduzí-lo à forma de objeto, é examinando-o em relação a sensação, exatamente, ***no que ele modifica um corpo,*** os afetos e as ideias. Há muitos passos a serem cumpridos nessa questão, por isso partiremos de um nível mais inferior, onde o pensamento consiste apenas numa ***reação***; não porque enxergamos nisso uma pré-condição ao pensamento, ou uma anterioridade, mas porque isso se torna um tanto óbvio quando observado do ponto vista do "caos" que ele terá que enfrentar no processo de criação. Não somente isso, mas também por essa razão é que podemos destacar as ***transgressões*** que o pensamento efetua em relação à sensação (também em relação à sensibilidade)

que a distorce e a impede de permanecer. Assim, o que está em cena é a ***permanência de uma sensação*** no processo criativo, e como o pensamento lida com ela. Exatamente, como o pensamento lida com a sensação visando controlar sua permanência.

[**78**] Embora possamos ver também nessa reação um ***enfrentamento ao caos***[81], de fato, neste nível, ocorre que o pensamento reage também ao caos que uma sensação possa trazer. Com efeito, esta reação que consiste no pensamento é uma maneira de suavizar as potências frenéticas incontroláveis que subsistem no caos, criando a possibilidade de perspectivas de uma outra ordem menos instável. Assim, podemos completar dizendo que o caráter reagente do pensamento musical é uma tentativa de alcançar alguma estabilidade relativa para o processo criativo, em vista do caos que desfaz toda consistência possível[82], que impede todos os modos de ligação de se efetivarem na prática criativa.

[**79**] Entretanto, antes de falarmos do caos em relação ao pensamento, falaremos dessa relação entre pensamento e sensação para problematizar o esforço que fazemos com o pensamento para compreender e verter as sensações que nos vem através do sons em um projeto de música. Assim, dissemos antes que, usualmente, aquilo que se chama de pensamento musical, não raro, reflete um ***emaranhado sensitivo*** de toda espécie e que, sendo assim, podemos dizer: afetam um corpo e tomam forma de sensação. Neste sentido, vimos também que as dificuldades concretas em determinar as potencialidades de um pensamento musical envolvem um discernimento deste emaranhado que integram um modo de agir e de pensar, sempre singular.

[**80**] De fato, para compreender os processos criativos como um fora da música, tal tarefa exigirá em algum momento que nos deparemos como essa ordem mais bruta do pensamento em vista das sensações, precisamente, em vista de um corpo afetado: o nosso corpo. É claro, isso não quer dizer que se trata de uma questão fisiológica (apesar de incluir este fator), mas de um corpo sensível

que é afetado, podemos dizer, de um ***corpo de sensação*** que forma a nossa sensibilidade. Então, estamos falando de algo um pouco mais sutil, estamos falando do pensamento em relação à formação de uma sensibilidade que vem por meio de uma sensação, e que, não raro, reintroduz um estado caótico, de onde o pensamento reage com projeções.

[**81**] Para introduzir essa delicada relação do pensamento com a sensação – usando a terminologia de Deleuze – iniciaremos a seguir com um "bloco de sensação": um "foco pessoal do pensamento sobre as nossas próprias sensações". Nada mais justo, do que isso, apontar o estado de nossa própria sensibilidade pela qual pressentimos haver algo digno de nota a ser examinado.

3.2. pensamento, sensação e transgressão

"É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade — que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista — faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir, mesmo sobre o cinema. Eu digo que faço filosofia, ou seja, que tento inventar conceitos. E vocês que fazem cinema, o que vocês fazem?" (DELEUZE, 1987, p.3)

Quero criar. E criar é uma questão de simples necessidade. No entanto, naquilo que faço criar, ocorre que também penso. Mas para dar-lhe atenção necessária*, isto é, "aquilo que penso", vai aí certo esforço. Muitas vezes, é impossível deixar de pensar. Trata-se de um instinto![83] Mas se não posso evitá-lo, posso ao menos evitar que o pensamento projetado interfira demais[84] na criação musical – por isso essa ressonância acima com o alfabeto de Valéry, para que se possa ter alguma referência sobre que irá ser tratado, especificamente, o pensamento como um* ***pequeno instinto*** *em vista das sensações que chamamos de sonoras[85].*

[**82**] De ínicio podemos ter que o pensamento em relação à sensação apenas reage. Visto dessa maneira, ele é o ***prolongamento da sensação***[86] sem se

confundir, no entanto, com ela. Visto de outro ângulo, o pensamento antes de assumir na criação seu papel de reagente e compor e decompor, por assim dizer, as coisas que julga mais atraentes para usar como estratégia criativa, o que pensamento faz é ***prolongar uma sensação no corpo***. Enquanto reação – talvez fosse o caso de dizer fisiológica – o pensamento faz muito pouco, mas o que ele faz é vital para possamos entende-la. O que ele faz é transgredir a sensação, transgredindo o corpo. Precisamente, ele ***consome a sensação***,[87] extenuando-a em suas prolongações no corpo. O pensamento rompe os limites do corpo em que um corpo de sensações faz sentido.

> "A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o "instinto", o "temperamento", todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e um lado objetivo voltado para o objeto ("ofato", o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissoluvelmente, é ser-no-mundo, como diziam os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. Eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido." (DELEUZE, 1997, p.42)

[**83**] Enquanto considerarmos nosso corpo como objeto da sensação, estaremos ligados à experiencia do mundo, de modo que é o limite de nosso corpo "afetado" que encontra reação e modificação (SCHOPKE, 2010, p. 218). Mas, também é por esse limite que uma reação pode chegar ao cérebro, o cérebro como morada do pensamento. O pensamento reage. E reage tão prontamente que se põe a prolongar a sensação para fora do corpo; ele mesmo enquanto reage se constituindo um prolongamento da sensação. Mas, Deleuze colocará essa questão de modo mais preciso na conclusão de "*O que é filosofia*?"

> "A sensação é a excitação mesma, não enquanto se prolonga gradativamente e passa à reação, mas enquanto se conserva ou conserva suas vibrações. A sensação contrai as vibrações do excitante sobre uma superfície nervosa ou num volume cerebral: a precedente não desapareceu ainda quando a seguinte aparece. É sua maneira de responder ao caos. A sensação vibra, ela mesma, porque contrai vibrações. Conserva-se a si mesma, porque conserva vibrações: ela é Monumento. Ela ressoa, porque faz ressoar seus harmônicos. A sensação é a vibração contraída, tornada qualidade, variedade." (DELEUZE, 1997, p.270)

[**84**] O que Deleuze nos diz é que a ***sensação é excitação***, não enquanto se prolonga à alguma parte do corpo (no volume cerebral), mas quando conserva suas vibrações. Algo que podemos entender na música enquanto uma sensação

(que pode ser sonora ou de outra ordem) tomando um corpo [**191**], o nosso corpo. Nosso corpo sendo afetado de tal forma que produz reações, uma delas sendo o pensamento. Pergunta-se o porquê da tomada de um corpo por uma sensação, consiste já uma reação. É preciso que isso esteja claro: o corpo e nossa sensibilidade são produtos dessa reação, muito embora o sejam na medida em que eles se modificam, continuamente, a cada novo estímulo. Ou seja, ela é composta e se alimenta de muitas coisas, todas sujeitas a modificação que uma sensação possa provocar; de certa maneira, em virtude de um caos que uma sensação possa operar no corpo e na sensibilidade.

> "É por isso que o cérebro-sujeito aqui é dito alma ou força, já que só a alma conserva contraindo o que a matéria dissipa, ou irradia, faz avançar, reflete, refracta ou converte. Assim procuramos em vão a sensação enquanto nos limitamos às reações e às excitações que elas prolongam, às ações e às percepções que elas refletem: é que a alma (ou antes a força), como dizia Leibniz, nada faz ou não age, mas é apenas presente, conserva; a contração não é uma ação, mas uma paixão pura, uma contemplação que conserva o precedente no seguinte" (DELEUZE, 1997, p.270).

[**85**] Assim, ajustando ao que Deleuze diz, o pensamento na criação musical, enquanto uma de suas reações, ele ***consome a sensação*** na medida em que ele

a deteriora em sua capacidade de conservar vibrações, e assim, reduz nela a possibilidade de caotizar nosso sistema sensível, como também reduz a capacidade de resposta que uma sensação poderia ter em relação ao caos. Tudo parece confuso neste momento. Explicamos melhor: o pensamento enquanto reação – agora visto sob o ângulo do processo criativo – é uma medida de proteção em vista de um caos que assombra a criação.

[**86**] Mas, este caos que uma sensação, porventura, possa trazer ao processo criativo não é o caos, de fato, do qual ele deveria se defender. É apenas um ***estado caótico*** de reconfiguração dos componentes sensitivos que formam nossa sensibilidade, ou seja, o pensamento protege o corpo afetado, minimizando suas modificações. Mas, ele só faz isso porque pode criar soluções estratégicas, ou melhor dizendo, porque ele pode ***criar perspectivas para uma sensação*** que irá refletir em um controle direto sobre ela (a sensação sendo mais passiva). Em suma: controlar suas frequência e permanência. No entanto, quando pensamos que estamos controlando uma sensação – e na composição

isso será feito a partir do momento em que projetamos uma série de operações intelectuais para tentar, em primeiro lugar, entender o que uma sensação traz, para depois transformar aquilo que ela traz em um complexo jogo de manipulações materiais – o que pensamento estará fazendo será perder de vista o controle da sensação (no linguajar de Deleuze), estará perdendo de vista as vibrações que sensação tende a conservar, por onde possa ***transparecer uma força***. Em outras palavras, o pensamento estará perdendo da sensação seus índices de permanência, aquilo que em princípio queria controlar. Como resultado, o pensamento enquanto reação primária, grosso modo, estará apenas tornando estável uma sensação ou ***estabilizando uma sensação no corpo***. Daí seu caráter transgressor porque viola, se assim podemos dizer, a condição de permanência de uma sensação no corpo, porque viola seu ***estado de presença***.

[**87**] É neste sentido, que pensamos, de início, que o pensamento enquanto reação – a mais veloz de todas, um quase instinto –, aliado a uma visão

estratégica composicional da música, muitas vezes, consome, mas também isso: ***consome a experiência de criar***, pois, repetindo, impede uma sensação de vibrar e permanecer, porque a faz prolongar por ele.

[**88**] É, talvez, deste modo que o pensamento na música, muitas vezes, é tido como uma espécie de vilão, porque é diante dessa tentativa frustrada de controle da permanências das sensações que ele poderá resultar num excesso de abstrações[88], consequentemente, tornando algo muito simples – por exemplo, uma melodia, um gesto perdido no ar – em um ***complexo emaranhado de relações potenciais*** em princípio audíveis para quem as quer e pode escutar[89]. Por outro lado, nada é mais natural do que essa característica do pensamento que se compraz, a partir de uma sensação, em construir jogos e relações potenciais para com isso entrever alguma possibilidade criativa mais adiante, e, nos melhores casos, cumprir assim certa ***expectiva*** em torno de uma ideia criativa. Neste ponto poderíamos resumir tudo a uma questão de vontade;

simplesmente, de querer que “isto”, essa sensação que me é próxima e não deixa dúvidas, seja “outro”, ou seja de “outro modo”.

[**89**] Em suma, o pensamento de um ponto de vista estratégico da criação perpetua sempre a impressão de que há algo que pode ser feito para mudar as sensações presentes de alguma maneira que as torne decomponíveis, isto é, tornando-as ***substratos criativos*** de que irão se servir mais adiante no processo de composição. Isso é feito, não apenas no sentido em que o pensamento dá outros ares às sensações sonoras que nos afetam, mas, igualmente em criar “a partir delas”[90] outras possibilidades, antes não sensíveis, ou sensibilizadas por uma escuta.

[**90**] Entretanto, essa questão do pensamento enquanto, simplesmente, uma reação, e uma reação que produz perspectivas, é apenas um questão de ordem. Pois, essa tendência do pensamento em projetar dá a entender que há sempre um desdobramento por detrás das sensações, que podemos obter, para enfim determinar uma ***ordem***, dentre as melhores, para criar alguma música. Eis que o

pensamento acolhe “maneiras distintas” de promover um meio de efetivar essa procura, não só criando ***imagens de um processo*** criativo em andamento, como investindo para que elas se cumpram cada qual em sua singularidade, em seu momento mais oportuno. Isso em si, essa expectativa potencial, já é o suficiente para se ter a ***impressão de um processo criativo*** no qual sempre é possivel ao pensamento perfazer um itenerário simples: como partir numa direção, ir e voltar, para determinar, então, a melhor escolha estratégica que irá impor uma ordem possível sobre as sensações sonoras. Logo, num primeiro momento, temos que o pensamento em relação àa sensação propõe uma seleção possível dentre as imagens que ele mesmo cria. As imagens mesmo sendo a uma espécie de tentativa de ordenação.

[**91**] Assim, o pensamento em vistada sensação define-se como “planos possíveis”, ou pensando em imagens, simples reflexos de algumas ***possibilidades puras*** de acontecer.Trata-se, portanto, apenas de “aberturas”

que tendem a se proliferar enquanto se cria e se pensa. Projeção de possibilidades, eis tudo.

3.3. sensação e a produção de afetos

[**92**] Até aqui vimos que o pensamento enquanto reação ou mesmo reagente, supõe projeções em vista de uma sensação que se faz presente. E a ação que o pensamento executa, sobre a sensação, e a decomposição. Todavia, a decomposição que ele efetua se baseia numa distorção. Exatamente, o pensamento criativo faz ao decompor é tomar a matéria sonora (os sons) pela sensação. Com efeito, ele procede por recombinação dos elementos materiais pensando assim atingir a sensação, ou seja, pensando que está levando a sensação a outra ordem, outro nível constitutivo. Trata-se afinal de uma distorção em vista do que um som e uma sonoridade pode trazer, não somente, sensação, como também afetos, imagens e outras impressões de diversas ordens.

[**93**] Segue daí que poderíamos questionar, antes de tudo, em torno de ***o que traz uma sonoridade*** enquanto sensação que faz com que o nosso pensamento possa ser tomado em alguma direção, não fosse o caso desse questionamento nos levar a andar em círculos, redundantemente, afirmando sempre os mesmos desejos, as mesmas vontades, os mesmos fascínios, as mesmas abstrações e etc. Tudo isso é um pouco inútil, pois, aquilo que uma sonoridade traz, enquanto sensação – e que podemos traduzir em diversos modos e consistências relativas – é apenas uma ***expectativa***. Os pensamentos são feitos de expectativas. Nada se faz mais simples do que isso. Capturar uma sonoridade sedutora e potencializá-la em algum sentido – isto é, pensar e criar alguma estratégia criativa – não é mais do que uma singela esperança pelo que ela pode satisfazer, em algum momento; aquilo que mais desejamos ter controle: sua ***permanência***. Logo, se a questão é a permanência de uma sonoridade, então, talvez a melhor pergunta seja esta: ***o quê pode uma sensação***, por meio dos sons, fazer com a música, e que nos leva desejar permanências?

[**94**] Proponho uma imagem particular que tenho de uma peça musical para situar melhor essa questão: um canto distante (a) me faz lembrar algo de misterioso e encantador. Uma presença indízivel de silêncio o cerca (b), e eis onde lanço minha escuta atenta: num pleno vazio, para poder sentir. Escuto o movimento que surge em meio ao silêncio. Um canto solitário oscila (c), intercalando com algumas brevíssimas explosões (d) de ar. Há ainda um sopro que se move para cima e para baixo (e), unindo as pontas deste canto triste e distante. Chamo este canto de "sereia" dando consistência a um ***afeto*** que encontro em "*All'aure in una lontananza*" em "*Opera per flauto*" do compositor italiano Salvatore Sciarrino. O que estou fazendo aqui é apenas descrever uma maneira pela qual uma música ressoa em mim e produz alguns afetos os quais dirijo minha atenção. Note-se, não se trata da produção de um sentido exclusivo ou significado musical que irá repor todo um sistema de análise para poder escutar essa música. Longe disso, é apenas uma das imagens do universo[91] musical que opero para poder escutar algo livremente, isto é, sem restrições ou

guias conceituais. Mas, é claro nesta imagem encontramos um quê de ***indefinição*** não só pelo fato de ela nada dizer a alguém, por ser puramente pessoal como também pelo fato de ela não reportar a nenhum sistema de análise ou a critérios prévios do que é importante escutar. É o que dissemos antes: um modo de pensamento não representativo. Ou seja, trata-se, apenas, de uma singularidade perceptiva que diz respeito aos afetos que os sons movem em mim. Até aí tudo bem, pois uma imagem como essa está longe de explicar a música. Aliás, ela não a deve explicá-la em sentido algum, mas apenas isso: apresentar certa ***distribuição de afetos*** – devo dizer sempre: pessoais – num campo que, antes de tudo, é formado por sons e sensações. Então, é apenas isso: o que essa imagem me fornece é a possibilidade de formar uma ***consistência musical*** para os meus afetos (de modo como já dissemos no capítulo anterior). E se fosse o caso de eu ter composto esta peça, então, seguiria montando algumas estratégias para coordená-lo de tais e quais

maneiras me fossem mais convenientes. Eis aí, para mim, onde entraria o pensamento.

[**95**] Deste ponto de vista, portanto, uma sensação "sonora" é uma simples questão de ***quais afetos ela move***, em primeiro lugar. Outra questão é: o quanto uma sensação comporta afetos? Ou, do ponto de vista do compositor: até que ponto é preciso levar uma sensação sonora para ela produzir mais afetos? Haverá um esgotamento neste jogo afetivo? Portanto, assim, responderia a questão inicial: o que pode uma sensação sonora é ***ceder afetos*** que ligamos à um modo particular de fazer soar qualquer coisa; como uma qualidade movente que toma forma num gesto que – digo para mim – "soa como sereia!" em "*All'aure in una lontananza*". As sereias cantam e isso me leva a compreender que estou diante de algo que coloca minha escuta em face de uma circunstância totalmente inusitada, embora particular, mas que serve para narrar uma ***gênese possível*** dentre outras.

[**96**] Produzo minha própria ligação entre os sons e os afetos, e, se esta fosse a minha entrada criativa, pensaria numa maneira de dialogar este canto de sereia com outras paisagens. Faria com que a forma nascesse de seu ventre e dispusesse os sons pelo ambiente de outra maneira. Enfim, o que importa em relação às sensações é o modo de jogar com esses afetos para tornar sensível outras coisas numa relação com os sons. É partindo deste ponto que as estratégias criativas podem dar alguma perspectiva, e não apenas justificar a pertinência de um sistema composicional.

[**97**] Ora, ninguém duvida do que sente, especialmente, quando se trata dos afetos atribuídos a uma música, por exemplo, uma canção. Isso é um fato! Mas, é claro, não estamos falando disso, e sim, de outra posição que não seja apenas a do ouvinte que cede aos afetos quando estes lhe parecem ser os melhores a topar com um sentido musical daquilo que se deixaram ouvir e levar. Uma coisa é ouvir afetos, se deixar envolver e encerrar o assunto. Outra completamente diferente é ***jogar com esses afetos*** na procura de outros mais; afetar e ser

afetado, podemos dizer: cumprir um desejo. Mas tudo bem, criamos mecanismos para isso. E tratamos de levar adiante tudo o que fornece certa ***visão perspectiva*** do que iremos nos expor, isto é, a outros afetos, outras disposições afetivas. Assim, talvez, não haja dúvidas de que é disso que se alimenta a necessidade que um criador tem de criar: essa expectativa que vem do jogar com sonoridades e afetos, e vê-los suprir sua necessidade mais básica enquanto o complexo desejo de sentir e criar.

[**98**] Mas, que consequência se pode tirar dessa visão? De modo mais ameno podemos considerar que a grande vantagem em jogar com afetos, ainda que restritos a pessoa que os acolhe, não está em explicar uma música, mas em dizer do pensamento um ***modo de funcionamento*** que não precisa ser universalmente válido. Não havendo sentido universal, não há dúvidas quanto pertinência dos afetos, e nem mesmo há esse caráter restritivo em que uma particularidade "musical" tenha que refletir uma generalidade, um eixo universal. Estamos diante de uma ***liberdade analítica*** que carece muito mais de

perspectivas – no sentido em que se propõem alternativas para uma estratégia criativa se manter de pé – do que sentidos unidirecionais, construídos em torno de sólidas ferramentas de análise.

[**99**] Desta maneira, compreendendo um pouco mais o ângulo em que os afetos são produzidos. Podemos visualizar, com muita chance, outros ***estados de sensação***, ainda não detectados; porque, ainda não estabelecemos as direções e os meios necessários para efetivá-los. Por enquanto, somos comovidos e ocorre que pensamos nessa comoção, ainda que sejamos incapazes de dizê-la de modo apropriado.

3.4. sensação, força e natureza

[**100**] Ainda podemos dar outro colorido a essa questão. Para além do estado possível de uma comoção, é fato mais do que comum que qualquer um sente "algo" em relação a qualquer música que seja. Não há o que duvidar disso. Mas tentar definir exatamente o quê, já é outra história, pois, em geral caímos em

outro lugar. Este outro lugar pode ser qualquer coisa que ganhe ***consistência*** junto às sensações musicais; pode ser uma imagem que se associa a uma sonoridade, donde se pode destacar algumas propriedades mapeáveis e encontradas em outros domínios "fora do domínio sonoro"; pode ser uma intenção de linguagem, em que se constitui uma impressão de que se está comunicando algo; ou pode ser até mesmo um estranhamento sem sentido, como é comum às sensações novas, sem nada a que aderir; e assim por diante, nossa lista segue aumentando. Consequentemente há sempre uma produção de ***modos de objetivar uma sensação*** no que se refere aos afetos que tiramos como consequência de uma escuta. Tentar remover essa característica talvez reduza as potencialidades que se pode tirar como proveito dessa relação essencialmente inventiva. Isso porque todo o terreno em que a criação musical ganha consistência depende, em certo grau, da lógica operada entre os modos de objetivar e subjetivar as sensações, consequentemente depende do modo

em que os afetos são compreendidos. Uma vez que os afetos se estabelecem, não há como e nem porque ignorá-los.

[**101**] Em todo caso, o que se destaca talvez o mais importante nisso tudo, é que ***quando há sensação, há uma urgência de "o quê" nos afeta***, ou de que maneira ou sentido[92] somos afetados por algo que pode ser tanto familiar como estranho.

[**102**] Entretanto, é bom reforçar: tentar localizar afetos numa sensação sonora não é o mesmo que encontrar seus significados ocultos para a música – duas coisas que se encontram muito distantes uma da outra[93] –, mas apenas considerar as condições em que as sensações e os afetos, ganham ***consistência sonora***. Um bom exemplo disso, são as inúmeras tentativas de associar os sons com forças e paisagens naturais. Não é de hoje essa obstinação em encontrar uma expressão sonora para a sensação complexa que a natureza evoca. Inúmeros compositores tentaram e ainda tentam, cada qual a sua maneira, expressar essa sensação, este estado de natureza.

> "Claude Samuel: Quando você compõe, você tenta reproduzir os sons da natureza? Olivier Messiaen: Eu tentei, e me voltei para cantos de pássaros, pois, em última instância, eles são mais musicais, mais próximo de nós, e mais fácil de reproduzir. Os sons do vento e da água são extraordinariamente complexos. Além disso, eles foram ouvidos em profundidade e capturados por compositores como Berlioz, Wagner, e, sobretudo, Debussy, que era um grande amante do vento e da água. Mas devo dizer que nenhum deles conseguiu penetrar completamente nos detalhes desses complexos sons, e nos complexos sonoros. Eu, pessoalmente, me sinto totalmente incapaz disso, é terrivelmente difícil ."[94] (SAMUEL, 1986, p. 35. tradução nossa)

[**103**] A natureza sempre desperta alguma coisa como uma sensação mais forte, ou que dá a entender uma força oculta, invisível, que gostaríamos de fazer aproximar nos sons. Em geral, a força natural desperta muito interesse no criador. Mas, há sempre uma dose de irrealidade neste fascínio pela natureza; uma fantasia que se move em busca de um estado de contínua criação e referencialidade. Ora, não há expressão sonora que possa dar conta das forças naturais. Por isso, é preciso inventá-las de modo bastante específico. Dito de outra maneria, é preciso criar um pequeno mundo particular, onde brincando de criador, se pode controlar todas essas potências que sentimos no mar, no vento, na terra, nos sons da floresta, nas árvores, nuvens, céus, estrelas e etc. Takemitsu irá falar o tempo todo nessa irrealidade em que a música se debate,

impondo seu próprio ritmo naturalizado de criação. Para Takemitsu não há porque se opor à natureza e extrair coisas dela, mas, isso sim, uma "convivência harmoniosa" é sempre mais interessante. O que o encontro com as forças naturais promove é, isso sim, um sentimento de autonomia criativa quando em contato com a natureza.

> "Although I think constantly about the relationship of music to nature, for me music does not exist to describe natural scenery. While it is true that I am sometimes impressed by a natural scenery devoid to human life, and that may motivate my own composing, at the same time I cannot conceive of nature and human beings as opposing elements, but prefer to emphasize living harmoniously, which I like to call naturalness. To be sure, this contradicts fleeing to "the narrow road to the deep north." In my own creation naturalness is nothing but relating to reality. It is from the boiling pot of reality that art is born."

[**104**] Em todo caso, a despeito dos modos e maneiras que possamos julgar serem os mais adequados, a música sempre terá este efeito de mobilizar as sensações em algum sentido. Todavia, pouco importa qual sentido. Quanto a isto, basta saber que há sempre uma ***proliferação de sentidos*** em jogo nas sensações que tiramos da música. Se isso acontece, sensações sonoras adquirindo consistência nas dependências de outras coisas quaisquer que elas

aderem, em vista de um sentido nascente, então podemos supor que uma sensação não é mais do que um indício de ***permanência***.

[**105**] Logo, não se trata assim de saber o exato sentido de uma sensação complexa como a de expressar as forças naturais – operar o significado oculto por detrás de uma sonoridade – mas apenas de perceber as ***potências*** que se encontram "à deriva" nas sensações. Em tese, o que interessa não é seu grau de representatividade, mas as potências que podem ser despertadas nestas condições; – ao aderir a outras coisas e ganhar, por assim dizer, uma consistência musical singular. É daí que se pode tirar algum proveito musical como pensar em ***propriedades comutáveis*** entre domínios distintos do sonoro, tal como Messiaen inserindo "as águas", "as falésias", "o marulho das águas", "o mar azul", "as vagas"[95], entre os cantos de pássaro em "*Le merle Bleu*" no "*Catalogue d'oiseaux, 1er livre".* Enfim, estão aí as forças brutas de uma natureza viva e sonora que, entretanto, difere absolutamente das paisagens naturais por onde Messiaen gastava seu tempo coletando cantos de pássaros. Na verdade,

arriscaria dizer que não há nada a ser dito sobre aquelas paisagens naturais que vá influenciar uma leitura desta peça, em especial. Contudo, há potências sonoras nelas que podem ser despertadas, como que forças não musicais que invadem o domínio sonoro. Assim, é nesta relação de uma tomada de força que uma sensação evidencia que podemos pensá-la como uma ***permanência que vá se ligar a produção de afetos e sentidos provisórios***, isto é, uma sensação que pode mudar de feição. Portanto, deste modo, conquistamos certa liberdade para o pensamento musical que não mais busca por certezas, isto é, uma "forma" ideal de verter as sensações sonoras em algo "puramente" musical, mas apenas se aproveitar de instâncias provisórias por onde se pode criar novos ***modos de existência*** para uma sensação que adquiriu consistência próxima à outro domínio distinto do sonoro. Enfim, é isto, uma sensação sonora pode dizer muitas coisas, o que ela não pode é se auto projetar, propor outro modo a si mesma, mas apenas ser de outra ordem. É aí que entra o pensamento e tenta dar à sensação uma nova ordem, enfim, alguma perspectiva.

[**106**] O que há de peculiar no pensamento criativo em relação à sensação, vice-versa, e que nos leva considerar um funcionamento particular na composição, é que eles não constituem, exatamente, uma relação harmônica, mas, antes de tudo, eles se ***mantém num estado sob tensão***, cada qual fazendo seu jogo próprio; por assim dizer, um jogo de vai-e-vem onde um tensionando o outro incorpora sempre algo distinto, como que um ***modo de funcionamento*** que irá eclodir uma diferença de natureza constitutiva. O pensamento acusando um "funcionamento vago" e impreciso, e as sensações "resistindo" num corpo afetado.

[**107**] Porém, para entender melhor essa tensão, deve-se ter em mente que pensamento e sensação não constituem uma relação de oposição. Eles não são opostos entre si, por onde uma diferença de tensão nos levaria a mapear os

produtos criativos por eles agenciados. Tudo que eles refletem na composição é um estado tensivo, especialmente, enquanto ***tensores criativos***.

[**108**] E essa tensão, ou grau de envolvimento tensivo de fato, é o que define o nível de entrosamento em que se pode ter tanto perspectivas, apontando para um futuro, como permanências sublinhando o presente. Mas isso não é algo dado – um estado orgânico, quer dizer natural – mas, essencialmente, orientado; enquanto duas tendências opostas que ao se encontrarem num mesmo nível de entrosamento sempre produzem algo, uma diferença. Essa é uma das condições para se pensar em níveis de entrosamento, em que um não prepondera inteiramente sobre o outro, senão momentaneamente. Por isso um não deve se reduzir ao outro. Assim, podemos pensar numa maneira de compor a partir de alguma sensação e, igualmente, ***sensibilizar um meio*** para tornar sonoro algo próximo ao pensado; como que o florescimento de uma das "imagens possíveis" do pensamento.

3.6. a ordenação das sensações pelo pensamento

[**109**] Entretanto, por ora, essa é uma ampliação do tema, para lá do problema mais geral que nos deparamos na prática composicional que é ***a tendência do pensamento a ordenar as sensações***, coordenando uma espécie de jogo paralelo para manter alguns "aspectos funcionais" nos processos composicionais; como repor certo equilíbrio entre o que uma sensação sonora evidencia e certo "cuidado" em levá-la adiante; pensá-la e desdobrá-la por uma série de passos coordenados. Com efeito, o problema que o pensamento "composicional" tem que lidar diretamente se insere justamente neste "cuidado estratégico" que incide na decomposição das sensações. Isto é, no sentido que pretendo explorar, o que pensamento composicional faz é ***decompor as sensações sonoras para dar-lhes maior permanência***.

[**110**] Contudo, não é o pensamento que, definitivamente, se ocupa de uma permanência – apesar de impulsionado neste sentido –, mas ele dá alguma projeção como uma ***síntese porvir***. Ou seja, tudo que o pensamento

composicional faz – e de fato é tudo o que pode fazer – é criar alguma perspectiva para levar as sensações sonoras adiante, ou levá-las a outra "***ordem constitutiva***". Em outras palavras, pensamento musical é uma síntese aproximada do que poderá estar porvir, dada as relações em que se sustentam a matéria sonora das sensações. Numa palavra, o pensamento musical é: "possibilidade"; ou "possibilidade de futuro" [**05**].

[**111**] No entanto, notoriamente, esta seria apenas uma questão meramente funcional no que diz respeito a pensar no produto das sensações sonoras e criar, assim, um jogo criativo porvir; não fosse o caso do pensamento tornar-se, evidentemente, emancipado dessa relação, constituindo seu próprio mundo, fazendo das sensações um mero itinerário a ser decomposto. E vê-se por aí como se passa de um problema a outro. Essa linha direta do pensamento que ***atravessa as sensações*** presentes, conferindo-lhes alguma ordenação, encontra, assim, mais e mais desafios em "tornar sensível" algo que se pensou a partir das sensações, porque ao confrontar seu próprio mundo "projetado" a partir das

sensações que lhe deram uma feição, em primeiro lugar, ele não tem outra saída senão continuar a decompô-las; a perder de vista suas "potências brutas"[96] que não acusam nenhuma projeção, nenhum tempo senão o "presente puramente instável", seu estado de vibração.

[**112**] O problema que refletirá a partir dessas circunstâncias é o fato de que torna-se cada vez mais difícil se esquivar da produção de um "intelecto que se efetua na criação", estabelecendo uma divisa entre pensamento e sensação. O pensamento tomando a forma de uma "inteligência musical" sobre os processos criativos, promove seu próprio meio de produzir ideias e propriedades musicais que só irão servir naquela situação específica em que pouco resta de sensível. Sob este ângulo, pesa ainda as considerações de Nietzsche a este respeito.

> "Graças ao extraordinário exercício imposto ao intelecto pela evolução artística da nova música, nossos ouvidos se tornaram cada vez mais intelectuais. Por isso suportamos um volume de som bem maior, muito mais "barulho", porque estamos bem mais treinados do que nossos predecessores *para escutar a razão que existe nele*. Pois, pelo fato de agora buscarem imediatamente a razão, ou seja, "o que significa", e não mais "o que é", nossos sentidos ficaram algo embotados." (NIETZSCHE, 2011, p.134)

[**113**] Decerto que a visão de Nietzsche é um pouco hostil à “nova música” pelo fato dele considerar essa chamada “à razão”, fundamentalmente, uma ação que visa conquistar certo poder, em que se evidencia um pressuposto jogo de substituição do anteriormente “belo” por um “feio” que toma emprestado o sublime para se impor:

> “E depois o lado feio do mundo, originalmente hostil aos sentidos, foi conquistado para a música; sua esfera de poder, sobretudo para expressão do sublime, do terrível, do misterioso, aumentou espantosamente com isso; agora nossa música dá a palavra às coisas que antes não tinham linguagem.” (NIETZSCHE, 2011, p.134)

[**114**] Ainda assim, para além desse julgamento de época, Nietzsche tira uma conclusão, um tanto quanto fatalista, mas que nos convida a refletir sobre o papel pensamento na criação, enquanto parte indissociável do processo criativo.

> “Também aqui o lado do mundo que era tido como feio foi conquistado pela inteligência artística. – Qual a consequência de tudo isso? Quanto mais capazes de pensar se tornam o olho e o ouvido, tanto mais mais se aproximaram da fronteira em que se tornam insensíveis: o prazer é transferido para o cérebro, os próprios órgãos dos sentidos se tornam embotados e débeis, o simbólico toma cada vez mais o lugar daquilo que é – e assim chegamos a barbárie por esse caminho, tão seguramente como por qualquer outro.” (NIETZSCHE, 2011, p.134)

[**115**] Refletir sobre essa questão é digno de nota, não para apontar a fissura cada vez maior entre o pensamento e a sensação, e pela qual nos tornamos insensíveis, mas, penso, no movimento intrínseco que há entre um e outro; por onde um "tensiona o outro", impondo seu ritmo próprio. Por isso quero chamar atenção a essa distinção prática, a essa inclinação mútua ou ***tensão disjuntiva*** entre o pensamento e a sensação [**22**].

[**116**] Assim, o que vale aqui, em princípio, é ter em conta que ***pensar*** e ***sensibilizar*** são tensores criativos [**09**]**.** Contudo, eles que não se sobrepõem um ao outro. Um não deve tentar ampliar ou reduzir o outro. Compor, de fato, põe em evidência essas capacidades, no entanto, numa espécie de ***arranjo criativo*** que iremos investigar: uma cuja característica é estar "em direção" à algo – pensamentos fluindo numa certa direção –, e outro constituindo "uma dimensão"[97] – sensações tomando conta, intensificando o presente.

[**117**] Muito embora os pensamentos tendem a transgredir as sensações quando em atividade, eles tendem a fixar e ordená-las numa certa direção ou tendência, impondo-lhes um ***ritmo*** conveniente. E com isso trazem a certeza de que há um processo em andamento, o qual só resta ordenar [**04**]. E este ponto é fundamental, pois a imagem de um processo liga-se, sobretudo, a este movimento de preponderância do pensamento sobre a sensação, que de outro modo tende a reduzi-la a um fator inicial que irá impulsionar o processo. Em curtas palavras, trata-se de uma visão teleológica[98] da composição que o pensamento irá repor nestas condições. E é por esse viés que o pensamento pode se emancipar, rompendo a tensão inicial que o põe em relação à sensação. Assim, recai a questão do cuidado estratégico do pensamento ordenando as sensações [**10**] para que não se perca a ***tensão média*** que sustenta mesmo as possibilidades criativas.

[**118**] Por outro lado, me pergunto: é possível pensar o processo composicional sem impor-lhe um ***ritmo dominante***? Se impor um ritmo de pensamento em que sobressaem apenas mecanismos de captura e produção eficientes? A ritmicidade do pensamento clarifica muitas coisas em torno de como um processo criativo pode gradativamente ocorrer, no entanto, inevitavelmente, ignora a possibilidade de elevar as sensações sonoras a uma outra "ordem sensível", sem com isso decompô-las. Vê-se que há dois problemas aqui: ***da ordem e da ordenação***. Das diferentes "ordens" em que as sensações possam constituir, e da "ordenação" pelo qual o pensamento faz delas um uso funcional, determinando-lhes um ritmo especial. O ritmo dominante de um pensamento assemelha-se muito mais a uma montagem de passos ordenados, segundo uma lógica intrínseca, do que o exame da "pulsação instável" que leva o processo de criação adiante. Via de regra, o que define a "possibilidade" de haver um processo de criação é o ponto mais alto dessa pulsação, em que se pode observar a troca de matéria nas sensações ou a sutil passagem de uma sensação

à outra. O processo criativo, neste sentido, é a própria mutação em vista do ***emaranhado sensitivo***; ou sob outro ângulo ainda, a possibilidade pela qual se torna sensível o próprio processo de mutação. É o que, pensamos, seja importante examinar nesta relação entre pensamento e sensação.

[**119**] Logo, segundo essa orientação, podemos dizer que o pensamento musical como estratégia criativa adere-se ao fato de que é necessária uma ordem atuando sobre as sensações. Mas, essa é uma questão mais geral a ser examinada, pois, na verdade, especificamente, já sabemos que, o que o pensamento faz em torno das sensações é simplesmente decompô-las [**03**] e recompô-las em extratos. Mas ele o faz visando determinar as forças que as movem em primeiro lugar. Eis aí todo encanto do pensamento musical nestas circunstâncias, o mais notável, que é ***encontrar as forças que movem as sensações;*** para digamos, assim, em outras palavras, dominar certas potências que as sensações aparentam ter [ou tem a oferecer]. Embora seja necessário tornar essa última afirmação um caminho, e dar assim um pouco mais de

consistência, dar o que pensar; no fim tudo se resume a isso: ***o que se quer com o pensamento musical é ter potência***.

[**120**] Há aqui, entre o pensamento e a sensação, uma relação muito mais intricada do que parece. O pensamento não quer sozinho. Em verdade, o pensamento não pode querer nada, visto que ele mesmo é parte de um "querer", que segundo Nietzsche, já se encontra dividido ou subjugado, em seu próprio âmago, à uma pluralidade de sensações:

> "Ao menos uma vez sejamos cautelosos, então; sejamos afilosóficos: – digamos que em todo querer existe, primeiro, uma pluralidade de sensações, a saber, a sensação do estado que se *deixa*, a sensação do estado para o qual se *vai*, a sensação desse 'deixar' e 'ir' mesmo, e ainda um sensação muscular concomitante, que, mesmo sem movimentarmos 'braços e pernas' , entra em jogo por uma espécie de hábito, tão logo 'queremos'." [...] Portanto, assim como sentir, aliás muitos tipos de sentir, deve ser tido como ingrediente do querer, do mesmo modo, e em segundo lugar, também o pensar: em todo ato de vontade há um pensamento que comanda; e não se creia que possível separar tal pensamento do "querer", como se então restasse vontade!" (NIETZSCHE, 2010, p.22)[99]

[**121**] Assim, podemos ter que o pensamento desponta na composição apenas como um contra-efeito ao que as sensações promovem em primeiro lugar: um estado de pluralidade e indefinição, proliferação de sentidos[100].

[**122**] Mas antes de tudo: eis o que o pensamento musical tenta determinar por meio das sensaçõe: uma força. Contudo, uma força, como observa Deleuze, é algo sempre distinto das sensações, daí os problemas em lidar com um pensamento musical voltado a capturar das forças, isto é, a partir das sensações, porque em último caso uma força não responde às sensações.

> "A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação. Mas se a força é condição da sensação, não é ela, contudo, que é sentida, pois a sensação "dá" outra coisa bem diferente a partir das forças que condicionam. Como poderia a sensação voltar-se suficientemente sobre si mesma, distender-se ou contrair-se, para captar, naquilo que nos dá, as forças não dadas, para fazer sentir forças insensíveis e elevar-se até suas próprias condições?" (DELEUZE, 2007, p. 62)

[**123**] Tudo é uma questão de aparência, pois a sensação não tem nada a ver com posse sobre a força, ela não a possui em último caso, uma força, ou algo que se diga implícito em "estado de potência". Isso sim, ela sofre influência, ela é o meio em que uma força se torna sensível. De fato, é o meio em que a criação musical pode tornar uma força sensível. É assim que a força do mar e do vento se torna sensível em Debussy, como em "*La mer*" ou "*Ce qu'a vu le vent*

d'ouest". Não se trata apenas de criar uma atmosfera marítima, mas de dar outra ordem para as sensações que nos suscite algo do mar e do vento; um jogo incerto, vago, mas notoriamente expressivo.

> "É assim que a música deve tornar sonoras as forças insonoras, e a pintura, visíveis forças invisíveis. Às vezes essas forças são as mesmas: como pintar ou fazer ouvir o Tempo, que insonoro e invisível?" (DELEUZE, 2007, p. 62)

[**124**] Há então um sugestivo envolvimento entre a sensação e a força. E o pensamento se esforça para torná-la sonora. Mas, como diz Deleuze: "Isso é evidente!"[101]. E é muito mais evidente nos processos de "deformação" que a matéria sonora sofre, onde uma força, de fato, acusa um estado e se faz sensível. Por isso Deleuze diz:

> "Em arte, tanto em pintura como em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. Célebre fórmula de Klee "não apresentar o visível, mas tornar visível", não significa outra coisa. A tarefa de pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. Da mesma forma a música se esforça para tornar sonora forças que não são sonoras." (DELEUZE, 2007. p. 62)

[**125**] Mas, nem tudo se resolve nesta fórmula. O esforço do pensamento não corre apenas no sentido em que tenta capturar uma força que age sobre a sensação e, assim, torná-la sensível, mas, igualmente na sua contraposição em relação ao que pensamento atende *as* condições primeiras, que ao nosso ver figura-se complexo entrosamente com a sensação. É preciso que a sensação seja compreendida em face do pensamento que a toma como elemento pertinente a certa perspectiva de criação. Eis o que queremos colocar: em relação à sensação, é à força que nela transparece, que o pensamento musical tenta, em primeiro lugar, é dar-lhe alguma ordenação e, sobretudo, criar possibilidades estratégicas. Sendo assim, sua dinâmica de atuação, por assim dizer, resume-se a ***aderir às sensações*** revestindo-as como algum princípio de ordem subjacente, ou, simplesmente, estabelecendo uma "série ordenada de sensações". Por exemplo, ao compor um eixo melódico, posso sentir materialidade sonora se propagar em dobras e tensões, acúmulos, dissipações, resoluções e etc. Todas essa variações sensíveis são verdadeiras "para mim" a partir do momento em

que as sinto. Não porque as sinto, mas porque por meio de delas se faz presente uma força; (liga-se aqui um retomada da questão dos afetos).

[**126**] Por outro lado isso nos leva a questionar se estamos falando de uma ou muitas sensações para mesma materialidade sonora. No entanto, o que o pensamento musical faz, em relação a isso, já está a um passo além dessa consideração, isto é, de todas serem apenas uma; (o que ele faz é de caráter essencial em vista dessa "pluralidade de sensações"[102]). Simplesmente, ele dá a cada uma dessas "repartições sensíveis" uma coloração certa ou uma feição exclusiva que lhe irá servir mais adiante para recombiná-los em outros conjuntos potencialmente criativos. Trata-se portanto de um medida equitativa face aos desenlaces sensíveis, que estão sempre desencontrados uns dos outros. Tratá-los como um pequeno bloco já é o suficiente para que sirvam enquanto peças dispostas sobre um tablado. O tablado como ***plano da composição***. Essa imagem é tão conveniente como eficiente para levar a composição a um passo

além da simples imitação, ou da simples variação, ou seja este poder de análise "sensível" e combinação, como nota Nietzsche:

> "Quem separa menos rigorosamente e confia de bom grado na memória imitativa pode se tornar, em certas condições, um bom improvisador, mas a improvisação artística se encontra muito abaixo do pensamento selecionado com seriedade e empenho. Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar e ordenar." (NIETZSCHE, 2011, p.111.)

[**127**] Assim, num primeiro momento o pensamento ultrapassa as sensações – mesmo ao se "acumularem", como comenta Deleuze –, e podemos ter na sensação uma oposição a esta ultrapassagem. O pensamento musical a ultrapassa porque vai contra a tendência da sensação que é "estar presente", ou seja ela a projeta no futuro. Isso é muito óbvio, a sensação não existe sem o presente. A despeito de onde ela possa surgir ela não "ultrapassa o presente"; passado e futuro, que seja.

[**128**] E se por um lado o pensamento tende a impor as sensações um ritmo de projeções que lhe é conveniente, por outro lado, isso não acontece sem alguma

resistência pelas sensações. Ou seja, se há, portanto, uma sensação sonora e um pensamento que tenta dar-lhe maior permanência, projetando uma série de ordenações subjacentes, a sensação, por sua vez, evoca outra coisa muito diferente. A sensação, a semelhança do pensamento, evoca um ***jogo de resistência***, e por isso ela só pode sofrer influência num presente [**12**], que até podemos pensar dilatado, mas que acima de tudo é sua única morada. De fato, a sensação pertence ao presente. Não é por outro motivo que ela estabelece alguma resistência, e que ainda por essa razão uma força possa tomá-la e deformá-la, para intensificar este presente. Não há outro destino para a sensação, senão ser contorcida no presente ao máximo; deforma-se a tal ponto que podemos pensar em outra configuração, sob uma mesma força. Deleuze deixa isso muito claro na análise de "pintar o grito" em Francis Bacon:

> "Porque Bacon vê no grito um um dos mais elevados objetos da pintura? "Pintar o grito...": não se trata de modo algum de dar cores a um som particularmente intenso. A música encontra-se diante da mesma tarefa, que não é a de tornar o grito harmonioso, mas de colocar o grito em relação com as forças que os suscitam. Do mesmo modo, a pintura colocará o grito visível, a boca que grita, em relação com as forças." (DELEUZE, 2007. p. 65)

[**129**] Em todo caso as condições para que uma sensação resista e seja deformada mudam, quando na composição, a sensação é sensação de movimento. Ao contrário de um "estado de repouso" por onde um "corpo sonoro ideal" sofreria deformações, a sensação sonora, ela mesma se dá num movimento, exatamente, a permanência é sua própria condição de estar em movimento. Assim, e somente nele, ela pode sofrer alguma deformação, não uma deformação de caráter formal, mas no nível constitutivo da matéria sonora. É assim, por exemplo, que Messiaen constrói suas grandes e pequenas paisagens musicais. Em uma grande paisagem, como a do *Gagaku* em *Sept Haïkaïs,* há também outras menores inseridas oportunamente que se contorcem e dobram o presente em pequenos jogos de mutações. O solo de trompete que paira sobre a malha sonora heterogênea não é um "solo característico" ou um canto fluído, mas a resposta tardia às mutações do fundo retorcido. Para além do simbolismo religioso em Messiaen, que nos leva para fora do tempo, o

tempo em Messiaen não é apenas o movimento presente da eternidade, mas o presente “eternamente deformado”, conquanto haja movimento.

3.8. um jogo proposto em Valéry

[**130**] Há algo de interesse em Valéry que, inevitavelmente, sobressai de seus textos –, e que podemos considerar para refletir sobre o pensamento musical – trata-se dessa ***dualidade irreparável*** entre a sensação enquanto “expectativa de um novo porvir à frente” e um pensamento que através dela se perpetua, sem a menor intenção de confirmá-la em algum sentido ou chegar a alguma “conclusão” final. A simples passagem do pensamento que sensibiliza já basta: é um reflexo do mundo para ele. Por isso a poesia para ele constitui seu principal instrumento de pensar o mundo. Ainda que fragmentado, o modo de pensar em Valéry busca sempre essa estranha sensação de uma perspectiva, que se abre a partir da leitura de um mundo prenhe de possibilidades[103].

[**131**] “Por isso não devemos atormentar um poeta com uma sutil exegese, mas alegrarmo-nos com a incerteza de seu horizonte, como se o caminho para vários pensamentos ainda estivesse aberto” (NIETZSCHE, 2011, p.129), diz Nietzsche sobre a almas dos artistas e escritores. Assim, se dá que em Valéry o pensamento não chega a envolver completamente uma sensação e, numa ação extremada, assim elevá-lo à sua forma mais abstrata para explicar a realidade. Mas, ao invés, ele absorve algo inusitado da sensação: o seu comportamento um tanto ***indeciso*** e ***equívoco***. Porque em tese, “Estamos no limiar;” prossegue Nietzsche, “esperamos como a desenterrar um tesouro: como se estivesse para ocorrer um profundo achado.” (NIETZSCHE, 2011, p.129) E nisso talvez esteja essa disposição de espírito em Valéry de por em exame uma variedade de temas tão imensa quanto suas áreas de origem.

> “Todos esses e outros tanto temas são abordados e refletidos, mas de modo intensamente digressivo, através de cortes e de desvio, de evasões abruptas, através de inúmeras repetições e atualizações, circularmente, muitas vezes, de um modo bastante difuso e vago, como se tudo, doravante, devesse ser retomado, relido reescrito como se tudo fosse perpétuo rascunho a um escrito porvir.” (PIMENTEL, 2008, p.12).

[**132**] Porque pensamento as perfaz de uma só vez sem se preocupar com encontros felizes e “conclusões produtivas”. Tudo que o pensamento em Valéry quer é usufruir esse “estado de êxtase” que as sensações promovem, sem com isso ordená-las no melhor interesse de um resultado, que tão pouco teria a dizer sobre a singularidade de tal cumplicidade entre sensação e pensamento. A “expectativa de encanto”, diante de um “pensamento que acidental”, como nos confessa Valéry, encontra-se sempre diante da vaga sensação de que há “algo além”, e que alimenta essa dualidade altamente tensiva. “O poeta antecipa algo do prazer do pensador, quando este encontra um pensamento capital, e assim nos faz tão ávidos que procuramos apanhá-lo;” (NIETZSCHE, 2011, p.129) confirma Nietzsche. Mas, ao mesmo tempo, é importante lembrar, o pensamento em Valéry não quer achar nada que comprometa essa delicada relação. Não é por outro razão que Valéry gasta uma vida tentando encontrar um método (*Système*) em que possa ordenar essas eternas dualidades disjuntivas. E assim, mais uma vez, ressoa em Niezstche “...mas ele passa

volteando por nossa cabeça, mostrando suas belíssimas asas de borboleta.” O pensamento através das sensações.

[**133**] Para Valéry há mesmo certo prazer em deixar as coisas em abertas: um pensamento que não se decide, uma sensação vaga que não toma nenhuma forma, não possui nenhum corpo. É assim que, para ele, o pensamento e as sensações constituem um problema sem fim. Uma eterna ***tensão disjuntiva***.

> “Tensão que indelével, não cessará de todo e marcará a pessoa e todo o pensamento de Valéry, entre dois pólos, dois impulsos, dois desejos: entre o sentimento e a inteligência; entra a pessoalidade e impessoalidade; entre um lado emocional facilmente excitável e um lado intelectual que aspira por um maior grau de consciência e por controle. Como confessa o próprio poeta, numa frase exemplar que em muito sintetiza o teor de seus espírito e obra: ‘Eu penso como uma racionalista arqui-puro. Eu sinto como um místico’. (‘Je pense en rationaliste archi-pure. Je sens em mystique’)” (PIMENTEL, 2008, p. 22)

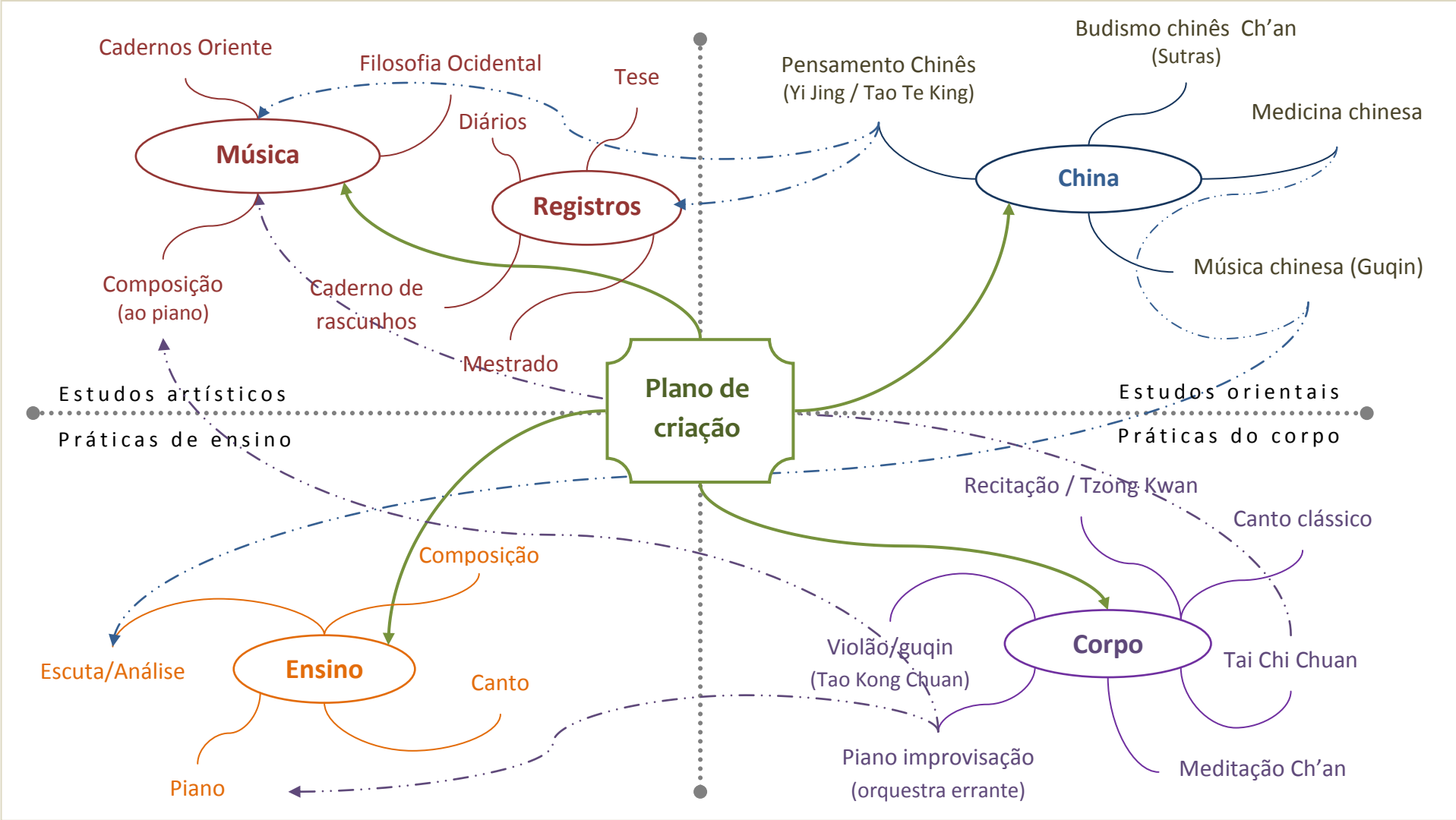
[**134**] E o poeta, assim, mantém essa tensão constante por onde possa estabelecer sua lógica própria de lidar com o mundo. E deve ver nele um processo que se define por uma gama de possibilidades e estratégias, em lugar de simples variações intermináveis de um mesmo mundo, incondicionado. Mantendo toda tensão entre as coisas que ele enxerga, Valéry consegue explicar

certo ***funcionamento*** geral das coisas, embora sempre ideal, mas nunca extremado. Isto é, levado as últimas consequências, até porque para ele nada se completa neste jogo de tensões criativas. (...) O que Valéry encontra nessa tensão – o que mais nos interessa para reflexão sobre o papel do "pensamento musical" – é um acesso direto, um local por onde ***pensamento possa passar sem tornar a sensação um produto liso,*** sem decompô-la em extratos definidos, diante dos quais se possa tirar conclusões, derivar fórmulas, procedimentos determinados, enfim, onde se possa concretizar o pensamento.

[**135**] Eis, portanto, o que nos interessa em Valéry, e que justifica essa digressão pelo seu universo: pensar na criação sem com isso estabelecer uma dominância com o pensamento, sem firmar um rumo ideal, que irá produzir. Ao contrário, manter a "sensação de expectativa" que irá propor ao pensamento outro comportamento constitutivo em relação à composição. Enfim, como já vinhamos falando: fazer do pensamento outra consistência, uma "consistência musical".

C. CONSISTÊNCIAS E INCONSISTÊNCIAS : DIÁLOGOS COM O FORA

Plano criativo : exterioridades, confluências e conexões – Fig.01



Notas, rascunhos e diário de composição. [4]

4.1. plano criativo: do caos à ordem

[**136**] Chegamos, enfim, ao ponto crítico deste tese. Onde se apresentará de outra forma tudo aquilo que vínhamos expondo e tratando desde o início em relação à exterioridade, à composição, aos processos criativos e o pensamento fora da música. Todas as ideias e conceitos apresentados e desenvolvidos até aqui, seguem agora desdobrando sobre o ***plano de criação*** que iremos apresentar. Para isso, a fim de tornar claro as relações (e nossas intenções) entre os conceitos e a produção criativa, tivemos que montar um mapa (pouco preciso, diria mesmo, pouco real[104]) sobre as ***confluências*** que se dão no processo criativo musical de uma ***sensibilidade vacilante***. (adiante, diremos melhor o que isto significa).

[**137**] Podemos observar que temos neste mapeamento uma distribuição em quatro cantos ou pólos: ***China, Corpo, Música e Ensino***, cada qual acumulando uma diversidade de conexões em sinapses e interagindo com outras ramificações sinápticas (linhas tracejadas) de outros pólos. Enfim, este mapa representa é nossa aproximação gráfica possível do plano da criação.

[**138**] A confluência e ligação entre estes pólos e suas conexões é o que vínhamos chamando, verdadeiramente, de ***processo de criação***, e que afinal '*pensamos*' articular. A movimento orbital, ou a distribuição do pólos em uma constelação fechada a partir de centro é puramente fictícia. O centro aí é apenas gráfico. De fato, não há um centro mas ***múltiplas emanações de possíveis centros*** ou, em outras palavras, pólos. Tudo, na verdade, reflete outro plano, pois não se trata de terminar aqui apresentando um mapa desejável que irá dispor de modo bastante equilibrado tudo aquilo que se faz constelar no desejo de uma boa visão do processo criativo. Afinal, este mapa não reflete nenhum processo. É somente um recurso gráfico que serve para dar alguma visão de

conjunto, um tanto debilitada, porque não reflete a mudança, a variação, as zonas de indiscernibilidade, nem os modos de ligação de que falamos. Tudo isso precisa ser refeito de acordo com o que será processado neste meio tempo. De fato, não havendo um mapa dimensional que comporte todas as variações e transformações por que passam os afetos à musica, a única visão possível sobre o processo criativo – uma visão que cria, ao invés de repor um estado de equilíbrio determinado – é aquela que revela suas falhas e buracos. É aquela que cede espaço para a criação, e que acreditamos poder pensar em reconstruir, ainda que tateando no escuro, incessantemente.

[**139**] Este mapa, em verdade, só resulta numa visão melhor e mais discernível do ponto de vista criativo se visto enquanto ***agenciamentos*** (tal como Deleuze o desenvolveu este conceito) que dizem respeito ao campo da experiência coletiva e individual em que se elaboram todas essas formações sob um plano de imanência (ZOURABICHVILI, 2004, p.9). Até o momento não falamos disso – do ***plano de imanência*** – por uma simples razão: tentar dar vida a este plano

que não fosse por meio do discurso, por meio de referencialidades abstratas. Como poderíamos falar disso logo de início sem traçar primeiro um perímetro por onde pudéssemos fazer coexistir as ideias, os conceitos, as imagens, as sensações, os afetos, e todas as conexões que povoam[105] este plano de composição? Falemos, entretanto, de cada pólo. Os pólos são "agenciamentos locais" e individuais, sob um fundo de relativamente estável, de onde se desprendem códigos próprios (há aí uma abundância deles) referentes à uma série de outros domínios, ou melhor dizendo, referentes a outros agenciamentos que não locais e individuais. Estes são os "agenciamentos sociais", diremos: um modo de agenciamento coletivo.

> "Cada indivíduo deve lidar com esses grandes agenciamentos sociais definidos por códigos específicos, que se caracterizam por uma forma relativamente estável e por um funcionamento reprodutor: tendem a reduzir o campo de experimentação de seu desejo a uma divisão preestabelecida. Esse é o pólo estrato dos agenciamentos (que são então considerados "molares")." (ZOURABICHVILI, 2004, p.9)

[**140**] Mas, é justamente em relação a estes agenciamentos sociais e os códigos nele implícitos que um indivíduo lida para criar agenciamentos locais (que pela

terminalogia de Deleuze, são ditos “moleculares”) que um indivíduo opera este fundo estratificado.

> [...] ”nos quais ele próprio é apanhado, seja porque, limitando-se a efetuar as formas socialmente disponíveis, a modelar sua existência segundo os códigos em vigor, ele aí introduz sua pequena irregularidade, seja porque procede à elaboração involuntária e tateante de agenciamentos próprios que "decodificam" ou "fazem fugir" o agenciamento estratificado: esse é o pólo máquina abstrata (entre os quais é preciso incluir os agenciamentos artísticos).” (ZOURABICHVILI, 2004, p.9)

[**141**] É sobre este fundo de agenciamentos “molares” – diremos, estratificados – que inserimos irregularidades que não cessam de perturbá-los e desfazê-los, isto é, de fazê-los fugir. O que foge é o fundo, os agenciamentos estratificados. No mapa: são as ramificações que não param de fugir e de se decodificar (daí estarem representados fora dos círculos). O plano de criação, portanto, é um ***agenciamento molecular*** que se dá sob um fundo fortemente estratificado. Há, assim, quatro agenciamentos locais, que se alternam, em que camadas estratificadas se desfazem. Por exemplo, o pólo China, por exemplo, nada tem a ver com a China lá... (a China geográfica) e tampouco com a China institucionalizada que se distribui e se constitui nas literaturas especializadas. No

entanto, este pólo conserva algo destas duas Chinas: um ***estrato "chinesificado"***. O mesmo ocorre com os demais: fazem fugir as coisas que tendem a entrar em órbita neste plano de criação.

[**142**] Mas não é só isso. Há uma dinâmica interna entre este pólos que não os deixa se encerrarem num canto; não os deixa polarizar e destruir a integridade do plano (Deleuze, 1997). É que cada pólo, preponderando sobre os outros, cria um movimento que irá impedir que ele congele, ou que ele reintroduza uma forma de equilíbrio dos estratos que ele (1 segundo) antes fez fugir.

[**143**] Cada qual se conectando à outros, direta ou indiretamente, faz fugir o próprio pólo que prepondera, por exemplo, o polo-corpo "*tai chi chuan*" conectando-se ao polo-música. Eis uma conexão que passando por uma ***zona de indiscernibilidade***, emerge na música em gestos sonoros (fig). E quando ele retorna (movimento inverso) já é outro agenciamento, outro pólo que se constitui: é o corpo respondendo a este processo de modo diferente, mesmo que ligeiramente diferente. Assim, um pólo implicando sobre outro, traz algo

deste movimento que irá fazer com que ele vá diferindo, pouco a pouco, em virtude de cada conexão efetuada, daquilo que era antes.

[**144**] Há ainda outro aspecto a ser comentado sobre o plano da criação. Se ele é uma disposição de agenciamentos (em quatro pólos) é porque diz respeito primeiro a um "agenciamento artístico" em que podemos tomar como orientação uma forma de operar instabilidades a fim de fazer fugir agenciamentos estratificados, esquemas preestabelecidos e formas de criação originárias e, supostamente, naturais. Neste sentido nosso mapa é uma tomada das ***linhas de fuga***[106] que pegamos para criar música.

> "O que chamamos de "mapa", ou mesmo de "diagrama", é um conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo (as linhas da mão forma um mapa). Com efeito, há tipos de linha muito diferentes, na arte, mas também na sociedade, numa pessoa. Há linhas que representam alguma coisas, e outas que são bastratas. Há linhas dimensionais e li nhas diercionais. Há limnhas que, abstratas ou não, formam contorno, e outras que não formas contorno. Aquelas são mais belas. Acreditamos que as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia,, seu diagrama. O que há de interessante, mesno numa pessoa, são as linhas que ela compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado ou que ela cria." (Deleuze, 1992, p.47)

[**145**] No entanto, neste agenciamento artístico está implícito uma questão de ***trazer alguma ordem à desordem*** no acúmulo de linhas, pólos e etc. E isso poderá paracerá um tanto paradoxal, já que pelos agenciamentos artísticos moleculares fazemos fugir tudo aquilo que retoma uma estratificação, ou que restaura um código operacional. E neste caso 'fugir', como nos diz Zourabichvilli[107], não é causar a desordem ou pensá-la em oposição a outra ordem preestabelecida. Fazer ***fugir é ter que enfrentar o caos***, na medida em que se opera um corte no caos (DELEUZE, 1997, 58).

> "Em todo caso, expressa nesses termos, a prática deleuzoguattariana cairia na armadilha de outra dicotomia infamante: ordem/desordem. Ora, a desordem bem compreendida não significa o vazio ou o caos, mas antes um "corte" no caos, seu enfrentamento mais que sua negação em nome de presumidas formas naturais [...]. Esses vetores de desorganização ou de "desterritorialização" são precisamente designados como linhas de fuga. Compreendemos agora a dupla igualdade que constitui essa expressão complexa. Fugir é entendido nos dois sentidos da palavra: perder sua estanquidade ou sua clausura; esquivar, escapar." (ZOURABICHVILI, 2004, p.30)

[**146**] Com efeito, o mapa aqui desenhado reflete um conjunto de linhas de fuga em vista de um caos, ou melhor dizendo, em vista de um enfrentamento

inevitável. O plano de criação ou plano de composição é (DELEUZE, 1997, p.88), portanto, um modo de enfrentar o caos, assim como "plano de imanência"[108], para Deleuze, é um modo enfrentar o caos[109] na filosofia.

> "O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionado, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência." (DELEUZE, O que é filosofia, p. 58)

[**147**] Logo, falar do plano de composição, conforme a lógica de Deleuze – ainda que por este mapa um tanto ideal – de modo que se pudesse animar tanto o plano quanto o conceito de agenciamento, de fato, tornou-se aqui o nosso desafio.

[**148**] Se para Deleuze o plano de imanência é um ***meio de enfrentar o caos***, o que distingue, de fato, o plano de imanência da filosofia do plano de composição da arte (aqui: plano de criação "na música") é maneira como eles

operam um corte, ou melhor, maneira como ambos preenchem seu respectivo plano de corte.

> "A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos." (DELEUZE, 1997, p. 87)

[**149**] Logo, o plano que pretendíamos, desde o início, dar vida não era outro senão o ***plano da criação***? Mas, por ter se tornado excessivamente difícil essa empreitada é que resolvemos dispor tudo, antes, pelo pensamento, em uma reflexão, onde se buscou, tateando no escuro, ***alguma ordem possível***. Como dissemos antes, em que se introduziu nos agenciamentos estratificados uma irregularidade, ou alguma instabilidade local para poder criar não à partir de algo preexistente, mas, isso sim, criar as condições iniciais para que se possa criar.

[**150**] Isso não quer dizer, contudo, que há um privilégio do pensamento sobre o plano da criação; o pensamento reflete somente alguns estados de criação, porquanto ele é uma imagem criativa. O pensamento não ocupa um lugar

privilegiado sobre o plano, muito embora ocupe todos os outros lugares estratificados em que se concede à música algum privilégio. Um privilégio de ***ser-musical,*** mais do que apenas sons ligados e desligados à qualquer coisa que se queira (impossível subsumir todas essas coisas ao desejo de alguém ou à uma unidade desejante). Um privilégio, afinal, um pouco estranho, porque na criação, na música, o pensamento não consiste em exercer um direito sobre o domínio musical, mas consiste em um ***fato artístico*** – que não constitui nada além, a não ser um movimento interno: na melhor das hipóteses, um ser pensante (talvez?) – que não se pode prescindir, apenas ignorar. O pensamento sobre a música pode até ser considerado uma estranha contingência, um fato possível mas incerto, visto que não podemos medir suas intensidades no seu papel criativo, segundo a mesma lógica que pensamos os conceitos e as ideias na filosofia, ou ainda segundo uma visão modelar.

[**151**] Neste sentido, apenas podemos falar de afetos, ou como Deleuze coloca: "A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos."

(DELEUZE, 1997, p.87) No entanto isso: se jogamos com afetos para dar à composição a possibilidades de criar “consistências musicais” com um fora, isso, entretanto, em algum momento exprime um conflito entre os afetos e um modo estrangeiro de pensá-los, isto é, um modo de pensamento incompatível com os afectos e perceptos. Afinal é deste conflito que queríamos tratar do início. Porque este conflito? Afinal, talvez seja porque o criador pensa. Não, exatamente, ele pensa para criar, mas pensa naquilo que faz ser criado. Não em tempo pretérito, mas em um outra medida de tempo que precisamos encontrar. O que ele faz, que ele pensa, é por impulso que acontece, ou isto: algo impulsionado, que também impulsiona sua criação. E isso torna seu pensamento outra instância diferente daquela que se vale a filosofia. À este impulso – que chamamos antes de reação – convém ***descobrir um modo produtivo de pensar, e que se pense com os afetos***. Mas, antes de isso: pensar diante do caos requer alguma ordem em que seja possível discernir um caminho, nem que seja um

caminho que se perca a todo instante, uma estrada que se apaga com seu caminhante.

> “Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos. São variabilidades infinitas cuja desaparição e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento. É o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo. Recebemos chicotadas que latem como artérias. Perdemos sem cessar nossas ideias. E por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas. Pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo um mínimo de regras constantes, e a associação de ideias jamais teve outro sentido: fornecer-nos regras protetoras, semelhança, contigüidade, causalidade, que nos permitem colocar um pouco de ordem nas ideias, passar de uma a outra segundo uma ordem do espaço e do tempo, impedindo nossa "fantasia" (o delírio, a loucura) de percorrer o universo no instante, para engendrar nele cavalos alados e dragões de fogo. (Deleuze, O que é filosofia, p. 58)

[**152**] O que irá nos dizer “qual o caminho” é o quão sensível somos a esta impulsão e o quão dispostos estamos a nos perder infinitas vezes. De certo modo, é o nosso corpo reagindo e ***tornando sensível este impulso*** que irá dizer qual caminho. Diz Deleuze: “Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos”, e a ordem que vibra é uma sensação em nosso corpo, ou que faz vibrar todo o nosso ***corpo de sensações***, faz vibrar a nossa frágil

sensibilidade. Uma sensibilidade que vacila a todo instante entre tomar emprestada as linhas de fuga desterritorializantes ou atender e reproduzir os códigos que fazem da existência individual uma coletividade sobre controle dos grandes agenciamentos.

> "Se a instiuição é um agenciamento molar que repousa em agenciamentos moleculares (daí a importância do ponto de vista molecular em política: a soma dos gestos, atitudes, procedimentos, regras, disposições espaciais e temporais que fazem a consistência concreta ou a duração - no sentido bergsoniano - da instituição, burocracia estatal ou partido), o indivíduo por sua vez não é uma forma originária evoluindo no mundo como em um cenário exterior ou um conjunto de dados aos quais ele se contentaria em reagir: ele só se constitui ao se agenciar, ele só existe tomado de imediato em agenciamentos. Pois seu campo de experiência oscila entre sua projeção em formas de comportamento e de pensamento preconcebidas (por conseguinte, sociais) e sua exibição num plano de imanência onde seu devir não se separa mais das linhas de fuga ou transversais que ele traça em meio às "coisas", liberando seu poder de afecção e justamente com isso voltando à posse de sua potência de sentir e pensar..." (ZOURABICHVILI, 2004, p.9)

[**153**] Este mapa, portanto, é nossa resposta ao caos que predomina nos estados criativos. É uma resposta (mesmo sendo um pouco inerte) à falta de consistência, à desordem de disposições afetivas mapeáveis, à falta de permanência de sensações para criar, à inutilidade (bem como ilusão) das formulações do pensamento que se deixa ocupar por problemas específicos

para no fim encontrar uma lógica criativa, enfim, à falta de instrumentos (e da precariedade dos que existem) que dêem conta da criação. Nossa resposta não será nem de longe a melhor de todas, mas, apenas, aquela possível dentre uma paisagem melódica que não cessa de transcorrer e de ser alterada – não apenas em seu conjunto, mas também nos conjuntos menores e imperceptíves por onde se perdem nossa sensibilidade e capacidade de pensar. Responder ao caos com um plano da criação é por demais evidente, embora, sobretudo, seja necessário. Assim, este mapa não é tudo que existe "*em nós*", mas algo aproximado de um ***crivo,*** que Deleuze tráz à tona (DELEUZE, 1997, p.62) e por onde as coisas, afinal, passam a existir no universo musical (talvez como Deleuze diria, referindo à Joyce: um "Caosmo"). Eis por onde se criam as condições para nos protegermos do caos.

[**154**] O que podemos dizer deste mapa, e que poderá nos orientar, é que ele é preenchido[110] por afectos e perceptos, (eis a maneira, segundo Deleuze, pela qual a arte preenche seu plano de corte), sendo cada pólo um preechimento particular em que se pesa as ligações com o universo musical. Cada pólo esta aí representado como uma ***fixação magnética*** daquilo que vaza dos domínios estratificados e cai sobre o plano. O pólo-china, por exemplo, remete à quatro estratos determinados: pensamento; budismo, medicina e música. Cada um deles indica um domínio fechado onde se faz uma ruptura que irá deixar vazar alguma coisa a ser aproveitada no plano da composição. Isso não é acidental, mas intencional. Em último caso remete ao desejo, ou como Deleuze irá dizer à uma "máquina desejante"[111]:

> "Só há desejo agenciado ou maquinado. Vocês não podem apreender ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, sobre um plano que não preexiste, mas que deve ser ele próprio construído." (D,115). Isso é insistir mais uma

> vez na exterioridade (e não na exteriorização) inerente ao desejo: todo desejo procede de um encontro." (ZOURABICHVILI, 2004, p.10).

[**155**] O que determinará este aproveitamento sobre o plano, isto é, se ele fertilizará ou não uma passagem, uma conexão com outros segmentos, será o sua capacidade variação, de acoplar outros fragmentos e com isso se constituir em algo sigular e fértil para criação.

> "Dir-se-á portanto, numa primeira aproximação, que se está em presença de um agenciamento todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de uma regime de signos correspondente. Na realidade, a disparidade dos casos de agenciamento precisar ser ordenada do ponto de vista da imanência, a partir do qual a existência se mostra indissociável de agenciamentos variáveis e remanejáveis que não cessam de produzí-la." (ZOURABICHVILI, 2004, p.9)

[**156**] Com efeito, o que podemos falar destes pólos preenchidos é sobre seus componentes e conexões que mantém o plano funcionando, não como uma unidade, mas, essencialmente, funcionando sobre um ***nível de perfomance.*** Isto quer dizer em relação à capacidade que estes pólos criativos tem de instaurar conexões infinitas; no caso do polo-china, capacidade que ele tem de instaurar conexões infinitas com a China e também com um fora da China.

[**157**] Tomemos por exemplo o caso do “budismo”. O que isso nos indica é um domínio fechado que deixa vazar algo aqui: forma-se um pequeno estrato de identidade – com alguns códigos, não mais operacionais, porque perdeu-se a ligação originária –, e que ganhará outra consistência, a saber, musical.

[**158**] Falaremos de cada um deles tentando destacar algo de produtivo, como refazer alguma conexão perdida, expor algum traço operacional que irá nos conduzir à um provável centro; melhor seria dizer um centro deslocado à um destes lugares marcados ou à um lugar ***entre-pólos***.

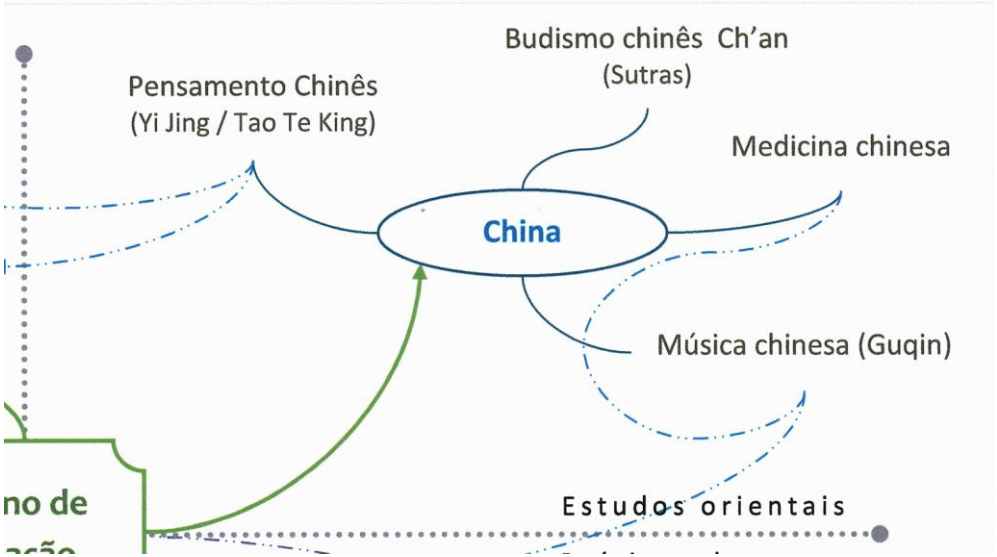


Fig. 02. Plano de criação: pólo-china

[**159**] Antes de falar da dinâmica interna deste pólo, porque ele será totalmente estranho – em aproximação ao conceito de heterotopia[112] de Focault –, em primeiro lugar convém fazer uma distinção. É preciso distinguir ao menos três Chinas: uma geográfica, uma Oriental e outra totalmente heterotópica, um reverso chinês que está entre as outras duas. Esta última, embora privada das

relações estáveis em que se poderia constituir, essa china (assim, grafada em minúscula) se aproveita das outras duas e se faz pelo meio [中间的东西 Zhōngjiān de dōngxi: o meio entre as coisas]. Pode-se dizer que ela é o meio fragmentado, ou o meio em que se fragmentam as outras duas Chinas. Assim temos duas leituras possíveis para esta china do meio ou ***entre-Chinas***.

[**160**] **Primeira China**: a China é grande. Ela é sempre um grande centro, seu nome já diz isso [中国 Zhōngguó: povo do meio], para nós, para o nosso plano de criação, efetivamente, quer dizer: "***povoado pelo meio***." Explico: a China é grande, sua geografia e história comprovam isso. No entanto, tudo que referimos à China para instaurar nosso plano de criação não diz respeito ao que está lá naquela terra (China geográfica): *geo*-gráfica, *geo*-cêntrica, *geo*-política, *geo*-física, *geo*-cíclica... Ela não será um drone ligado remotamente a um centro. Essa china que se faz pelo meio em relação à grande China é de outra natureza. Ela é uma imagem fragmentada do que é grande e se articula no pequeno. (hexagrama) Contudo, ela se define por um ***modo de funcionamento chinês,*** no

entanto, sem se confudir com os grandes valores ou valores fechados que nos reportam à grande China. Aliás, Edward Said já nos advertiu algumas vezes (num livro quase de bolso) sobre os perigos desta forma de relacionamento por tomada de valores em um sistema fechado.

> "E assim, realmente, é a atitude orientalista em geral. Partilha com a magia e com a mitologia o caráter autocontido e autoreforçado de um sistema fechado, em que os objetos são o que são porque são o que são, agora e sempre, por razões ontológicas que nenhum material empírico pode desalojar ou alterar." (SAID, 2010, p.111)

[**161**] Queremos, isso sim, um sistema aberto tal como Deleuze define:

> “Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema é aberto quando os conceitos são relacionados a circunstâncias, e não mais a essências. Mas, por um lado, os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e nisso há tanta criação e invenção quanto na arte ou na ciência. Criar novos conceitos que tenham uma necessidade, sempre foi essa a tarefa da filosofia. É que, por outroa lado, os conceitos não são generalidades à moda da épocas. Ao contrário, são singularidades que reagem sobre os fluxos de pensamento ordinários: pode-se muito bem pensar sem conceitos, mas desde que haja um conceito há verdadeiramente filosofia. Nada a ver com ideologia. Um conceito é cheio de uma força crítica, política e de liberdade. É justamente a potência do sistema que pode, só ela, destacar o que é bom ou ruim, o que é novo ou não, o que está vivo ou não numa construção de conceitos.” (DELEUZE, 1992, p.45).

[**162**] A grande China consiste num saber imensurável, porém, fantasticamente sintético, ou sintetizável em fórmulas e pequenos dispositivos de liberdade. Nesta china do meio, ao contrário não há o caráter sintético como existe na de lá. A síntese que se opera aqui é disjuntiva.

[**163**] **Segunda China**: Em contraste a China geográfica existe uma tanto maior como ideal: trata-se da China "Oriental", ou de uma presença ocidental da China. Estaremos próximo daquilo que Said nomeia, quando fala de um "Orientalismo" voltado às campanhas de colonização do Oriente – e que serviu de base durante séculos para a tradição dos estudos acadêmicos sobre o Oriente; Said define essa campanha ocidental sobre o Oriente como sendo uma "transformação oriental" do Oriente.

> "Comecei com a suposição de que o Oriente não é um fato inerte da ntureza. Ele não está meramente ali, assim como o próprio Ocidente tampouco está apenas ali. Devemos levar a sério a grande observação de Vico de que os homens fazem a su história, de que só podem conhecer o que eles mesmos fizeram, estendê-la à geografia: como entidades geográficas e culturais [...] Assim, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. [...]

> "Seria incorreto acreditar que o Oriente foi criado – ou, como digo, "orientalizado" – e acreditar que tais coisas acontecem simplesmente como uma necessidade da imaginação. A relação entre Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa, o que está indicado com muita cuidade no título do clássico de K.M. Panikkar, *A dominação ocidental na Ásia*. O oriente foi orientalizado só porque se descobriu que era "oriental" em todos aqueles aspectos considerados lugares-comuns por um europeu do século XIX, mas também porque *poderia ser* – isto é, submeteu-se a ser – *transformado em* oriental." ." (SAID, 2010, p.32-33)

[**164**] Todo um inventário deste status "oriental" no Ocidente pode ser encontrado neste livro de Edward Said. O que vale ressaltar desta China "Ocidental" (tanto maior como ideal, porque inventada a partir de outras circunstâncias) é que aí o sistema é sempre mais fechado, de fato, pode-se dizer: tirânico. Não raro, grande parte dos mecanismos de apropriação colocados em ação sobre as coisas do Oriente, no caso aqui, sobre China, pouco o quase nada tem ver com a China. É apenas um modo restrito, porquanto seja específico, de pensá-la, como segue dizendo Said: (Said, 2010, p.27) "[...] um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental européia." Ou ainda, do ponto de vista de seu projeto: (Said, 2010, p.33) "[...] O investimento continuado criou o Orientalismo como um sistema de

conhecimento sobre o Oriente, uma rede aceita para filtrar o Oriente na consciência ocidental [...].” No que diz respeito à formação de uma tradição de estudos orientais, complementa Said:

> “Relacionado a essa tradição acadêmica, cujos caminhos, transmigrações, especializações e transmissões são em parte o tema deste estudo, há um significado mais geral para o Orientalismo. O Orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o “Oriente” e (na maior parte do tempo) o “Ocidente”. Assim, um grande número de escritores, entre os quais poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, economistas e administradores imperiais, tem aceitado a distinção básica entre o Leste o o Oeste como ponto de partida para teorias elaboradas, epopéias, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, seus povos, costumes, “mentalidade”, destino e assim por diante. Esse Orientalismo pode acomodar Ésquilo, digamos, e Victor Hugo, Dante e Karl Marx. ." (SAID, 2010, p.29)

[**165**] Desta China, alguns conceitos caem em nosso plano. Mas, não para criar uma recognição do pensamento, ou para validar alguma fórmula de pensamento, mas, isso sim, para se transformar num elemento tresloucado que irá assistir à outras circunstâncias nascerem.

[**166**] **china do meio: a**ssim, podemos dizer aqui que esta china do meio, afinal, não concerne tanto à “Grande China” – que também admiramos e contemplamos –, nem à China ocidental, quer dizer, “orientalizada” para um

Ocidente que a passou por outros canais, a Sinologia como um deles, para, enfim, emoldurá-la.

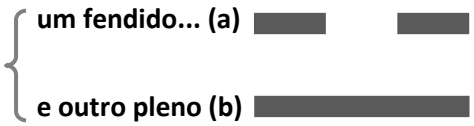
> "O valor, a eficácia, a força, a aparente veracidade de uma afirmação escrita sobre o Oriente baseiam-e muito pouco no próprio Oriente, dele não podem depender instrumentalmente. Ao contrário, a afirmação escrita é uma presença para o leitor em virtude de ter excluído, deslocado, tornado supérflua qualquer *coisa real* como o "Oriente". Assim, todo o Orientalismo representa e se afasta do Oriente: o fato de o Orientalismo fazer sentido depende mais do Ocidente que do Oriente, e esse sentido tem uma dívida direta com várias técnicas ocidentais de representação que tornam o Oriente visível, claro, "presente" no discurso a seu respeito. E, para obter os seus efeitos, essas representações se baseiam em instituições, tradições, convenções, códigos consensuais de compreensão, e não num distante e amorfo Oriente." (SAID, 2010, p.52)

[**167**] Muito embora, dissemos de início, ela conserva alguns traços destas duas, este pólo-china é, invariavelmente, menor do que aquelas duas, e nele tudo que encontraremos destas duas são singelas singularidades. Haverá neste pólo todo um grafismo que vem pelos ideogramas, pelo Yi Jing [易经 Yì jīng: Clássico das mutações], pelo movimento dos pincéis e a aderência do Nanquim; e haverá também aí os movimentos mais abstratos do Yin e do Yang, bem como os mais concretos do corpo e da suavidade do Tai Chi Chuan. Haverá as paisagens das montanhas e dos lagos [山水画 Shānshuǐhuà: montanha, lago, pintura] e os

vazios que nela que se operam, mas, decididamente, não são as mesmas paisagens que operamos. Haverá ainda algumas sonoridades do mandarim, mas quando falamos, pela boca saem outros sons, outras misturas indiscerníveis, outros tons e outras coloraturas. Haverá alguns hábitos chineses, mas tampouco não são os mesmos de lá; os nossos são outros, os afetos também. Nossas ideias passam, também, ao largo dos ensinamentos chineses, que são sempre outros, indetermináveis e indiferentes aos outros, podemos dizer, heterotópicos. No entanto, juntamos tudo isso e povoamos nosso plano de composição. E o povoamos pelo meio em ressonância àquelas duas Chinas, que agora se desfazem aqui... Questão: Do quê poderíamos falar senão daquilo em que ***desaparecem os traços geográficos***, os traços de uma terra, bem como os traços que sequer alcançaram um movimento concreto nestas outras Chinas?

[**168**] Deixaremos essa questão ganhar vida, entretanto, nos rascunhos, notas e pensamentos que vem a seguir; deste ***lugar heterotópico***, porque desloca todo os outros, onde buscamos manter um nível de perfomance [**156**].

[**169**] O que vamos fazer, a seguir, é narrar uma gênese dentre outras [**03, 95**]. Começamos com um traço singular, um traço chinês, e outro que lhe faz par, ou melhor, o modifica de alguma forma; usualmente: traço partido, traço pleno, de fato, como Granet irá dizer: os emblemas do Yin e do Yang [陰陽 yīnyáng].



[**170**] Encontramos, também, nos rascunhos, o desejo de operacioná-los (veremos melhor adiante). Eis o início do Yi Jing onde repousam as mutações, ao que Jullien acrescenta.

> "Sabemos que o I Ching se desdobra e se organiza independentemente e um texto: repousa inteiramente apenas sobre o jogo de dois tipos de traços, os mais simples, o pleno ____, e o partido __ __, e a série das figuras com eles construídas é, em si mesma, exaustiva. Quanto ao texto que foi enxertado na combinatória e permanece unido a ela, parece reduzido a representar, desse modo, o papel de mero comentário. Por essa razão, o texto parece destinado ao empilhamento sem fim dos comentários: por ser ele exterior, por princípio, ao cerne do livro, à matriz que o engendrou, não seria fatalmente muto delicado até onde pertence ao livro, a partir de onde – em também em nome do que – não mais faz parte dele." (JULLIEN, 1997 p.21).

[**171**] Há uma certa tradição ligada aos comentaristas do Yi Jing em ligar estes dois traços, que tomamos por Yin e Yang, a união de um casal – precisamente de seu entrelaçamento – do qual toda a realidade se desdobra perfeitamente, conforme nos indica Jullien:

> "Vimos anteriormente que a unidade do Clássico e sua coerência resultavam apenas do fato de que se pensa que sua gênese coincide com o próprio desenvolvimento da civilização; veremos, da mesma maneira, que sua legitimidade em significar o absoluto provém do fato de que ele *coincide* perfeitamente com o processo do real, do fato de que se "enquadra" inteiramente com ele. O conteúdo do livro não é garantido por uma "verdade" interna, na qual se deve crer ou que se deva ser demonstrada, mas, por sua capacidade de adequação – supostamente total. Como celebr uma fórmula do "Grande comentário" (A, §4; cf. WFZ, p.519), o Clássico da mutação tem "a medida do Céu e da Terra": "eis porque ele concorda universalmente com o Caminho do Céu e da Terra", isto é, o grande processo do Mundo, esposando "completamente", esclarece-nos WFZ, sua "lógica interna"[(h)]. (JULLIEN, 1997, p. 25) [...] "O Clássico é contemporâneo de todos os inícios, tanto dos fenômenos como das condutas, e também so acompanha até seu completo desdobramento. Desde seu ponto de partida até seu fim extremo, ele "recobre" todos os percursos. (idem, 1997, p. 26)

[**172**] Esta totalidade talvez nos assuste. Contudo, não nos preocupamos com isso ou com o estatuto do livro analisado por Jullien. Pois, afinal, aprendemos da nossa maneira, diremos chinesa, a incorporar este dois traços fundamentais. Não da maneira como usualmente se evoca, como pares opostos (feminino e

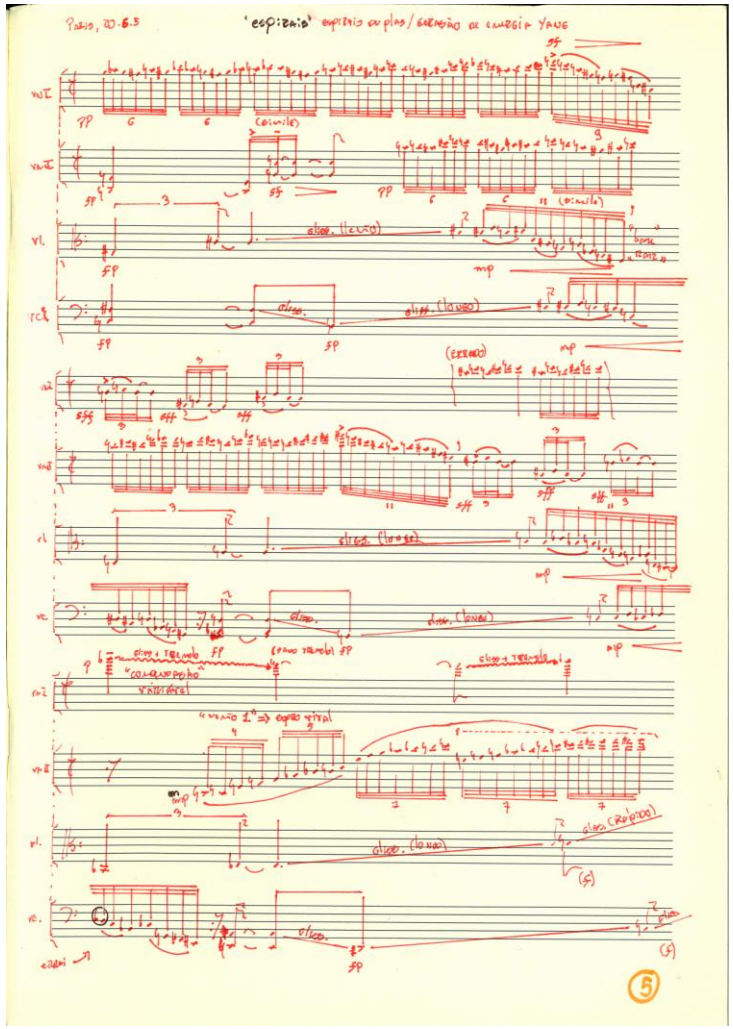


Fig.3. Caderno B, laranja, folha 5

masculino) cooperando entre si, mas, diferente disso, porque ambos a partir do Yi Jing nos dão ***uma idéia de operação*** (que encontraremos também em outro pólo, no poló-corpo "*tai chi chuan*") que podemos tomar no sentido musical. Ou ainda porque o Yi Jing nos dá algumas idéias a mais de como operacionalizá-los, isto é, como criar um pequeno código musical. A idéia que eles operam, no entanto, é múltipla (já que de seus desdobramentos nasce um mundo de relações). Já que este par chinês reflete base da operatória do Yi Jing é de se supor que eles também permeiam de alto à baixo todo os desdobramentos da nossa realidade musical, até o fim. Isso nos fornece diversas aplicações para este par que usualmente se chama, indissociavelmente: [陰陽 yīnyáng].

[**173**] Meu primeiro pensamento era, portanto, ***linhas que dobram e se desdobram***. É exatamente o que acontece neste rascunho ao lado: quatro linhas se desdobrando ao extremo, transformando-se em outras linhas, no entanto, todas direcionais (**Fig.3)**. Nesta época tratei (2005) essas linhas como se fossem direcionalidades, porque minha percepção só as enxergava desta maneira.

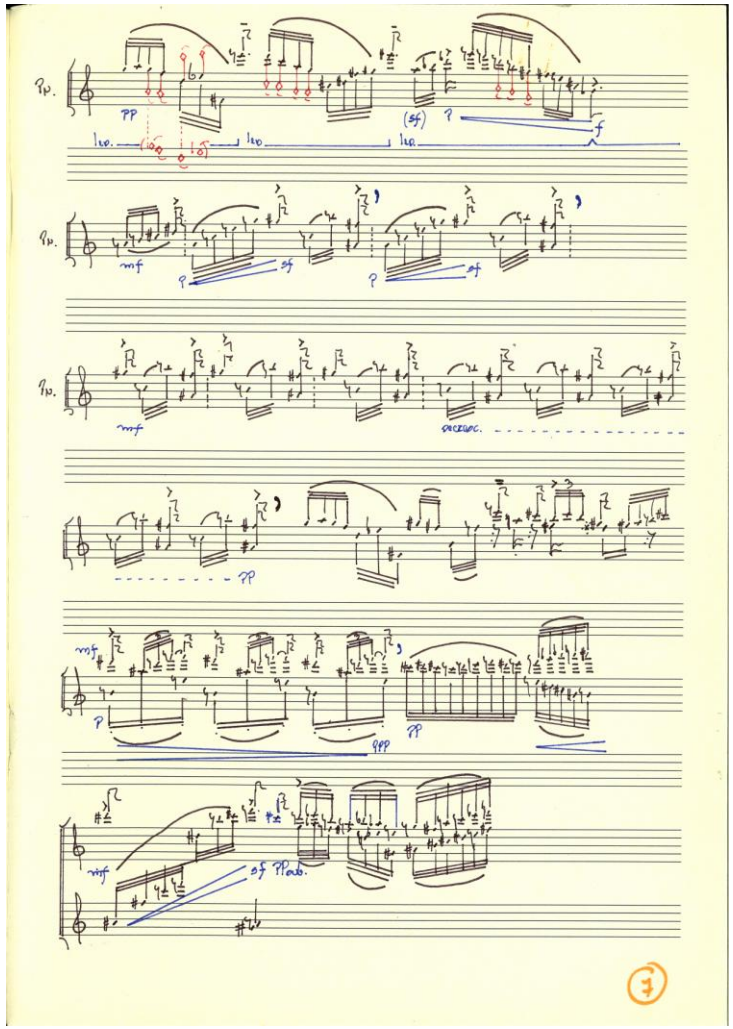


Fig. 04 – Caderno B, laranja, folha 7

[**174**] Tentei essa mesma operação inúmeras vezes, compondo para diversos instrumentos, incluindo o piano (**Fig. 04**). Tudo o que buscava, até então, era compreender como linhas se desdobrando poderiam, segundo outra fórmula chinesa clássica "*ora Yin, ora Yang"*, comportar essa "dualidade".

[**175**] Assim, caminhei para um montante de observações, leituras e análises de textos clássicos chineses, não sem algumas obsessões inclusas, esperando encontrar uma seleção de fatores possíveis que formassem com os sons alguma consistências sonora (muitas das quais constam em meu mestrado).

[**176**] Pensava: seriam as relações entre os intervalos que constituiriam um configuração Yin ou Yang, ou seria a direção em que as linhas se moviam: para cima Yang (Céu), para baixo Yin (Terra); – essa relação, aliás, existe nos movimentos do *Tai Chi*. Pensei nas oscilações e nas curvaturas dos gestos melódicos, que poderiam ser Yin para côncavo, e Yang para convexo. Entrevi algumas possibilidades de movimentos mais sinuosos (Yin) e os retilíneos (Yang),

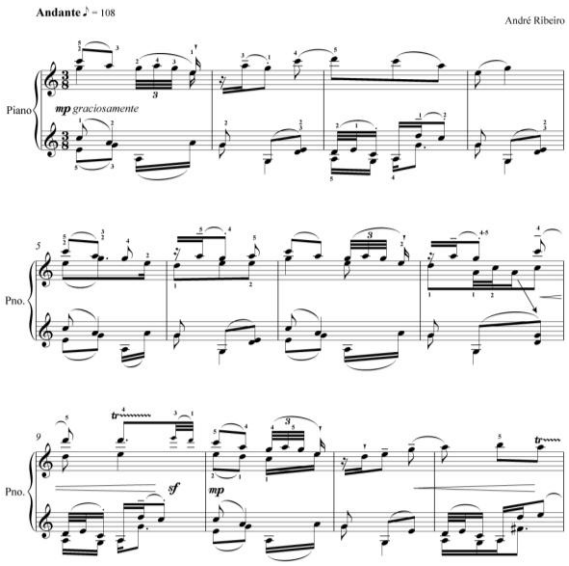


Fig 5. Arquivos.sib, A
"Pagode flutuante"

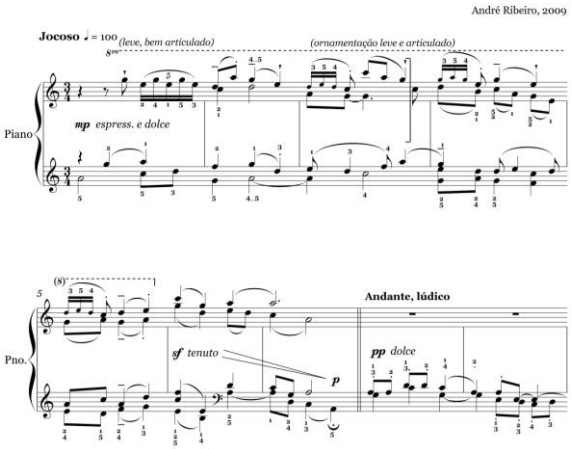


Fig.6. Arquivos.sib, B
"Jasmim"

enfim, uma infinidade de relações de oposição num só mesmo bloco surgiam. Algumas tornavam-se sonoras, outras não.

[**177**] Tudo isso, poderia dizer, ter sido um exercício um pouco inútil, não fosse o caso de me levar a dar consistência sonora, em série, às ideias chinesas que mais me escapavam (ver. Apêndice I). Assim, quanto mais examinava esta China, via livros orientalistas, para querer encontrar uma relação fértil criativa, mais ela escapava, ou involuntariamente, mais a afungentava do plano de criação.

[**178**] Contudo, as linhas yin/yang não pararam de existir em meus rascunhos, bem como a vontade de operacionalizá-las. Cheguei até mesmo a compor todo um caderno de prelúdios chineses (**Fig.5 e 6**) sobre alguns clichês chineses para tentar situar essas interações entre yin e yang

[**179**] De outro modo, essa procura atravessou também outro campo ligado ao estudo de diversas obras de Olivier Messiaen, que fizeram parte de meu trabalho de conclusão de curso de graduação.

[**180**] Os clichês, apesar da afetivade que eles evocavam, não foram muito longe. Ao invés, foi cruzando com algumas técnicas simples que havia aprendido na graduação, a partir de Messiaen, que pude dar outros ares as essas linhas chinesas, como que operando transposições de registro, permutações, justapondo blocos, às vezes, incrustanto no meio de uma linha algo do "*style oiseau*" de Messiaen (Fig.7, 8 e 9). Enfim, impregnando-as um pouco de com estilo de compor de Messiaen.

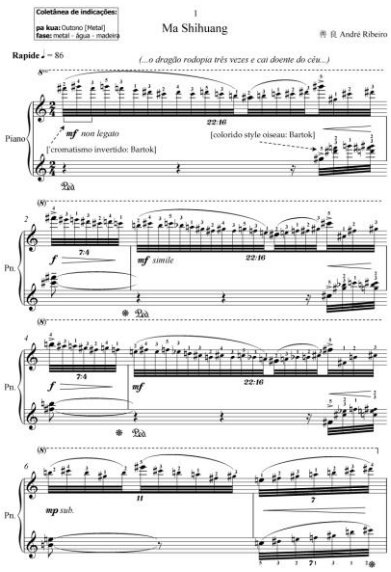


Fig.7. Arquivos.sib, C
"Ma Shihuang"

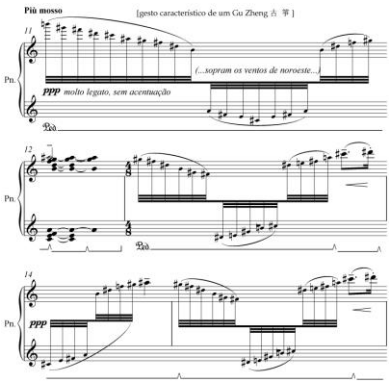


Fig. 8. Arquivos.sib, D
"Ma Shihuang"

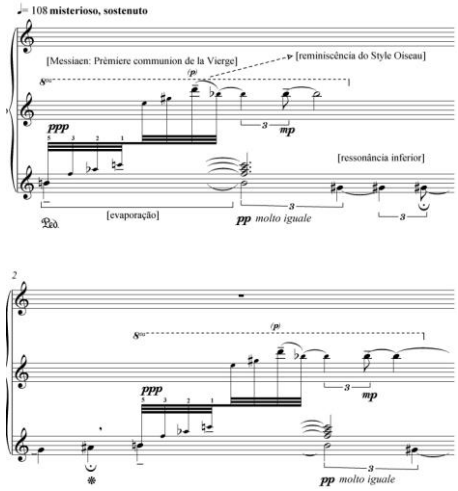


Fig. 9. Arquivos.sib, H
"Imagem 8"

[**181**] Longe dos clichês e dos pastiches, abriram-se novas possibilidades de operacionar essas linhas em linhas flutuantes. Uma nova idéia e um novo afeto surgiram: não mais desdobramentos que transbordam, mas ***linhas suaves e transientes***, ligando cortes verticais. Numa imagem: linhas entre as figuras e objetos, pairando num fundo de silêncio (fig.10).

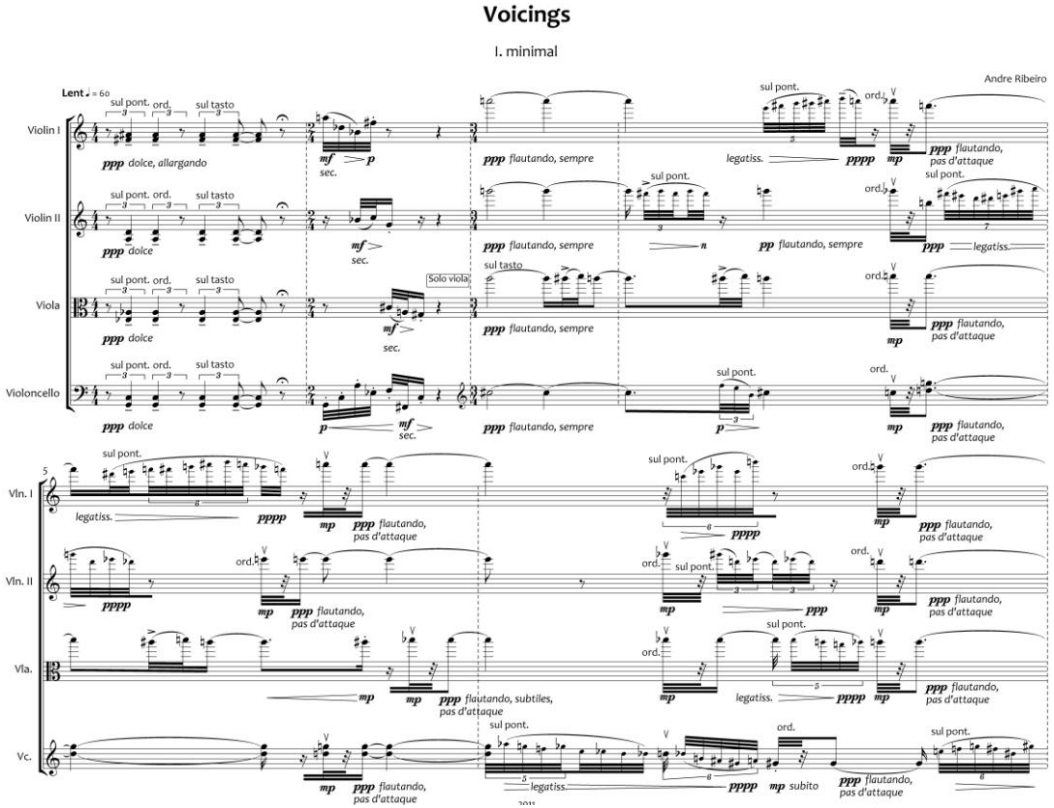


Fig. 10. Arquivos.sib, F
"Voicings"

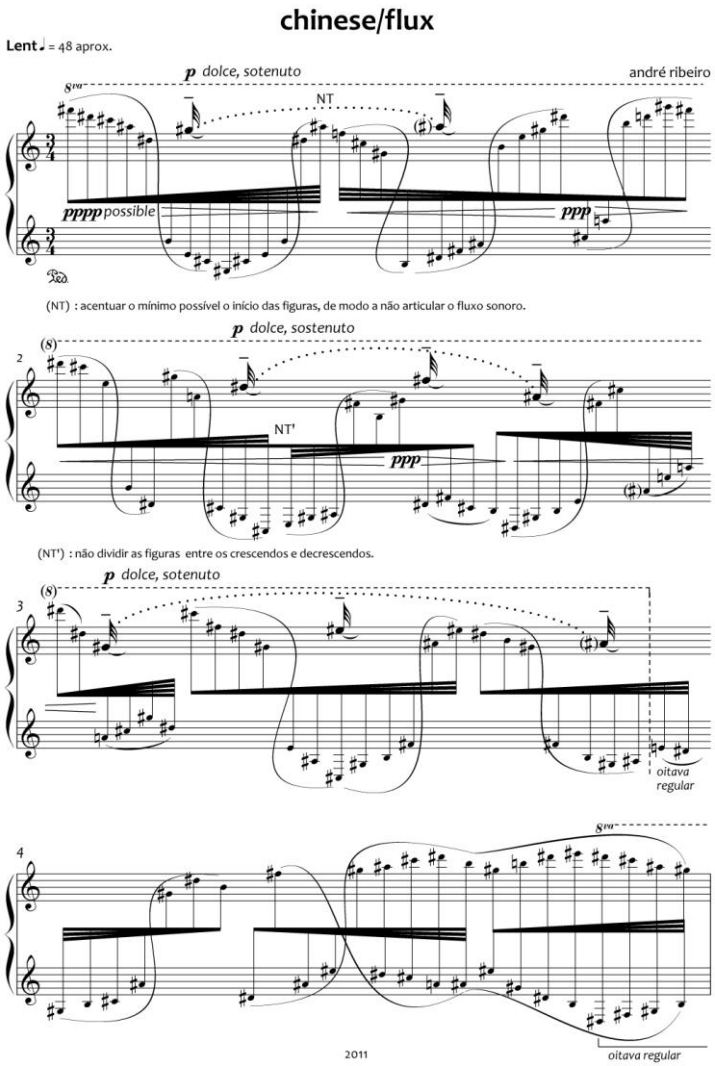


Fig.11. Arquivos.sib, G *"Chinese-flux"*

[**182**] Conforme elas mudavam de feição, em virtude dos acoplamentos que estabelecíamos, elas incorporavam algo distinto, como um modo de consistência diferente, ou isso: adquiriam consistências sonoras diversas. O fato é que essa composição em linhas tomava formas diferentes a cada tentiva de recriar uma atmosfera chinesa, ao mesmo tempo em que deixava de dizer alguma coisa da China. As linhas, em suma, ***deixavam algo de fora***, e passaram a formar um ***código próprio*** que não se encaixava em lugar algum a não ser neste plano de criação (nem na China de lá, nem na China "oriental).

[**183**] Algo de inusitado, entretanto, aconteceu. Estudando os movimentos do Tai Chi (fig.12) descubro, ou melhor sinto, uma ***mistura de sensações*** num único encadeamento – [拦雀尾 Lán què wěi : alisar a cauda do pássaro] –, que operacionalizada em meu corpo, tende a completar um traço nesta sensibilidade musical que já vinha gradualmente se formando (fig.11). E sobre a qual passo a dirigir minha atenção.

Fig.12. "Alisar a cauda do pássaro" sequência do Tai Chi Pai Lin.

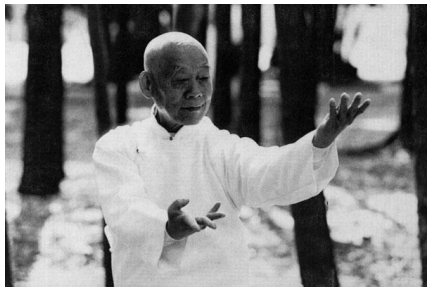


Fig. 13. "Trovão" sequência do Tai Chi Pai Lin

[**184**] Aprender Tai Chi, enquanto arte corporal, não se trata apenas de capturar movimentos de um professor e repetindo-os com rigor, até que eles sejam assimilados pelo corpo.

> "No princípio, o ocidental sente-se um tanto quanto confuso desconcertado pelo método e esnino do Taiji quan. Em seu jardim ou num parque, o mestre reúne, todos os dias, uma ou duas vezes por dia, so alunos de todos os níveis e todo mundo efetua conjuntamente, sob sua direção, o encadeamento dos movimentos, seja ele desconhecido ou não; os que ainda não o conhecem procuram imitar os movimentos dos mestre. A seguir, ele explica a cada aluno, de acordo com seu nivel, um exercício ou aspecto particular e obriga-o a repeti-lo durante uma hora inteira. Nunca se deve esperar uma explicação pormenorizada do modo de exectuar o movimento; o mestre mostra o modelo ideal e o aluno o imita." [...] "A base da pedagogia chinesa é o exercício cotidano e repetido, pois a uniformidade, segundo os mestres, é apenas aparente e se deve a precariedade de nossas percepções e sensações."(DESPEUX, 1981, p.124)

[**185**] Ao invés, trata-se de criar algumas condições em que os gestos, continuamente refeitos, gradativamente, vão se transformando num forma ou mecanismo de sentir os níveis de gradações e transiência em que as sensação se modificam. Para muitos, acredita-se, modifica o corpo, a consciência do praticante e o ambiente em que ele está envolto.

> “Outro elemento capaz de desarvorar o principiante é a ausência de resultados tangíveis imediatos, pois, trata-se de um exercício de muito fôlego, que exige anos para ser bem sucedido . E o ocidental se sente desalentado no princípio pelo esforço de memorização, pois não compreende que o mais importante não é o resultado, mas o gesto em si mesmo, atenção que ele lhe confere. Essa atenção não deve ser um esforço, mas uma abertura para uma percepção diferente das coisas. Assim, o encadeamento não é mais importante do que o suporte de um trabalho de profundidade sobre o corpo e o espírito.” (DESPEUX,1981, p.125)

[**186**] Para nós, o que interessa é que uma sensação sonora, que antes tomava lugar no corpo através da escuta, trocou de um nível a outro por meio de um complexo encandeamento gestual no corpo, de certo modo longe da música. Como dissémos antes, fez-se uma conexão, passando por uma zona de indiscernibilidade, (um agenciamento) de onde se fez emergir gestos sonoros [**142**]: o ***corpo ecoando e escoando na música***. Não apenas isso, mas o corpo de sensações modificou-se, e com ele as linhas musicais também mudaram de nível. Algo inusitado: elas ganharam uma ***dimensão***. Note-se que o que vem a seguir é a decodificação (pelo pensamento) desta sensação específica aos praticantes de Tai Chi – rompe-se com um agenciamento estratificado – e o

subsequente surgimento de um código musical que irá efetuar uma consistência nos sons (fig.14).

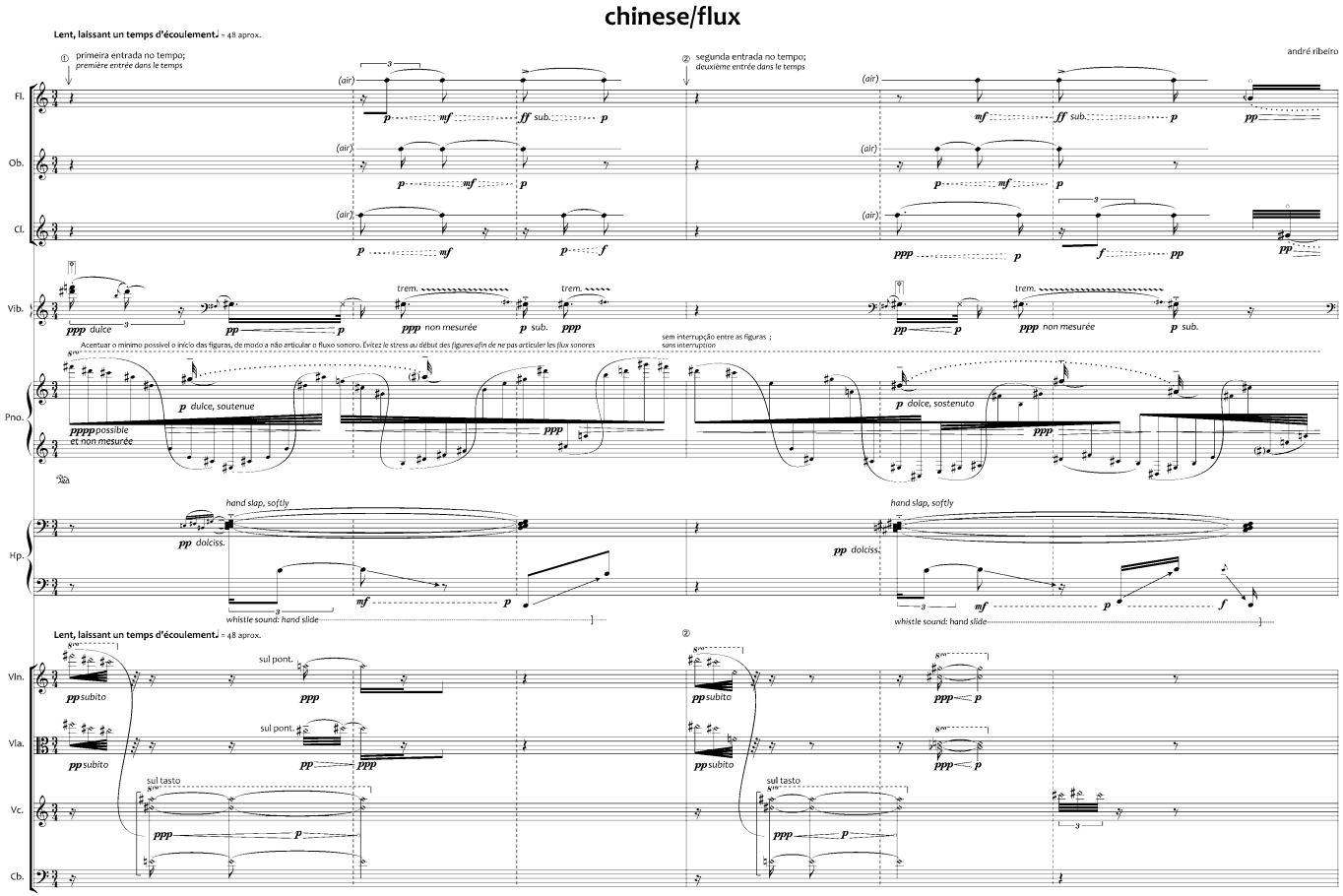


Fig. 14. Arquivos.sib, H *"Chinese-flux, ensemble"*

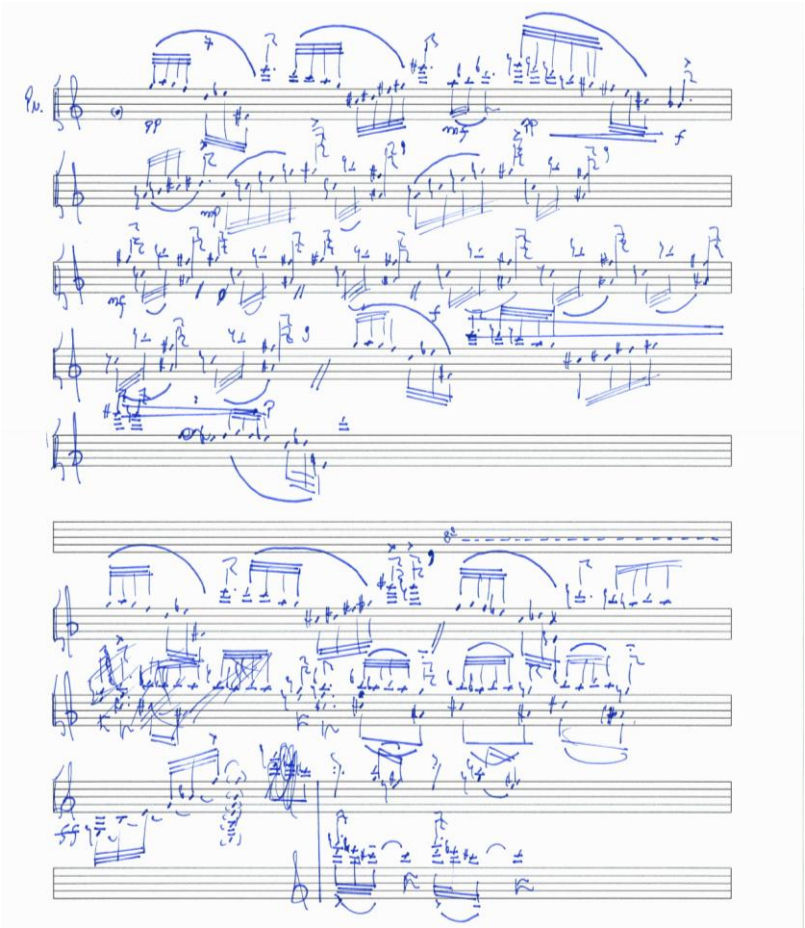


Fig.15. Folhas soltas, folha 3
"primeiros rascunhos de Chinese-flux"

[**187**] Elas ganham uma dimensão no sentido em que deixam de ser lineares, isto é, a seguir direções (alto/yang e baixo/yin), para compor uma espécie de energia cinética da qual que se desprende algumas moléculas de som. Acima, uma onda e seus desprendimentos energéticos, seus *quanta* de energia (fig.14). O piano como geração deste movimento, passou por diversos estágios de rascunho (fig.15 e 16). Entretanto, só ganhou permanência porque foi resensibilizado pelo corpo que o fez trocar de nível.

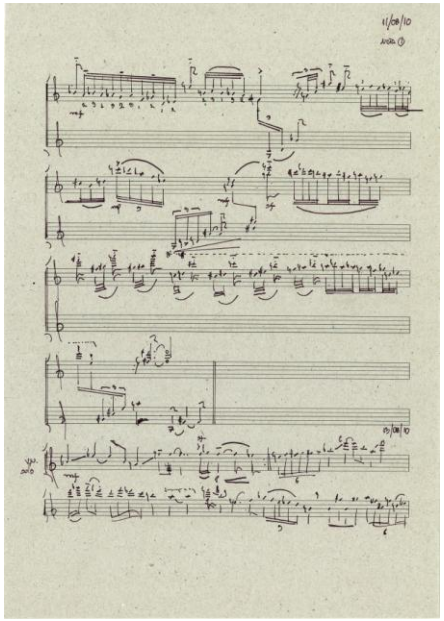


Fig. 16. Folhas soltas, folha 23
"outras tentativas de Chinese-flux"

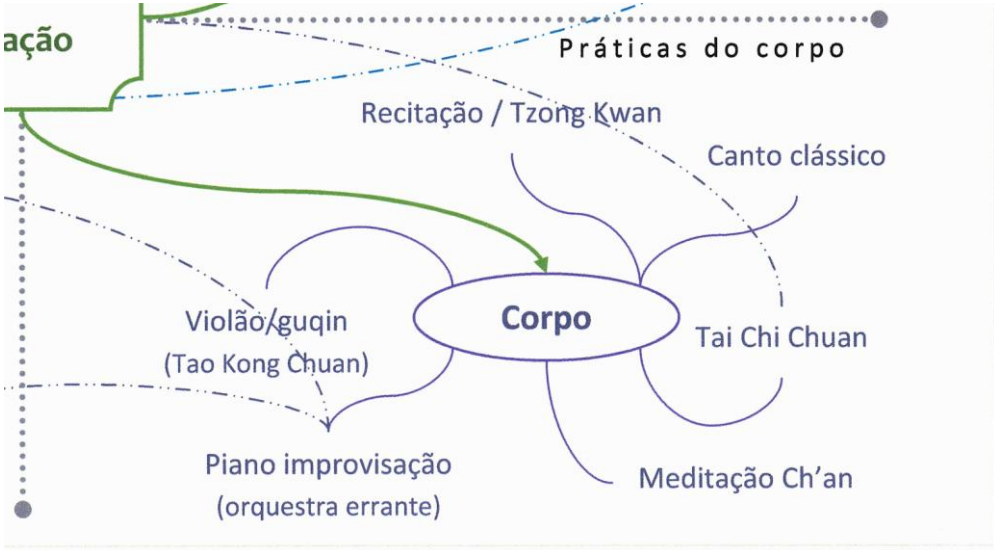


Fig. 17. Plano de criação: pólo-corpo

[**188**] Para inaugurar este pólo-corpo (**fig.17**), colocaremos três textos do monge Eihei Dogen (1200-1253) que compõem o Shobogenzo, em relação aos quais entraremos em diálogo. Shobogenzo, usualmente "*Tesouro do Olho do Dharma*", é uma coleção de textos escrito por Dogen após sua célebre viagem

Fig. 18. Eihei Dogen

Dōgen Zenji (道元禅師; também conhecido como **Dōgen Kigen** 道元希玄, ou **Eihei Dōgen** 永平道元, ou Koso Joyo Daishi) Em transliteração chinesa "Dào yuán chánshī" (19 janeiro 1200 – 22 setembro 1253) foi um mestre Zen budistas japonês nascido em Kyoto. Dogen fundou a escola Sōtō de Zen. Ele foi uma figura religiosa proeminente em seu tempo, bem como um filósofo importante. Dogen é mais conhecido pelo seu *Tesouro do Olho do Dharma verdadeiro* ou *Shōbōgenzō*, uma coleção de noventa e cinco fascículos relacionados a prática budista e a iluminação (...) Rújìng (如淨; Japonês, Nyōjo), o décimo-terceiro patriarca da escola Cáodòng (japonês, Sōtō)de Budismo Zen, no monte Tiāntóng (天童山 Tiāntóngshān; J. Tendōzan) em Níngbō.

pela China Song, onde visitou diversos monastérios e travou contato com ensinamentos de diversas escolas Ch'an (em Japonês "Zen").

[**texto a; parte 9**]

"Estudar o caminho com o corpo significa estudar o caminho com o vosso próprio corpo. É o estudo do caminho usar esta massa de carne vermelha. O corpo surge do estudo do caminho. Tudo o que surge do estudo do caminho é o verdadeiro corpo humano. O mundo inteiro das dez direções nada mais é senão o verdadeiro corpo humano. O vir e ir do nascimento e da morte é o verdadeiro corpo humano. Transformar esse corpo, abandonar as dez direções perniciosas, manter os oito preceitos, refugiar-se nos três tesouros e deixar o lar e entrar na vida, é chamado o verdadeiro corpo humano. Aqueles que seguem isso não devem ser como os estranhos que sustentam a visão do esclarecimento espontâneo." (DOGEN, 1993, p.105)

[**texto b; parte 11**]

"O mundo inteiro das dez direções" significa que as direções são o mundo inteiro. Leste, oeste, sul, norte os quatro pontos medianos em cima e embaixo são as dez direções. Considerai o momento em que frente e verso, vertical e horizontal são completamente dominados. Considerar significa entender e resolver que este corpo humano, indiviso pelo eu e pelos outros, é o mundo inteiro das dez direções. Isto é para ouvir o que nunca foi ouvido porque as direções são todo-inclusivas e todos os mundos são semelhantes. "O corpo humano" significa os quatro elementos e os cinco skandhas. [...] Ora, penetrai as dez direções dentro de uma partícula de pó, mas não as confinai a uma partícula de pó. Construí um salão de monges e um salão de buda dentro de uma única partícula de pó e construí o mundo inteiro no salão de monges e no salão de buda. Deste modo é construído o corpo humano e essa construção vem do corpo humano. Este é o significado de "O mundo inteiro das dez direções é o verdadeiro corpo humano. Não sigais os pontos de vista equivocados do esclarecimento espontâneo ou natural. Porque não está no domínio do mensurável, o verdadeiro corpo humano não é estreito e nem largo [...]o verdadeiro corpo humano cobre o universo inteiro e se estende através de todos os tempos. Não é

> que o verdadeiro corpo humano seja ilimitado; o verdadeiro corpo humano é apenas o verdadeiro corpo humano. Neste momento sois vós, neste momento sou eu o verdadeiro corpo humano, o mundo inteiro das dez direções. Sem esquecer estes pontos devemos estudar o caminho." (DOGEN, 1993, p.106)
>
> [**texto c; parte 13**]
>
> "Com nascimento e morte como cabeça e rabo, o mundo inteiro das dez direções, o verdadeiro corpo humano, transforma livremente o corpo e agita o cérebro. Ao transformar o corpo e agitar o cérebro tem tamanho de um centavo, está dentro de uma partícula de pó [...] O verdadeiro corpo humano são os ossos e a medula do domínio além do consciente e inconsciente. Dar origem apenas a isso é estudar o caminho." (DOGEN, 1993, p.108)

[**189**] Por estarmos agora em outro pólo, pólo-corpo, precisamos trazer de volta algumas idéias que expomos anteriormente no que se refere a sensação. Em especial a idéia que apresentamos, vinda de Deleuze, da sensação enquanto excitação, conservando vibrações na medida em que se prolonga pelo corpo [**84**]; em relação a qual o pensamento, enquanto reação, a mais primária delas, a transgridi de alguma maneira. Ele assim faz na medida em que ele deteriora a sensação na capacidade que ela tem de conservar vibrações [**86**] e com isso permanecer no corpo. Podemos, agora, colocar assim: o que o pensamento fazia naquelas circunstâncias era impedir, por assim dizer, a ***tomada de um corpo***

[**84**]. Vamos falar um pouco nestes termos. E adicionaremos a essa questão o fato de que o corpo tomado é, realmente, apenas uma outra maneira de dizer que há também a formação de uma sensibilidade onde o pensamento também é parte integrante. É nestas circunstâncias que ele terá sua reação ***minizada***. Este último ponto não o dissémos antes por conveniência, porque queríamos chamar atenção àquela reação peculiar, que ao proteger a sensibilidade de um caos eventual, terminava por extenuar a sensação.

[**190**] E por quê agora falamos do corpo? Simplesmente, porque no final das contas ***é apenas o corpo que leva a sensação a outro nível ou ordem constitutiva***. Lembremos que esta questão está ligada ao problema que o pensamento coloca em evidência quando decompõem a sensação para dar-lhe outras perspectivas, um tanto fora do eixos, podemos dizer, de um ***corpo que deveria ser tomado***, um corpo ideal, não este presente que sofre violências – que ganha e perde potência, ou é afetado de diversas maneiras – mas um outro protegido, inviolável, e não caotizável. Tudo o que se refere ao pensamento e a

composição musical está baseado numa questão de enfrentar ou não o caos [**85, 86**].

[**191**] No entanto, agora precisamos falar deste corpo tomado que não cessa de variar. É nessas variações que toma-se carona para um outro lado, uma face escondida que não conhecemos, mas que verte coisas ao sonoro. Assim, as idéias serão parecidas no que se refere a sensação e os afetos, mas o ponto de vista do qual precisaremos articular será radicalmente outro. Falaremos do corpo, isso sim. Mas, de um modo que isso nos forneça outra origem, que não aquela de um corpo pensante (que se encontra no momento em que escrevo). Ao invés, falaremos de um ***corpo-sensação*** de onde partem os movimentos que conduzem a este clarão musical.

[**192**] O que se passa, afinal, aqui é que devemos ***falar do corpo pelo corpo***, e não como antes, falar do corpo pela relação que faz com o pensamento, isto é, do pensamento em relação à formação de uma sensibilidade que vem por meio

de uma sensação, e que, repetimos: re-introduz um estado caótico em que o pensamento reagirá com projeções [**80**].

[**193**] De outro lado, marcamos os três textos do Dogen, acima, para que possamos compor um diálogo. Logo, neste pólo-corpo aquilo que se passa é da ordem de uma sensação à outra. Entretanto, uma sensação que constitui ***um corpo único***, daí a relevância de Dogen. Este monge não só pensou nesta mistura de sensação, na extrema sensibilidade de nosso corpo e no fatigante exercício de ter que pensá-lo, como entreviu um caminho, ou um eixo que vai ***do corpo ao corpo***. Não vai de um corpo ideal a outro, ou vice-versa. Mas, deste corpo para este corpo, só que em momentos diferentes, que nem mesmo uma variação tão grande de potência impede-o de se realizar no mesmo corpo. Neste sentido, Dogen não nega o corpo em momento algum, só o reafirma. Encontramos algo semelhante em texto de Rogério Costa:

> "Quando se fala de improvisação musical também podemos afirmar que o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. E numa prática musical desta natureza é mais do que adequado afirmar, como

> Zumthor, que não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é, em princípio, conhecimento do corpo.... se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói." (COSTA, 2002, p.2)

[**194**] Mas, em algum momento nos perguntamos qual interesse musical implícito nesta questão. Ao que dizemos encontrar alguma satisfação em compreender como essas variações de potência – potência de existir, mas também de criar – vertem ao domínio sonoro e o domínio sonoro verte sobre nosso corpo modificando-o, dando-lhe um novo giro, por onde criamos novamente: o corpo sempre tomando no mesmo sentido.

[**195**] Compreende-se que essa questão não é exatamente simples, nem fácil de se aceitar. Em todo caso, não se busca uma resposta fechada, porque essa só o pensamento em alto vôo poderia dar. Buscamos, isso sim, certa confiança nestas variações que não cessam nas perspectivas do pensamento, nem na substiuição das idéias.

[**196**] Lendo Dogen, algumas vezes nos vem a mente que, precisamente, não haverá duas sensações para um mesmo corpo, mas uma sensação, conforme Deleuze, que acumula outras ordens ou outros níveis constitutivos, tomados neste corpo e que se verte ao sonoro. Isso já foi dito antes. Não somente isso, mas O corpo do ponto de vista dos afetos que o tocam, e faz variar nossa potência e existir, constitui uma relação passiva: o corpo mesmo como resposta, como variação infinita perante as idéias e os afetos. Por outro lado, o corpo visto pelo corpo, do ponto de vista da sensação, constitui uma relação com ***um universo e suas constelações***: das trasmigrações, das múltiplas vibrações que o permeiam, e que migram de um lado a outro, dos enfrentamentos do caos, das superficíes do corpo que desaparecem, momentaneamente, para aparecer de outro lado, um lado novo.

[**197**] Para não perdermos tempo, a questão que se põem é como o corpo-sensação, está em um momento, quando criamos e ou discernimos um nível de sensação sonora, e desaparece, por um tempo indeterminado, e aparece

novamente, formando outra superfície, mas guardando algo da superfície (limite) anterior? Note-se são dois momentos distintos, para um mesmo corpo ligeiramente modificado. Como no último exemplo no pólo-china. Tinhámos lá um corpo-sensação do Tai Chi que migra para um corpo-sonoro, e depois retorna modificando aquele corpo-sensação do Tai Chi. Não é somente o corpo que muda, mas também essa passagem é que nunca é a mesma, ou ao menos não reflete o mesmo ***modo de ligação*** com os sons. Ou seja, não podemos refazê-la, a não ser retomando certos clichês pessoais que pensamos estarem em conexão com esta passagem. Foi deste modo, que falamos antes de uma zona de indiscernibilidade porque, de fato, é aí nesta passagem obscura onde se perde a percepção das ligações que promovemos. Talvez, porque deixamos de identificar as coisas, ou as coisas que se ligam não se ligam por um grau de proximidade

[**198**] Tudo no final, se complica um pouco mais porque, em verdade, temos vários corpos, uns indentificáveis pelas marcas que deixam na sensibilidade e

que se revelam pela maneira de agenciar o campo da experiência, aqui sendo: tai chi, buda, budista; e outros que não se identificam, senão pelas suas ações sem domínio ao qual se ligar: tocando, cantando, recitando, respirando, andando, ingerindo, pensando e ensinando. Como tudo isso se liga ao que criamos? Reparem, o corpo não é algo tão complicado, mas sua tomada pela sensação – e neste caso a sensação cedendo afetos que vertemos para os sons – é altamente complexa e indiscernível. Isso porque o pensamos como mistura. Não apenas mistura interior, de fluídos, batimentos e consistências diversas, mas misturas exteriores que o modificam de algum modo, às vezes, imprevisível, como no caso desta relação com o ato de criar.

[**199**] O que Dogen fala nestes textos é de um corpo que não é feito dessa misturas, que não é composto – apesar de se decompor e com isso deixar muitas marcas por aí. Ele fala, especialmente, de um corpo que não é imagem de um corpo, de um corpo-mistura, mas um ***corpo indiviso***. Mas, isso não quer dizer, e não devemos nos apressar neste sentido, de que ele esteja falando de

um corpo “Uno”, ou de uma unidade corporal transcendente. Nada disso, apetece este monge zen. O que ele diz é que há um corpo indiviso – poderíamos dizer sem distorcer suas palavras: corpo indizível. Este corpo contém tudo o que existe e que se produz por meio dele. Notem isso: se produz por meio dele. Reparem quando ele diz:

> “Tudo o que surge do estudo do caminho é o verdadeiro corpo humano. O mundo inteiro das dez direções nada mais é senão o verdadeiro corpo humano.” (DOGEN, 1993, p.105)

[**200**] Dogen não fala de um corpo ideal – dos imensuráveis e inconcebíveis três corpos de Buda –, mas de um corpo humano feito de carne vermelha, ele diz: “Estudar o caminho com o corpo significa estudar o caminho com o vosso próprio corpo. É o estudo do caminho usar esta massa de carne vermelha.”

[**201**] Dogen está jogando com outro lado da lógica budista que não é explicar a origem da mente, de buda, do mundo e do universo por meio da tese dos cinco agregados (os cincos skandas) e os doze elos da existência (os doze nidanas) – assim, do menor para o maior – como causa da vida e da morte, mas ele está

dizendo que tudo isso nasce do corpo para o corpo. Não há mundo possível a partir do corpo, senão aquele produzido por uma mente inquieta:

> [...] "Com nascimento e morte como cabeça e rabo, o mundo inteiro das dez direções, o verdadeiro corpo humano, transforma livremente o corpo e agita o cérebro." (DOGEN, 1993, p.108)

[**202**] E mais: que ele contém sem transbordar tudo o que se manifesta a partir dele; e o que este corpo faz é apenas saltar e vibrar. Não é origem, nem percurso, mas todos os caminhos inclusos. Afinal, estudar este corpo extensivamente é algo que só uma mente inquieta pode conceber. Aí está o valor de um corpo indiviso que não vibra pelo cérebro, ao invés, o faz vibrar inteiramente. Para Dogen vibra o mundo.

> "Este ensinamento não é a mobília quebrada de uma casa abandonada, mas os esforços coletados e as virtudes acumuladas do estudo do caminho. O corpo de repente salta, claro, em oito direções. Ele se abandona entrelaçado a uma árvore, como a glicínia." (DOGEN, 1993, p.106)

[**203**] Dái ele dizer numa de suas mais belas descrições deste corpo. Bela porque em poucas palavras nos mostra a geração de um ***corpo-mundo, corpo-universo***

que tudo inclui, porque seu movimento de nascer não se projeta para fora. Ele já está fora do mundo.

> "O corpo humano" significa os quatro elementos e os cinco skandhas. [...] Ora, penetrai as dez direções dentro de uma partícula de pó, mas não as confinai a uma partícula de pó. Construí um salão de monges e um salão de buda dentro de uma única partícula de pó e construí o mundo inteiro no salão de monges e no salão de buda. Deste modo é construído o corpo humano e essa construção vem do corpo humano. (DOGEN, 1993, p.106)

[**204**] O que podemos tirar daqui é uma inquietação, que já toma o corpo, este corpo de dúvidas. Mais do que isso fica a questão: como confiar nas mudanças deste corpo em suas vibrações, seus saltos repentinos; como compreender as potências de suas passagens no plano de criação? O que estou tentando tecer aqui é uma espécie de narrativa por todas essas inquietações, bem como o encontro destes textos me levaram a querer estudar este corpo, não exatamente o meu, mas o que digo ser "meu".

[**205**] Assim, neste pólo mapeei seis ações, seis corpos de sensação, criados a partir do corpo. Cada um, uma imagem: um corpo sentado que recita

(recitação/Tzong Kwan); um corpo apenas sentado (meditação Ch'an); um corpo que de pé canta (canto); um corpo que sentado toca (piano/orquestra errante), um outro que também sentado toca, mas toca algo diferente (violão/guqin), e um corpo que se movimenta, mas que se movimenta diferente dos outros (Tai Chi). Pergunta-se o que há entre eles? ***O que há entre eles são sons***; apenas isso, e talvez a única coisa que os ligue, apesar de em um deles, às vezes, isto ser imperceptível (Tai Chi). Cada uma destas ações que transbordam nos limites dos corpos produz uma sensação, uma mesma sensação, no entanto, continuamente modificada ou acumulando níves consitutivos de um para o outro.

[**206**] Quando toca um corpo sentado, uma vibração toma o seu lugar, e este lugar de repente transforma-se em outro, já não é mais aquele sentado, mas agora um outro de pé, cantando. A mudança de ação e localização não impede uma sensação de ser conservada, este é o ponto. De fato, o corpo tomando por uma sensação acumula um outro nível. Pode até ser que vibre diferente de

antes, mas é o mesmo corpo e a mesma sensação: a sensação de presença de ambas ações num mesmo corpo. Essa derramar ou acúmulo de níveis de sensação tomados no corpo, de certo modo, permeia o plano de criação. Em úlitmo caso define o desejo de encontrá-los no plano de criação. Diremos: criar um mundo e um universo musical neles.

[**207**] Essa relação de um corpo tomando de sensação, vários corpos, e o desejo de encontrá-los num plano de criação veio-me através de um mero exercício. Durante dois anos, nas aulas de Tai Chi, pratiquei um exercício musical extremamente simples como comum. Resolvi improvisar nas aulas a partir dos corpos em movimento. Um projeto bastante simples. Tudo que fazia era improvisar, ao final das aulas, no momento em que todos realizavam os encadeamentos em conjunto ou individualmente. A proposta tinha, afinal de contas, um caráter lúdico. Ou seja, tratava-se, antes de tudo, de improvisar de modo espontâneo e livre de códigos musicais e sociais que definem uma prática instrumental qualquer. Mas para este exercício lúdico, me ocorreu que deveria

Fig.19. ensemble Tao Kong Chuan (ao lado, da esq. André Mestre, André Ribeiro, Rodrigo Bussad em Campinas e abaixo em São Paulo no Templo Tong Kwan)

fazê-lo a partir de um instrumento que não dominava muito, isto é, que não sabia todos seus segredos, ou melhor: um instrumento não incorporado. Escolhi, portanto, o violão. Não somente isso, mas apliquei *scordatura* em quatro cordas para evitar algo que me lembrava a sonoridade do violão, e que pudesse me colocar em uma relação desconfortável.

[**208**] Logo, o uso de *scordatura* se deu por duas razões muito óbvias: para quebrar com todos os clichês anteriores – que porventura pudesse ter absorvido acidentalmente –, e com isso quebrar o gestual mais óbvio do violão, como por outro lado, também, para tentar compreender os gestos musicais chineses nascidos a partir do corpo. Tive, assim, a oportunidade em aula de Tai Chi, de testar diversas situações, como (1) não saber por onde começar, de fato, nem me preocupei com o deslocamento das notas pelo braço do violão, de modo que não sabia que nota ou relação intervalar iria acontecer; (2) a falta de forma preestabelecida, já que a questão era simplesmente reagir com gestos e sonoridades no violão àquilo que ocorria nos encadeamentos do Tai Chi; (3) não

haver um código que deteminasse um início e um fim para a improvisação. Apenas, acabava quando alguém parava de fazer os encadeamentos. Aliás, isso coloca outra situação o fato de, muitas vezes, haver variação de velocidades nos gestos do Tai Chi. Este exercício durou por volta de dois anos. Mas, não demorou muito a isto cativar outros e virar um exercício à três (**fig. 19**). Virou uma espécie de notícia popular na comunidade chinesa de São Paulo e Campinas.

[**209**] Porém, este jogo criativo, lúdico, despropositado, também não tardou a montar seus clichês musicais – e este é o ponto aqui – por força de agenciamentos sociais, onde se espera uma correspondência entre a perfomance e o público. Seguimos, entretanto, jogando com essa dupla realidade, de responder a um agenciamento social e outro local, onde tentamos introduzir irregularidades e desequilíbrios constantes.

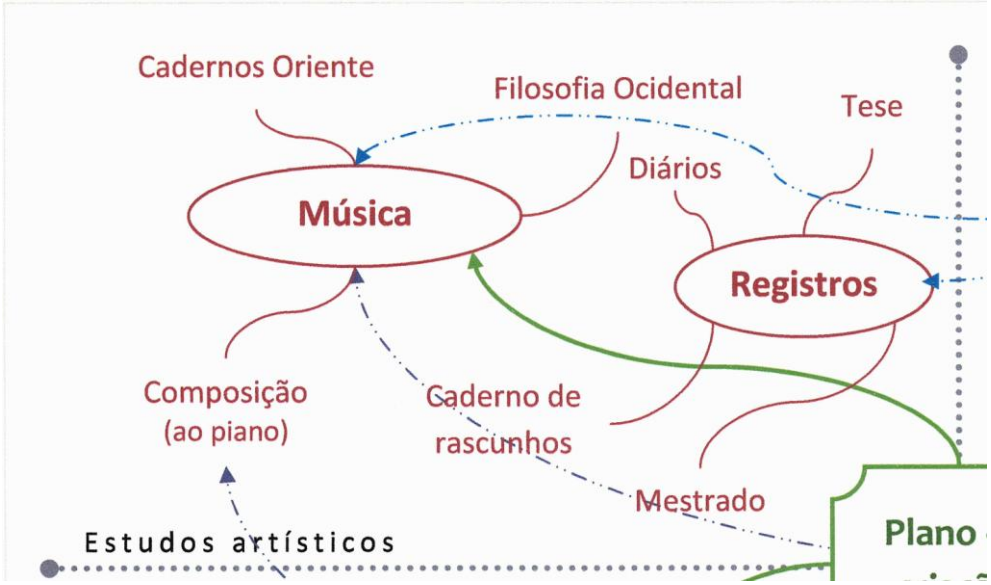


Fig. 20. Plano de criação: pólo-música

[**210**] Enfim, chegamos ao momento de apresentar o processo criativo na sua relação com a escritura musical. Precisamente, apresentaremos uma imagem do do processo como um montante de estados, sensações, impressões, afetos, idéias e pensamentos que ***convergem sobre a escrita***, a partir de onde criamos

códigos musicais para tentar enfrentar o caos que permeia todas essas coisas.

Porém, antes de tudo, nosso registro caotizado (**fig. 21**).

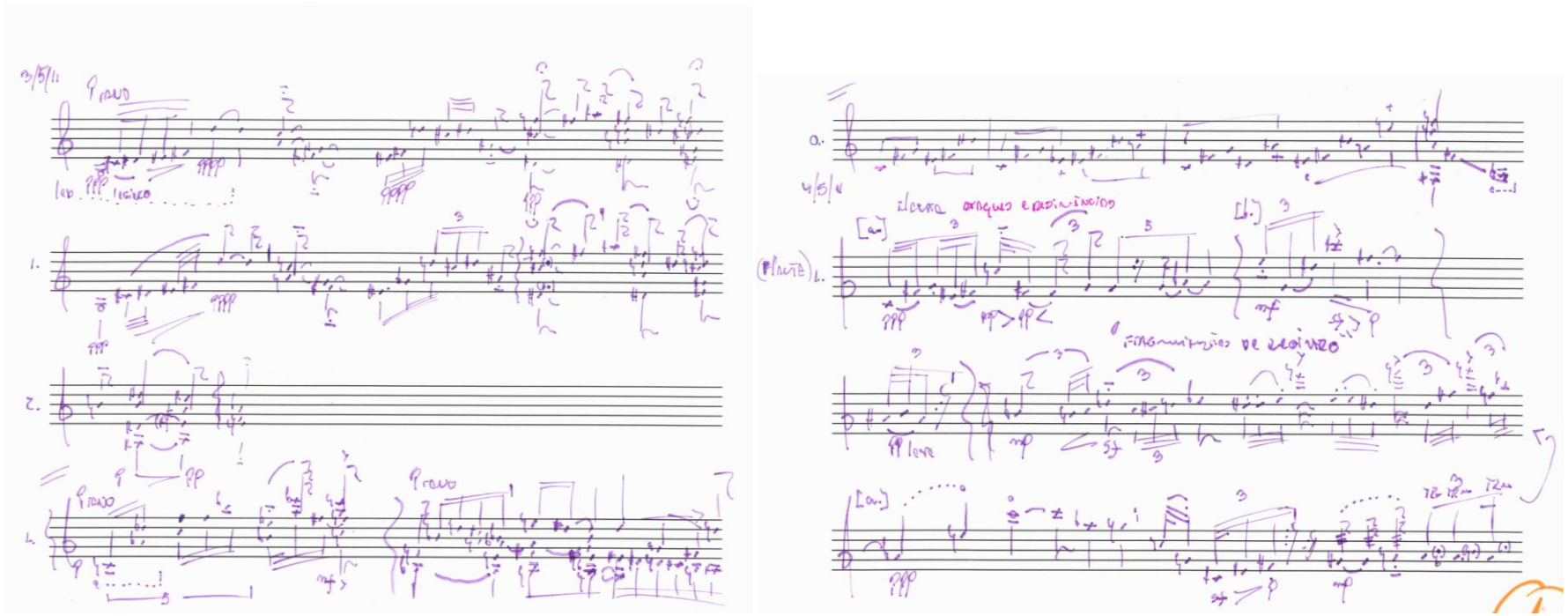


Fig.21. Caderno A, folha 1

[**211**] Observando a configuração desse ***pólo-música*** encontramos dois círculos convergindo: um em torno da escrita, tanto musical como textual, em que se coloca seus limites e possibilidades (registro); e outro em torno da música, especificamente, em relação as peças musicais finalizadas ou processos de criação encerrados (música). (**fig.20**). Em ambos, coexistem domínios de escrita diferentes: texto e escrita musical. Assim, em tese teríamos duas disposições para falar desta convergência bem como de suas relações com o caos que os toma no meio do caminho: (1) partindo dos ***registros***, isto é, do processos em andamento, e (2) partindo da ***música***, isto é, dos processos encerrados. Contudo, não é o caso de separá-los do caos, estabelecendo uma linha de um a outro; mesmo os processos encerrados não param de produzir outros novos. A diferença entre estes círculos está mais numa questão de frequência das linhas que convergem sobre o plano de criação do que um término definitivo. Digamos, assim, que nos processos encerrados (música) as linhas que os atravessavam foram sedimentadas em ***estratos definidos***. Em outras palavras,

estes encontram uma forma musical e criaram um código permanente. Ao contrário daqueles processos em andamento (registros) onde as linhas não param de atravessá-los e de criar novas possibilidades de consistências sonoras. Com isso queremos dizer que não há de um a outro uma reta conectando-os, isto é, um feixe evolutivo. Na verdade, estes dois círculos representados no mapa são um só, apenas diferindo quanto ao estado de processo em que se encontram. Pensando um pouco nos dois apresentaremos alguns os conflitos, clichês e artimanhas para enfrentar as instabilidades dos processos criativos que aqui melhor transparecem.

[**212**] Deste modo, precisamos trazer algumas idéias de volta. Na introdução desta tese falamos da capacidade que o pensamento musical tem de transformar uma ***relação com um fora*** em algo sonoro [**i**]. E mais, como isso se deve, em grande parte, a confluência de coisas que permeam uma forma de pensar, tornando-a capaz de se desprender dos contextos musicais fechados e encontrar, assim, ***forças expressivas*** que eclodem e fertilizam na composição.

Por uma aproximação do pensamento em relação à estas forças dissémos que o pensamento musical é um ***estado de criação***, na medida em que ele apresenta um duplo aspecto: ser uma confluência e ser uma resistência. E que, sendo assim, ele põe em relêvo a condição de ***heterogênese do processo criativo***.

[**213**] O que resiste não é o pensamento, mas o ***meio*** em que ele se dá, ou o meio sobre o qual ele irá se constituir, ele mesmo outra formação. Não é que o pensamento seja aqui outra coisa, mas ele reflete outra formação enquanto ele for um estado de criação. Isso porque ele mesmo é criado a partir do plano de criação; plano este que se estabelece por heterogênese.

[**214**] Então, convém falar agora de heterogênese ou seja, de outro modo, falar de uma gênese que não é linear ou que se atém a um feixe dominante, de onde nasceria um processo criativo. Ao contrário, será uma heterogênese aquilo em que se estabelece os processos criativos, ou seja o meio de heterogênese que, ao invés de nos mostrar um deserolar processual linear (uma linha comportando variações e intensidades diferentes), nos mostra múltiplas linhas que se cruzam,

se tocam, se contagiam, como que se afastam, se repelem, se mantém inócuas. Em verdade isso: o plano de criação comporta ***múltiplas subvenções criativas*** em lugar de um processo único e totalizante.

[**215**] É isso que queríamos dizer com um ***pensamento reagente***, logo no início, a saber, um pensamento que se forma junto com os processos, entretanto, que reage a sua maneira para lidar com os estados caóticos que os processos põem em evidência. Logo, podemos ter em mente que o pensamento não comanda uma heterogênese [**xiii**]. Ao invés, ele está submetido à ela, ou encontra-se de tal forma subsumido às forças que traçam uma heterogênese sobre o plano, que ele só pode reagir. Com efeito, podemos dizer que ele às vezes ele paira sobre o plano, ao mesmo tempo em que se entrosa às linhas que acessam e distorcem o plano de criação. Daí o fato do pensamento, nestas circunstâncias, acusar apenas um estado de criação e não uma imagem de sobrevôo do plano, porque ele mesmo é uma ***mutação constante***.

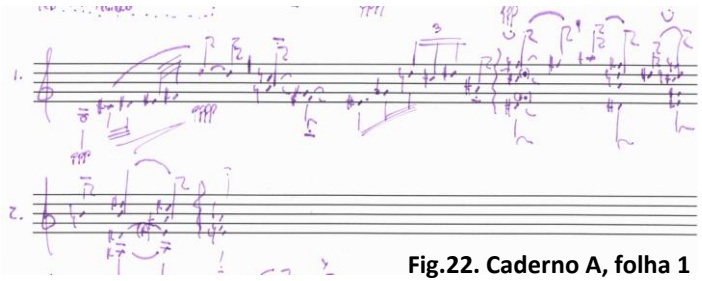


Fig.22. Caderno A, folha 1

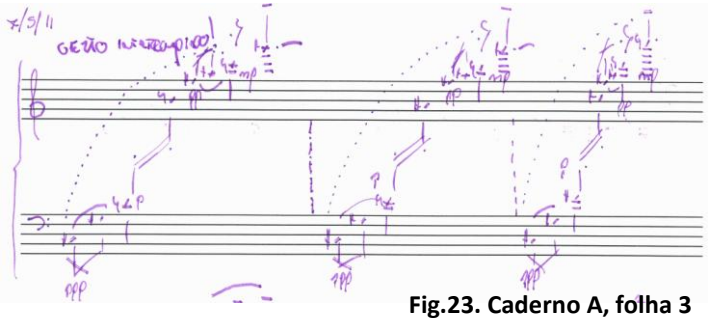


Fig.23. Caderno A, folha 3

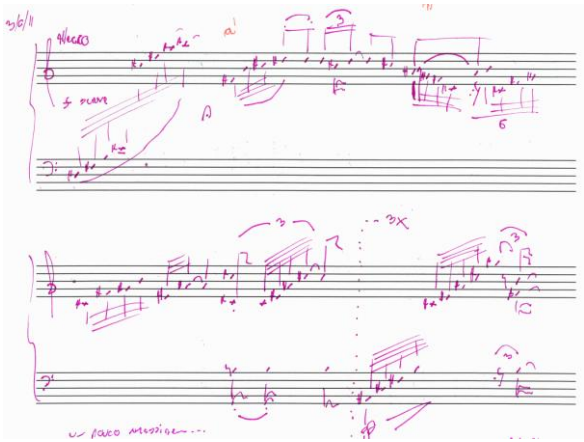


Fig.24. Caderno A, folha 8

[**216**] **Heterogênese**: num primeiro momento diante destes rascunhos um mínimo de ordem é requerido. Começamos apontando um gesto e uma maneira de repetí-lo que atravessa diversas páginas, sofre inúmeros contágios, paralisa em alguns momentos, ganha lugar e permanência, para em seguida desaparecer (**fig. 22, 23, 25**). O que acontece é um jogo dos dedos no piano. Uma espécie de tatear com os dedos uma sensação de toque confortável e, assim, ouvir uma sonoridade que agrade. São aí os meus dedos dizendo o que tenho que ouvir. Trata-se mais de um hábito do que algo pensado. E este registro de uma sensação que diferentes toques proporcionam percorre os cadernos.

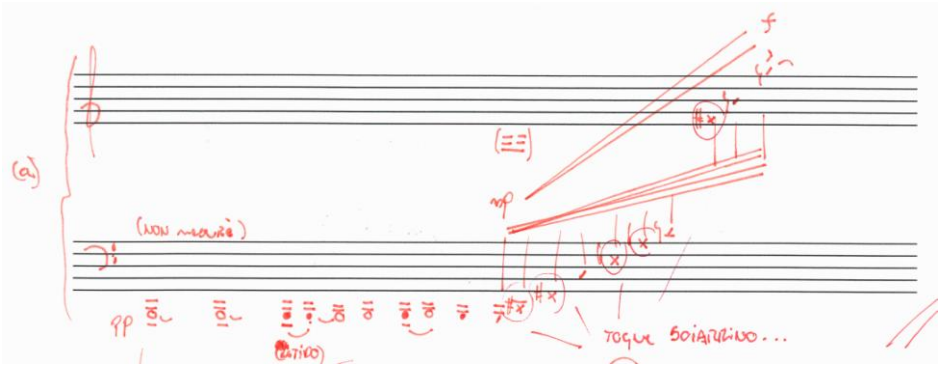


Fig.25. Caderno A, folha 17

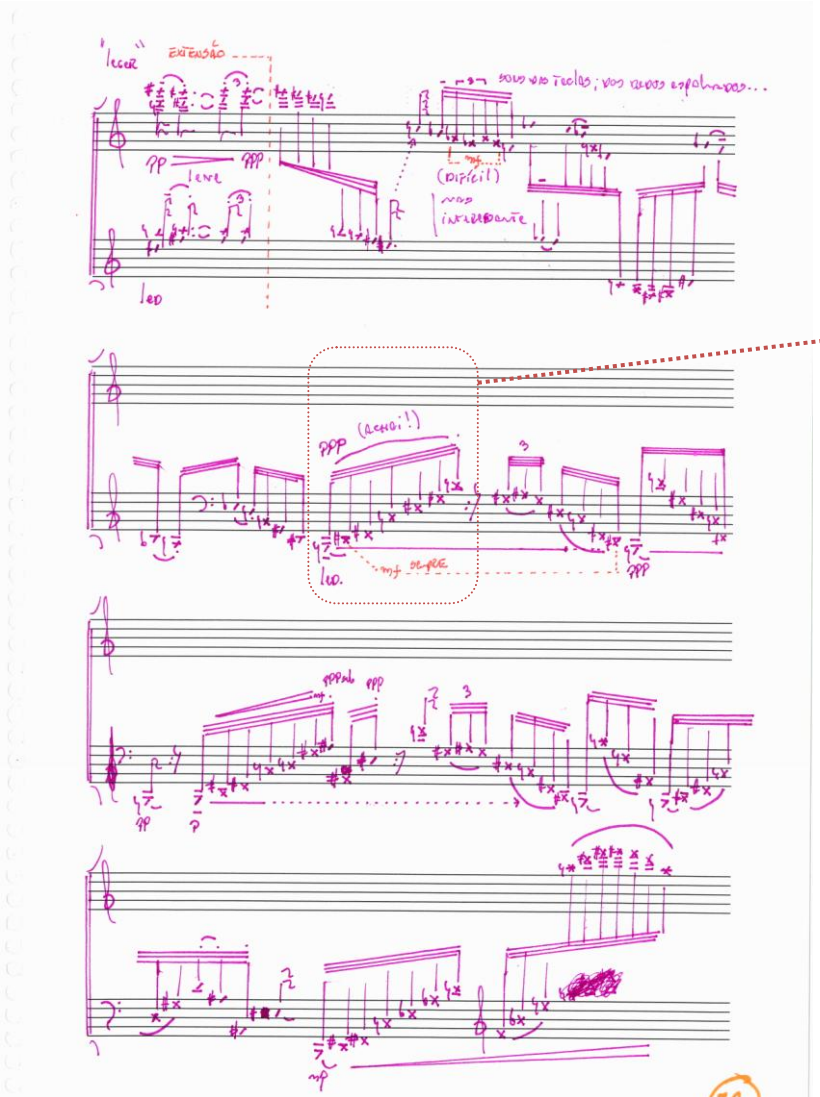


Fig.26. Caderno A, folha 23

[**217**] São muitas as ocasiões que estes gestos aparecem, logo, não podemos falar de todos. Basta saber que eles configuram um hábito tátil. E de tanto repetir este hábito (**fig. 25**) – não por causa da repetição, mas porque busco um lugar em que ele soe com outras coisas – ele acaba encaixando, como numa bricolagem (**fig. 26**). Mas esse jogo não para aí. Não é porque o gesto foi encaixado ao lados de outros que temos um repouso para aquela sensação tátil e sonora.

[**218**] Ocorre que este lugar, no qual um gesto se encaixa, irá mudar também. E não é mais um gesto que procura um lugar, mas uma paisagem que o transforma em outra coisa: o transforma num ***afeto***. Ou melhor: é uma paisagem que dá consistência sonora a um afeto. Veja que não se trata mais de um hábito tátil – reagir ao toque das teclas – mas de um pequeno processo de ***captura de um afeto***, ou de uma força que o vá determiná-lo em uma paisagem. E a paisagem acaba me encontrando (**fig. 27**); não está mais debaixo de meus dedos, mas, está, essencialmente, projetada a partir da sensação que mantinha

no corpo pelos dedos [**189, 196**]. Um primeiro desejo de encontrar uma paisagem em homenagem ao compositor Almeida Prado, (“*talvez um poesilúdio*”: *in memorian*) (fig. 27). Mas, ela não está completa. É preciso resgatar aquela sensação que havia debaixo de meus dedos e dar-lhe outras permanências. É preciso decompô-la em outros toques diferentes. (fig. 27, 28). E todo este percurso através destas paisagens, resgatam outro momento anterior: lento, triste e doloroso (fig. 29).

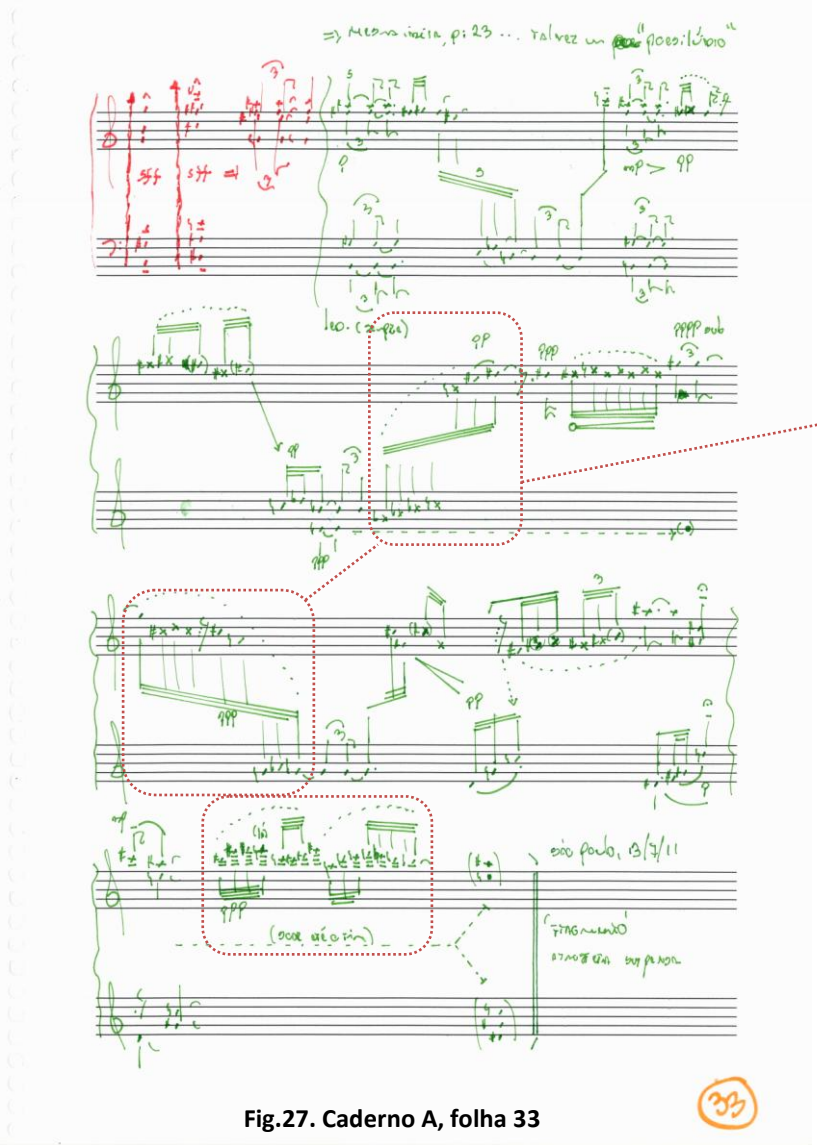


Fig.27. Caderno A, folha 33

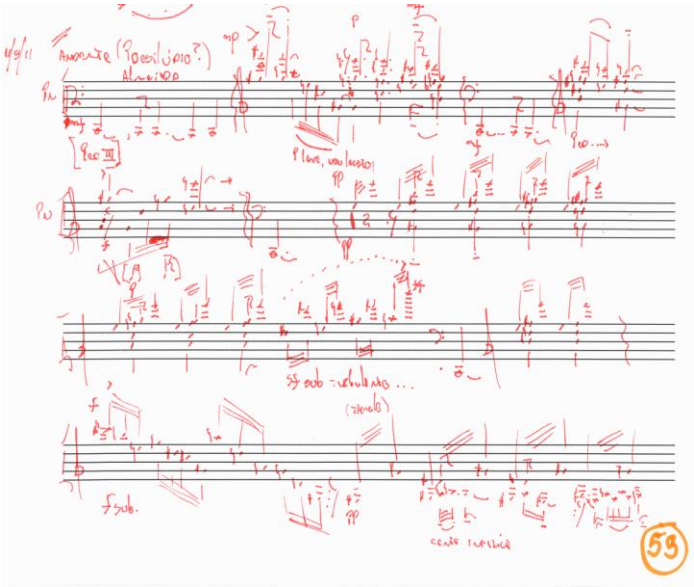


Fig.28. Caderno A, folha 53

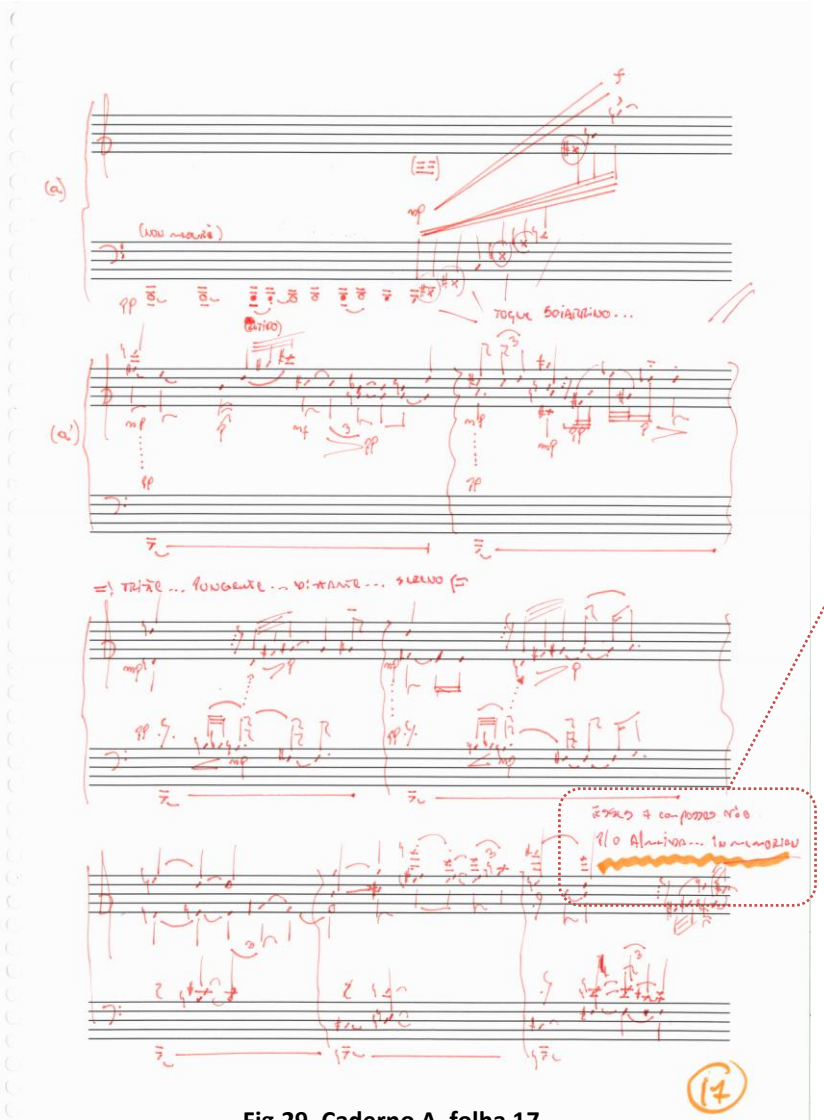


Fig.29. Caderno A, folha 17

[**219**] Um primeira tentativa de homenagem (fig. 29). No entanto outras três gêneses atravessam o caminho deste gesto que encontra uma paisagem e a transforma em outra. Um desejo de uma peça para a piano que desafiasse o silêncio: um movimento dentro do silêncio e de sons que escapam, através de um limite, como se houvesse uma camada intermediária, espécie de limiar como uma nuvem, de onde depontam no céu clarões sonoros (fig. 30).

Fig. 30

[**220**] Descrevendo: (1) tudo que está abaixo é silêncio, movimento dentro dentro do silêncio; (2) a nuvem é o limiar, são partículas de sons infímas que lhe dão uma atmosfera rarefeita, são o mínimo perceptível; (3) acima das nuvens um clarão sonoro. Tudo isso, me vem escutado "*Sei quartti brevi*" (fig. 31) do compositor italiano Salvatore Sciarrino.

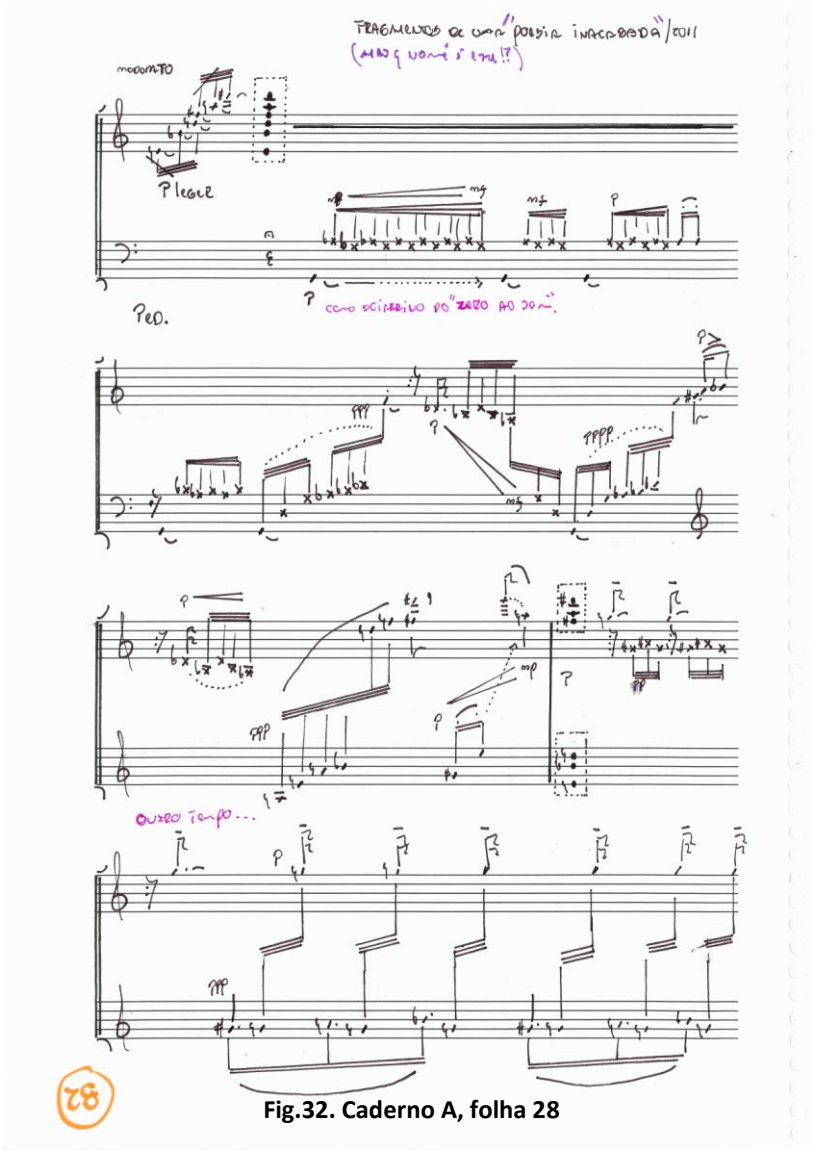


Fig.32. Caderno A, folha 28

[**221**] Uma sensação de silêncio, sons que eventualmente escapam desta camada inferior e produzem clarões. Não apenas isso, mas quando produzem clarões identificamos algo: um gesto claro, um motivo luminoso, um feixe de movimento radiante. O jogo gestual que se dá no poesilúdio cruza com Sciarrino. É já outra gênese em andamento, outro tempo, outras ligações, outros afetos. Tento criar essa nuvem que separa os fragmentos musicais indentificáveis de outras formações pouco perceptíveis (figuração das teclas em meio a alguns desprendimentos) até uma explosão, um clarão (fig. 32,33).

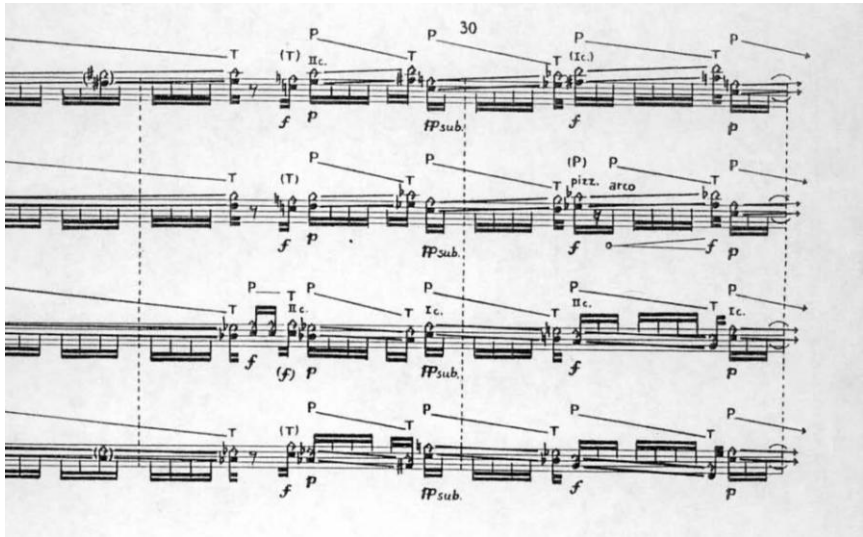


Fig.31. *Sei Quartetti brevi*, Salvatore Sciarrino

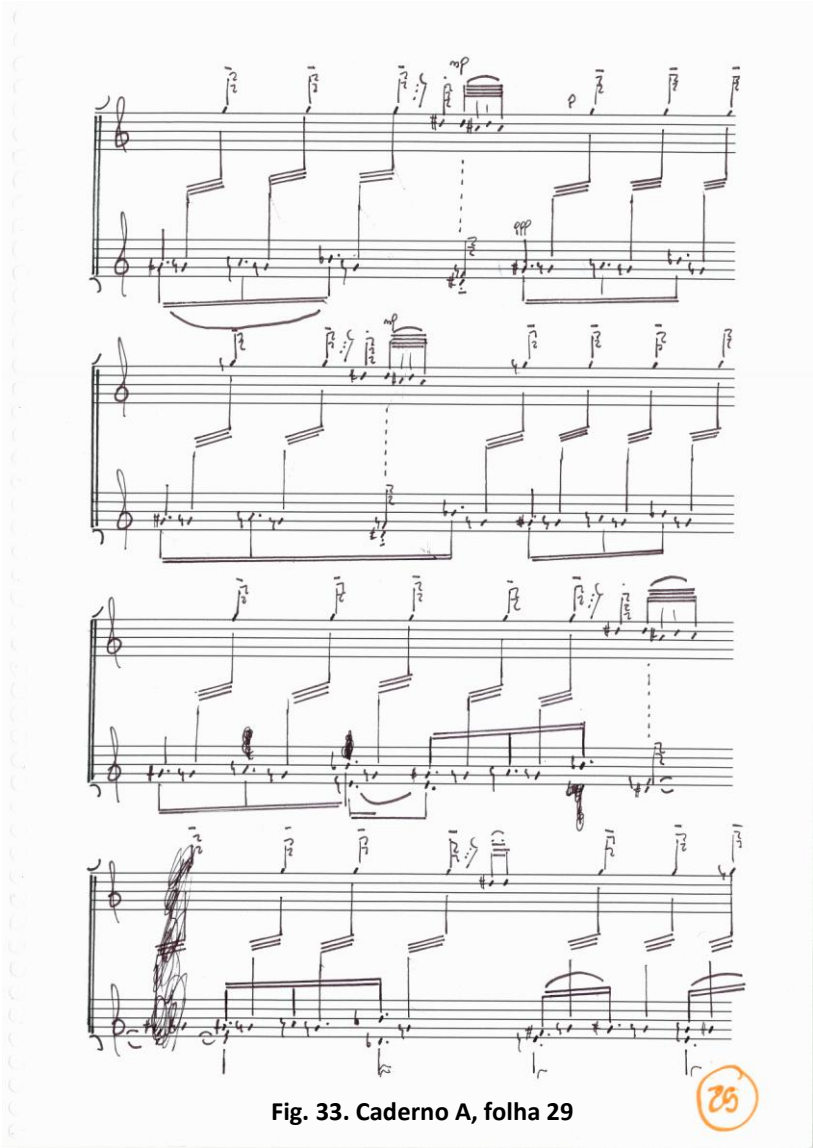


Fig. 33. Caderno A, folha 29

[**222**] E, então, uma terceira gênese ligada ao mesmo jogo de teclas e sons. Um projeto duplo "à quatro mãos". Um aluno sugere que façamos uma reescritura de uma peça de Ärvo Part (*"Für Aline"*). Nela concentraríamos nossa atenção no caráter suspensivo e ressoante desta peça, para então escrever aquilo que não estava lá, isto é, aquilo que Part não compôs. Criamos assim uma estratégia: uma peça cíclica que abre composição reescrita do meu aluno, colava na minha reescritura e, a seguir, grudava na peça do Part. Um idéia simples onde a peça poderia voltar sempre ao começo, *um loop*. Pensamos em algumas estratégias para emendar essas sequências, e algumas remissões sensíveis interiores que trouxessem a atmosfera de *Für Aline*. Assim, surgiu "*Für*" para piano solo escrita por dois compositores sobre um terceiro (**fig 34.**).

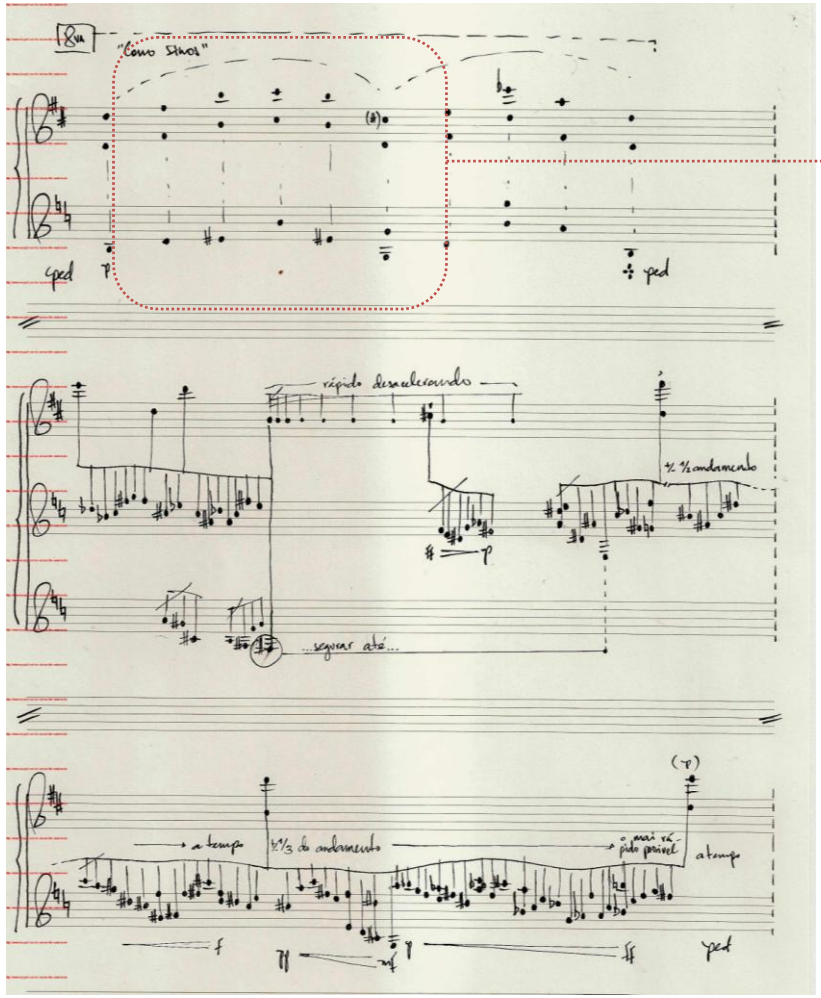


Fig. 34. Für (piano solo) André Mestre

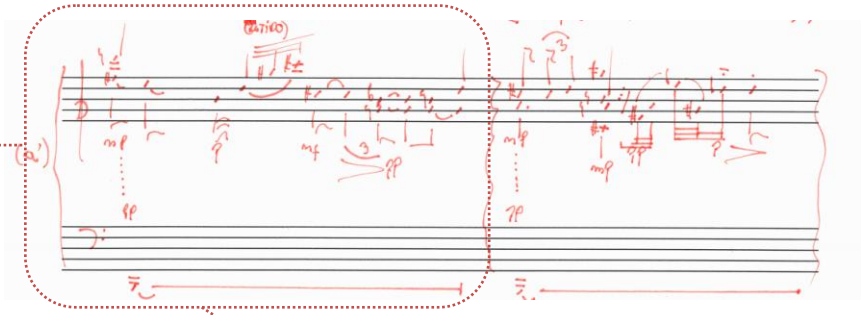


Fig. 35. Für (piano solo) André Ribeiro

[**223**] Estão aí algumas ressonâncias de *Für Aline* (**fig. 34**) a nota congelada no grave, os arcos melódicos, intervalos espaçados e etc. Uma das idéias que díscutimos era criar estrias entre os acordes do Arvo Pater, isto é, remover o caráter liso que a peça dele mantém. Para isso, cada um criou um modo de recombinar as notas em acordes, espaçando e apertando as notas, introduzindo dilatações e compressões nos arcos melódicos e etc. Ou seja, tudo se resumia a criar outras consistências sonoras a partir de um material sonoro que outra peça nos oferecia, mas tentando preservar algum afeto que a peça movia. Contudo, o que deveria ser um projeto à dois, virou um projeto "solo".

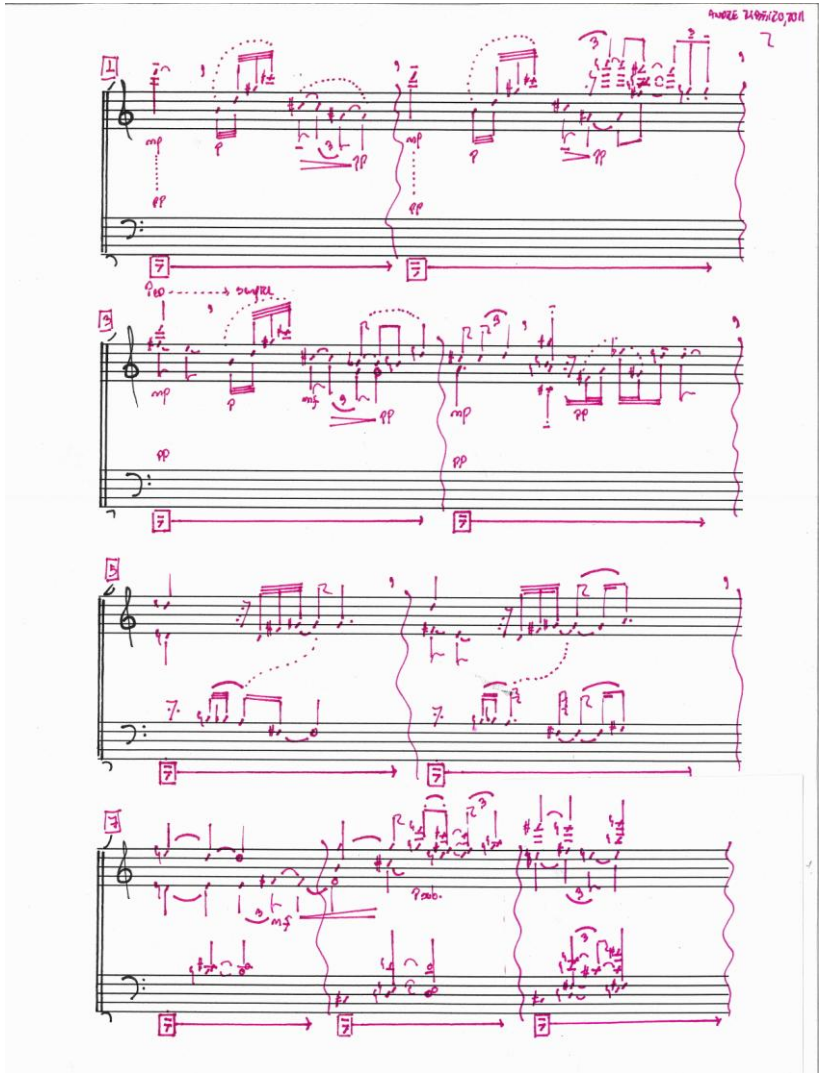


Fig. 35 – Poesilúdio *in memorian*

[**224**] Mais uma vez, fui tomando pela idéia de um poesilúdio, *in memorian* ao compositor Almeida Prado, foi quando minha reescritura do Part se desprendeu do projeto, e se tornou uma verdadeira homenagem que bem poderia ter se chamado"*Für Almeida*". (**fig. 36**). Uma possibilidade de apresentá-la no Masp me fez retornar ao poesilúdio. Apresentei-o no dia 23 de outubro de 2011. Após, apresentá-lo acrescentei um outro momento (**fig. 37**) e, assim, tornaram-se dois poesilúdios dialogando um com o outro.

[**225**] O que liga este dois poesilúdios é um sensação de um tempo suspenso que tinha em *Für Aline*, os arcos melódicos, da nota grave, das ressonâncias, das notas espaçadas dentro dos acordes. Ora, isso quer dizer: tudo aquilo que observamos em *Für Aline*, mas que agora deixou de ser uma reescritura para ser outra coisa, ser uma paisagem-movimento. O que se destaca é como um projeto contagia outro, e não raro, se divide em dois, três ou quatro e assim por diante.

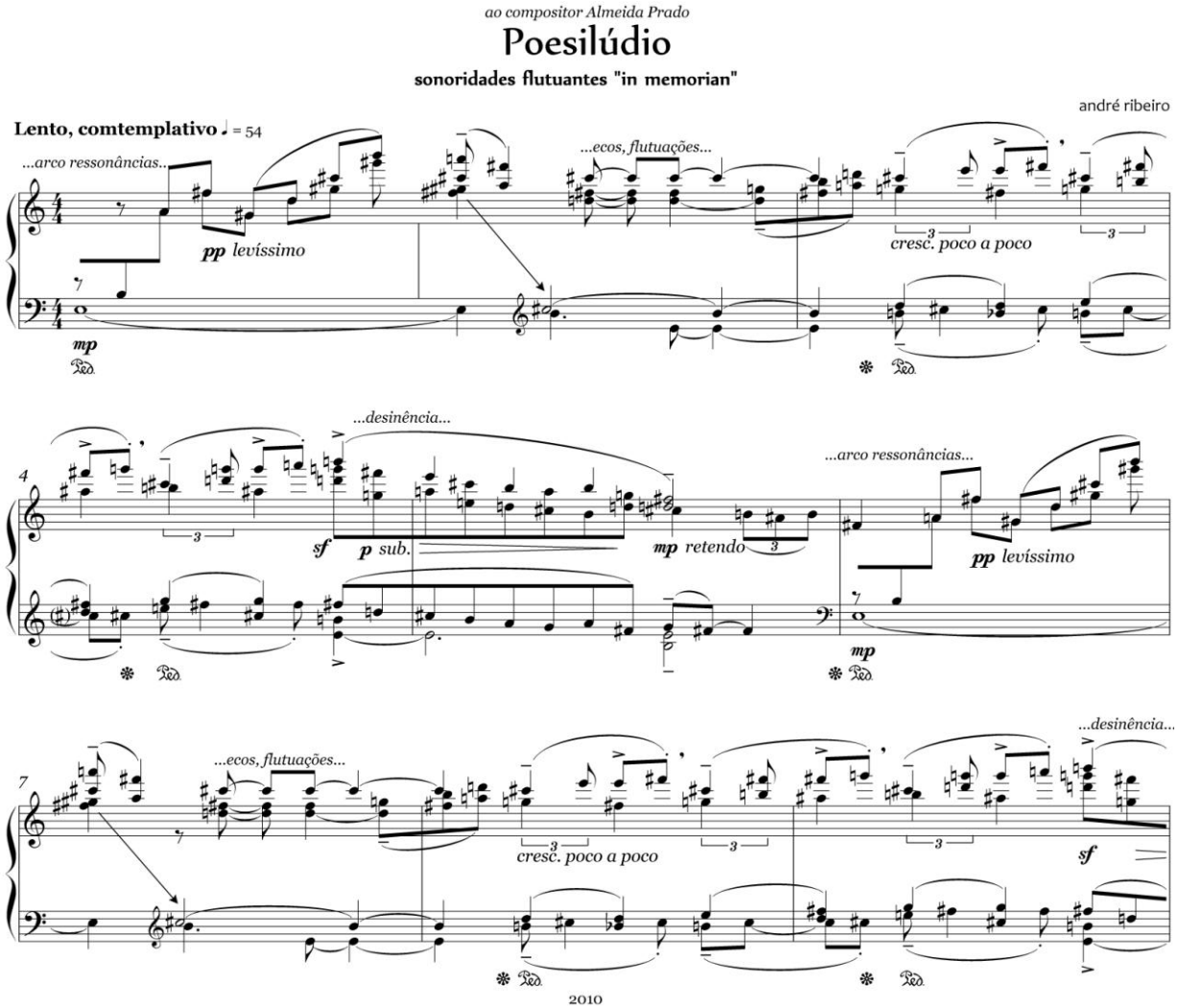


Fig. 37. Arquivo.sib, I *"Poesilúdio, sonoridades flutuantes"*

4.6. pólo-ensino: o encontro de planos de composição.

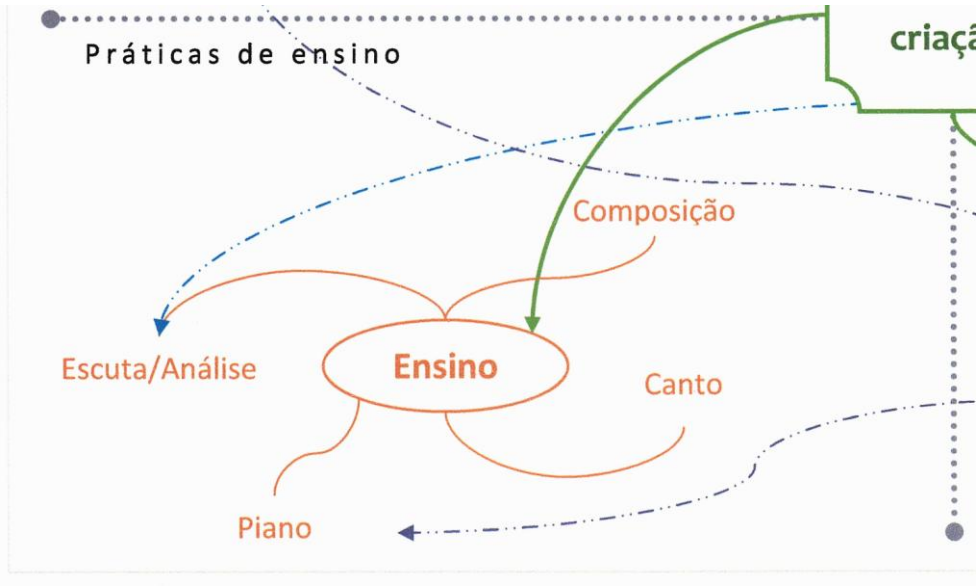


Fig. 20. Plano de criação: pólo-ensino

[226] O que se passa neste último pólo de nossa representação gráfica reflete duas questões: (1) como a construção deste modo de pensamento fora vai intervir numa relação de ensino; e (2) como uma relação de ensino pode integrar o plano de criação. Para por em relevo ambas questões, apresentamos um exemplo real.

[**227**] Dois alunos, um pergunta “você já escreveu um peça para clarinete solo? Eu digo: “Sim!” O outro pergunta: “como Dusapin consegue escrever assim de um modo tão linear? Duas perguntas, dois horizontes indefinidos. O primeiro me propõem pensar se, de fato, sei como compor uma peça solo? Qual caminho? O que dizer? Como dizê-lo? O segundo me provoca no sentido em que devo dizer como Dusapin compõem de tal maneira, e como deixaria de fazer sentido compor de tal maneira. Duas questões, absolutamente diferentes.

[**228**] Diante dessas questões, minha primeira tarefa como professor é sensibilizar algo nos dois alunos que vá repercutir numa produção. Quero dizer, não se trata de encontrar uma explicação e assistir este impulso parar aí num esclarecimento final, ou num juízo de gosto que não terá nada a oferecer senão um ponto de parada para estes dois jovens compositores. O que importa de fato é como isso pode virar música, e não o contrário, como uma música pode virar palavras definitivas. Então meu primeiro passo é ***sensibilizar um meio*** entre estes dois alunos que vá resultar em criações suas. Procuro pensar em algo

próximo do que o pensador da educação Silvio Gallo irá dizer sobre o ensino da filosofia no ensino médio:

> "Particularmente, gosto muito de uma definição apresentada pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, apresentada na obra O Que é a Filosofia?, publicada na França em 1991 e já traduzida no Brasil desde 1992. Nesse livro Deleuze e Guattari apresentam a Filosofia como uma atividade do pensamento que consiste em criar conceitos. Mobiliza-me essa definição em dois aspectos: primeiro, por tomar a filosofia como uma ação, uma atividade. A Filosofia é apresentada como um ato, ato de pensamento. Para o ensino e o aprendizado da Filosofia, isso é determinante, pois para sermos fiéis a esse tipo de experiência de pensamento, não basta que ensinemos seu produto, mas é essencial que façamos a própria experiência. O segundo aspecto é que eles atribuem à Filosofia uma especificidade que só ela tem: a de produzir conceitos. (GALLO, Chegou a hora da Filosofia, p.2)

[**229**] O que tomo aqui por sensibilizar um meio é aquilo que vínha discutindo como a construção de um pensamento musical [**iv**]. É preciso dizer: não é o meu pensamento, mas um ***pensamento médio*** [**21**] que se faz necessário nestas circunstâncias. Juntando o sentido das duas palavras (meio e médio), trata-se de estabelecer um ***campo pensável*** entre professor, aluno e tudo aquilo que nos toca, isto é, que afeta nossa sensibilidade. A questão, portanto, é como tomar este campo sobre um plano de criação, de onde se articularão as idéias, sensações, pressentimentos, expectativas, discernimentos; enfim, todos os

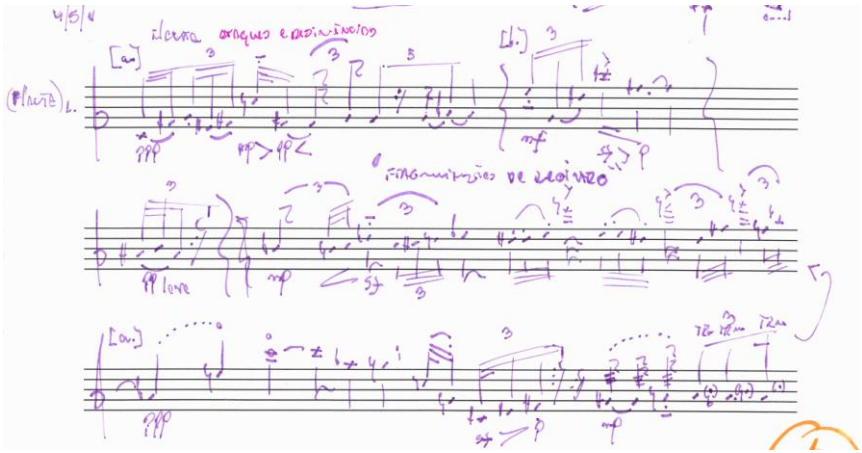


Fig. 38. Caderno A, folha 01
linea (1)

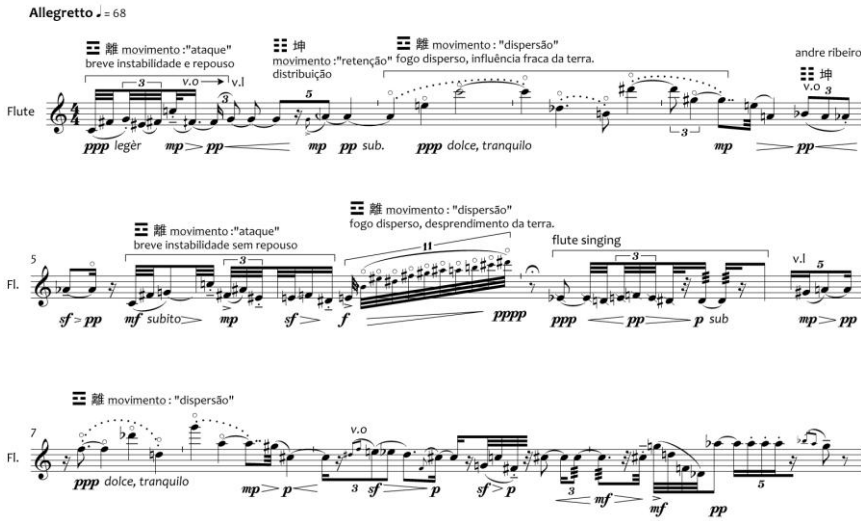


Fig. 39. Arquivos.sib, J

componentes do desejo de criar. Isso, de outro modo, quer dizer: deixar que um cruzamento de linhas opere sobre este plano, a despeito do emaranhado que ele possa referir. Trata-se, afinal, de uma estratégia visando capturar alguma coisa em que se tomará um sentido criativo. Exatamente, quero evitar o estabelecimento de uma norma, de um motivo, de uma essência criativa. Isso só pode ser realizado levando em consideração a necessidade de ***compor uma sensibilidade*** entre essas questões. Em última análise, o meio é uma forma de dialogar, e converter um diálogo em um impulso criativo. Não em uma direção determinada em busca de uma definição, mas em direções diferentes, porquanto sejam singulares.

> "Se encontro a resposta, cessa o movimento. A definição responde à pergunta. Para Deleuze e Guattari, a Filosofia é um exercício de pensamento que não cessa, que não paralisa. É um tipo de pensamento que se articula em torno do problemático, em torno de problemas que não se resolvem de forma direta, imediata e definitiva. O conceito, para eles, não é uma definição." (GALLO, Chegou a hora da Filosofia, p.2)

[**230**] Com efeito, impor aquilo que penso e sinto como certo, resulta apenas no meu impulso criativo, ou na pior das hipóteses na manutenção de minhas

certezas artísticas[113]. Diferente, portanto, de uma vontade de participar e tomar impulso dentro de uma questão que norteia um aluno. Enfim, o que quero dizer é que, num primeiro momento, trata-se de criar possibilidades a uma forma de pensamento ***enquanto um meio de captura*** de forças e de heterogênese [**04**] que guiem os processos de criação envolvidos na questão, ou isso: que deêm margem à criação, nem que seja a partir de questões simples como essas duas perguntas que coloquei acima.

[**231**] Assim, tomo impulso nas duas perguntas e crio os primeiros traços de uma peça para flauta solo. (fig. 38, 39) Ambos alunos seguem compondo suas peças: uma para clarinete solo (fig. 40, 41) e outra eletroacústica. Travo um diálogo constante com eles. No final resulta que ambos alunos criam suas formas particulares de agenciar um plano de composição, onde se dão estratégias e modos de criar consistências sonoras para levar adiante suas produções musicais. O projeto da peça para clarinete solo foi sensibilizado pela escuta cruzada de duas outras peças: "*Quatuor pour la fin du Temps, III. Abîme des*

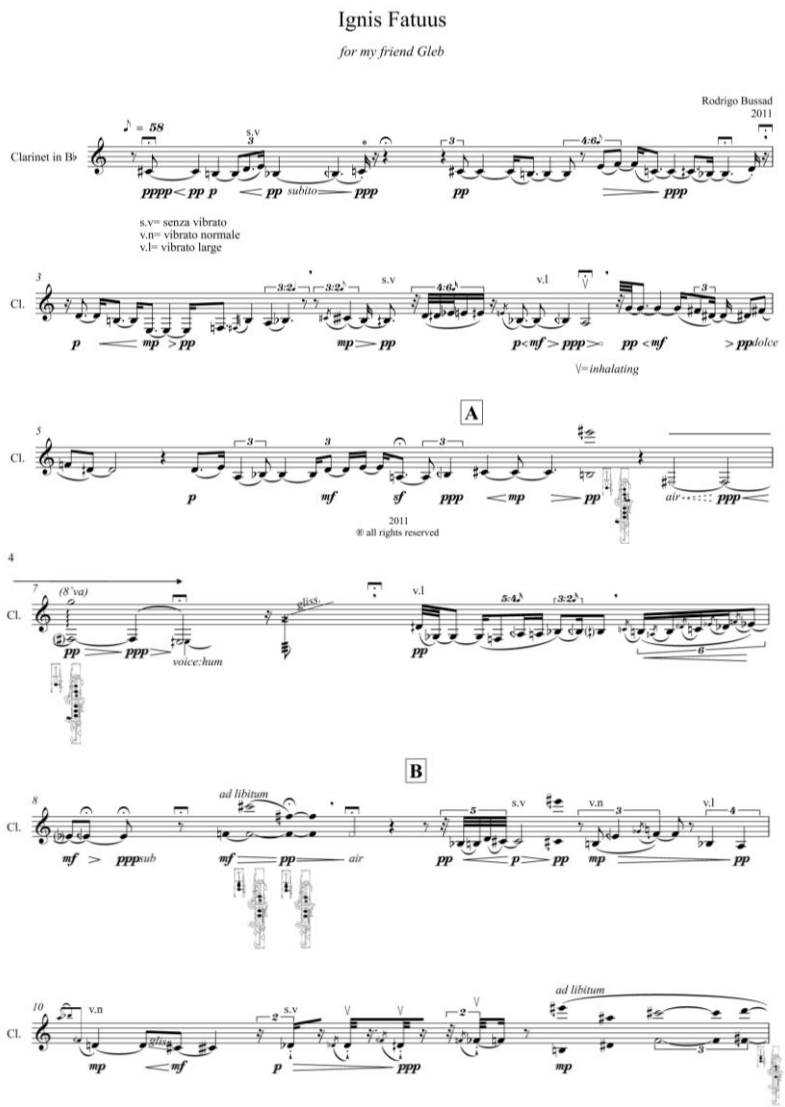


Fig. 40. Ignis Fatuus, Rodrigo Bussad

Oiseaux", para clarinete solo, de Olivier Messiaen e *"Sequenza IX",* para clarinete, de Luciano Berio. A questão que se colocava, de início, a este aluno era como criar blocos de sonoridade a partir de uma fórmula melódica vinda de empréstimos de Messiaen, sem passar por desenvolvimentos temáticos que o levariam a atender as regras clássicas de composição, como trabalhar com motivos, temas, frases e etc. Criaram-se, assim, algumas estratégias simples como distorcer os segmentos melódicos por meio de técnicas extendidas e figurações não melódicas. A questão, principal para este aluno era compor algo nunca feito por ele antes; fugir de um modo estável, dos clichês composicionais e etc, como podemos ver na transcrição do email abaixo:

> Rodrigo Cesar : rodbcesar@yahoo.com.br
>
> Fala André!blz cara?
>
> Entao, tentei dar uma boa expandida naquele primeiro gesto da peça... veja oq acha so far ok? é até o fim da pagina dois, o resto é material antigo blz? cara, sinceramente...não estou sentindo vinculo passional nenhum come essa peça...sinceramente tá meio estranho de compo-la...muito diferente de tudo oq ja fiz.... então estou fazendo...mas não faço ideia se está legal, ou bem escrita, ou qualquer coisa na verdade.. estou no escuro...talvez isso seja bom...talvez não...estou no escuro... zai jian! (email: 22/05/2011)

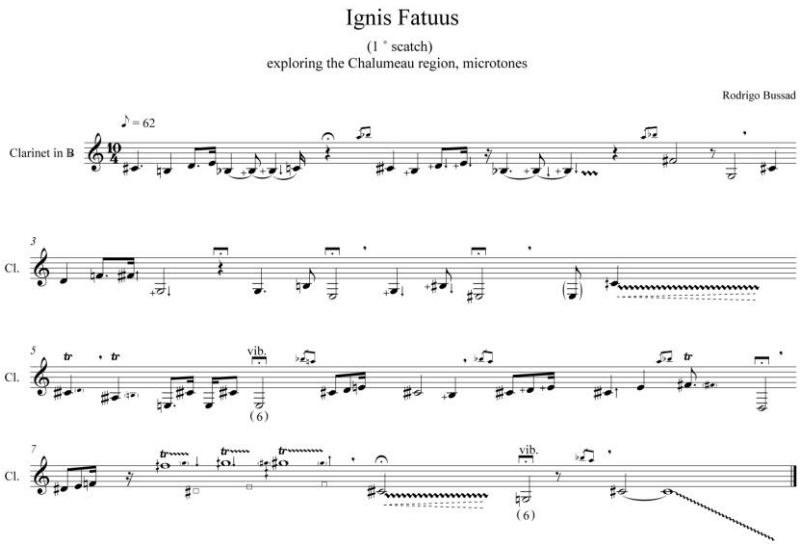


Fig. 41. Ignis Fatuus, "*rascunhos iniciais"*

Andre Ribeiro: Andre Ribeiro: andre.ribeiro.compositor@gmail.com

E ai Rodrigo. Vi que vc trabalhou na peça.

Entendo essa questão afetiva... até porque penso parecido.

Bom.. para mim, a composição de uma peça tem mover algum afeto, ainda que seja totalmente meu e não tenha nada a ver com um afeto alheio. É dificil falar sobre isso, até porque diz respeito a nossa vivência e sensibilidade, o quanto de fato prestamos atenção as coisas, e em especial ao afeto envolvido no processo criativo. Penso que não seja suficiente ter uma idéia musical, escolher um afeto, uma imagem e pronto, basta compor. A bem da verdade, (pelo menos é assim que sinto) é preciso compor esse afeto em diverso níveis. Viver um pouco com ele, fazer com ele se correlacione com outras coisas, outras sensibildiades e etc... Pode até soar meio romântico, mas creio que compor é também compor afetos lado-a-lado com a expressão musical. Essa parte exige paciência e tempo. Mas isso é mais com você, do que comigo.

O que posso dizer, geralmente, esbarra na minha leitura expressiva, já que não sou você. Em todo caso eis uma coisas que notei... [...] (ver: Apêndice: Emails 7.6.)

[**232**] Na questão aberta pelo outro aluno, que se refere a peça eletroacústica, a questão da linearidade se referia menos a maneira de Dusapin compor, do que a um questionamento interno que este aluno fazia. Exatamente, sobre seu modo linear de criar figuras e endereçá-las a afetos particulares, algo que ele entendia

no sentido negativo como sendo um conteúdo extra-musical, e conse-quentemente, inconsistente com uma lógica coerente e puramente musical.

André Rabello Mestre : andrermestre@yahoo.com.br

Fala André, tudo bom? Esses dias terminei a peça na qual eu estava trabalhando para incluir no portfólio que eu estava mandando. Como estou requerendo admissão num local que chama "sonic arts research center" pensei que seria legal ter uma peça gravada mais nessa área de "sound art", que fizesse bastante uso de ruidos etc... bom, foi na correria mas a peça está meio pronta. O que eu tinha que mandar por correio, já mandei, mas para esse local específico, vou enviar apenas links do youtube. Até por isso estou fazendo upload das minhas músicas lá e tenho um pouquinho a mais de tempo. Ia te perguntar se você não poderia dar uma ouvida na peça, ainda daria tempo de mudar algumas coisas, caso você encontre nelas problemas sérios... sei lá.

Procurei trabalhar com coisas muito simples: Pureza de som contraposta ao ruido, fragmentação/unidade... e uns afetos muito básicos (a terça menor no caso). Fora isso rola uns lances mais concretos, de fazer referência mesmo. Bom, se você puder, vê o que você acha.

http://www.youtube.com/watch?v=DEeglCr-WY0

Eu bolei todo um esquema formal (a peça é uma narrativa bem programática), mas não sei se essas coisas ficam claras. Espero, pelo menos, que elas façam transparecer algum tipo de lógica interna. É isso, sexta aula normal? (que horas? rs)

Andre Ribeiro: andre.ribeiro.compositor@gmail.com

André, muito bonita a peça. Bem contemplativa. Dá pra ver que você não tem dificuldades de dar consistência as suas idéias, por assim dizer. "extramusicais". Péssima palavra essa, mas enfim! Boa coerência. Algumas dúvidas.

Notei que janelas aparecem de repente no meio do contínuo, que a mim me causou um senso e ruptura. Em especial no movimento à 4'50'': um pizz emerge dispara um gatilho e uma múltiplas camadas de vozes entram. Senti um contraponto de idéias, mas não uma convergência de espírito. Quero dizer, será que todo a densidade do material disparada pelo pizz tem que submergir para que as camadas vocais vinguem? Senti falta de presença do material do Cello com todos os seus gestos coloridos em constante mutação. Quem sabe o cello atravessando transversalmente as camadas. Como na sinfonia de Berio, ou antes como Mahler faz nesse Scherzo, atravessando a massa orquestral com uma onda portadora... Bem, isso é minha impressão, apenas.

Outro ponto há dois grandes vazios [à 2'50'' e 4'50'']. Isso foi estratégico ou simples separação de partes. Se o primeiro caso, ok; mas eu pensaria nesse vazio como uma presença material incerta, à maneira de Sciarrino, onde nunca se sabe bem o que está acontecendo, mas há algo no fundo.. uma propriedade mutante, transiências, enfim. Se apenas separação, não sei se perde um pouco de força expressiva? talvez!

A cola que há entre as camadas vocais e o cello [5'49''], será que está funcionado? Apenas para pensar isso um pouco.

Estou te enchendo um pouco por causa das vozes, porque não sei se sua intenção era fazer "vozes vs. contínuo sonoro"? É isso? [...] cont. (ver: Apêndice: Emails 7.6.)

André Rabello Mestre : andrermestre@yahoo.com.br

Valeu pelos comentários André! Bem detalhados, e que me permitem refletir mais objetivamente sobre as partes. O que dificulta para mim (para todos, possivelmente) é que desde o primeiro momento eu já tenho uma escuta completamente comprometida pelo "discurso" da peça, que se formou na minha cabeça anteriormente. No caso dessa peça, como eu disse, ela é bem programática... e a partir das "simbologias" que eu defini no início, a peça se desenrola conforma a história. De forma com que eu escuto e certas coisas fazem sentido, mas eu sei que não é bem assim. Tem que haver uma coerência puramente musical né? Eu fiz um experimento também, enviei a peça para uma amiga, artista visual, e exclui até

mesmo o nome (q é bem sugestivo) e não disse nada... só que ela mantivesse o ouvido "aberto" rs... vamos ver q tipo de feedback vem.

Sobre o momento mais crítico da peça, que são as vozes: Realmente, foi algo que eu resolvi fazer no meio da peça... não havia planejado de antemão. Iria utilizar apenas os sons de rua e multidão mesmo. Mas resolvi diferenciar esses momentos e fui atrás desse material. Esses momentos de "multidão" tem um valor extra-musical mesmo, nesse caso, não é q a multidão deva ser ouvida como a música que ela poderia ser, procurei utilizá-la como um símbolo, para representar o sono dos discípulos. (No episódio do jardim, enquanto Jesus reza, os discipulos caem no "sono" três vezes... e Jesus os acorda). O primeiro sono (2'50" - primeiro vazio que vc apontou) seria a multidão que é dissipada pela nota pura em 3'23", o segundo e terceiro sonos são representados por discussões filosóficas e leituras poéticas respectivamente. A ruptura a qual você se refere, talvez se deva ao fato de que muda-se o "personagem da história", em um momento a peça retrata as preces de Jesus, no seguinte, o sono dos discípulos. Em termos de equalização, as vozes me causam um desconforto ainda... não sei. Deve ter relação com sua crítica de coerência interna nessa massa.

Uma coisa não ficou totalmente clara para mim: Você sentiu problemas de gatilho também? (no 5'00") A questão dos vazios é essa que eu descrevi. Eles desempenham um papel discursivo... que talvez não estejam muito bem articulados. É difícil lidar com materiais concretos... tão referenciais. Ao mesmo tempo que eles tem um potencial legal. A transição das vozes para o cello (5'49") eu não vejo como problemática pq ela se encaixa bem no discurso q eu tenho para mim, uma das vozes poéticas se destaca, uma que estava falando sobre sonhos e loucura... oq cai bem. Mas eu sabia que havia o risco de ser uma leitura minha apenas... (além de ser uma leitura que só é possível a quem entende português rs). As vozes são mais um "recorte" referencial... como se alguém pegasse um objeto qualquer e anexasse a um quadro tradicional - seria uma adição de significado, não que ele articule tanto a lógica do quadro em si. [...] cont. (ver: Apêndice: Emails 7.6.)

[**233**] O que há nesta troca de diálogos não é apenas maneiras de fazer dialogar visões e impressões de escutas diferentes, ou apontar diferentes pontos de

vista, mas, principalmente isso: estabelecer um campo criativo pensável, diremos, um plano médio – com todas as suas instabilidades – por onde se possam tocar diferentes planos de composição e agenciamentos particulares, sem que um tenha que sobrepor o outro. Isso afinal é um desafio, pois não basta uma idéia abstrata para que isso aconteça, mas, penso, faz-se necessário um senso de prática e de por à prova tais formas de agenciamentos. Em poucas romper o medo do caos que isso possa implicar.

> "É o medo do caos que nos faz acreditar numa unidade, perdida ou não (não é sempre o medo o motor das crenças?), numa opinião generalizada que tinge o mundo com as cores do arco-íris para nos reconfortar. Mas qual o preço da suposta fuga do caos? Viver na ilha, na cidade-labirinto, como no conto de Ende, ou para usar dois exemplos do cinema, na realidade virtual da Matrix ou no mundo 24 horas por dia ao vivo de Truman Show. Dizendo de outro modo, a fuga do caos implica na aceitação da ignorância, pois apenas ela pode nos dar segurança. Precisamos ter a coragem de rasgar o falso céu deste mundo artificial e mergulhar no caos, por mais estranho, feio e assustador que ele possa parecer. Fazer a experiência do estranhamento, do perder-se de si mesmo, do mergulho na multiplicidade, longe de hierarquias, certezas, controles; abrir-se para as delícias do desconhecido, ter a coragem de ousar." (GALLO, Silvio. Curriculo (entre) imagens e saberes, p.9)

D. CONCLUSÃO FINAL

Conclusão final [5]

5.1. uma dentre muitas conclusões possíveis

[**234**] Caminhamos até aqui estudando as circunstâncias em torno de uma possibilidade para um pensamento musical que integre o plano de criação, e nossa conclusão não poderia ser outra que não fosse uma pergunta: o que podemos afinal, reivindicar no plano de criação para que o pensamento musical seja um fluxo criativo[114]? Ou seja, quero dizer, em lugar de uma definição, de um ponto de vista estável, o que podemos de fato reinvindicar para que o pensamento seja no plano de criação uma das linhas que o atravessam e que não cessam de fazer fugir os eixos universais, os planos estratificados, as totalizações, as generalidades e etc? É claro, não se trata de responder essa questão mas, penso, continuar a problematizá-la no ensejo de ver o pensamento musical um meio de transfomar tudo aquilo que nos afeta, nos

comove, nos encanta por meio dos sons. E que buscamos compreender sempre de um modo musical, a fim de verter novamente tudo em música. Ter no pensamento um modo de ligação com algo que não pertence ao domínio do sonoro nos faz considerar que não existe uma razão única por detrás destas transformações musicais, senão um desejo (que é de direito a todos) de controlar e criar conexões com o universo de modo infinito. Além de tudo, o que nos motivou foi a necessidade de colocar o pensamento em estado de plena liberdade em relação à composição. Em suma, que ele se torne com o plano uma das forças sobre o plano de criação.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTEL, Christopher. *Musical Thought and compositionality*. London.

BOAVENTURA, Flávio. *Ciência, arte e devir em Nietzsche*. Sapere Aude, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p.22-34, 2010.

CAESAR, Rodolfo. *A escuta como objeto de pesquisa*. Opus, São Paulo, n. 7, p. 195-203, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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.

CINTRA, Celso. *Imponderável: as concepções de acaso e suas influências na composição na música contemporanea*. Ouvirouver, Uberlândia, v. 6, n. 2 p. 302-319 , 2010.

CONCHE, Marcel. Orientação Filosófica. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DOREA, Guga - *Gilles Deleuze e Felix Guattari, heterogênese e devir*. Margem, São Paulo, No 16, P. 91-106, 2002.

DAHAN, KARINA. *Arte e embriaguez em Fitzgerald, segundo Gilles Deleuze*. GAMA, Vol. 10, n.2 2009. Disponível em <http://www.gamaon.com.br/>. Acesso em: 05 out. 2011

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* – vol.1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* – vol.2. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* – vol.2. São Paulo: Editora 34, 1997

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs* – vol.3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles, *O ato de criação*. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999 1987.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*. 3ª edição. São Paulo: Papirus, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Conversações.* São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos.* São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DESPEUX, Catherine. *Tai-Chi-Chuan*. 5ª edição. São Paulo: Pensamento, 2000.

DOGEN, Eihei. *A lua numa gota de orvalho*. São Paulo: Siciliano, 1993.

DOREA, Guga - *Gilles Deleuze e Felix Guattari, heterogênese e devir*. Margem, São Paulo, No 16, P. 91-106, 2002.

ESPINOSA, Benedictus. *Etica*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autentica, 2007.

FERRAZ, Silvio - *músicas e territórios*. Hibridos, Vol. 9, No 4, 2010.

FERRAZ, Silvio - *primeiro afeto, como jogar notas ao vento*. Opus, São Paulo, n. 12, p. 80-113, 2006.

FERRAZ, Silvio (org). *Notas, atos, gestos*. São Paulo: 7 Letras, 2007.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo: Educ, 1998.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GALLO, Silvio - *Chegou a hora da Filosofia*. Revista Educação, n. 116. disponível em: <http://revistaeducacao.uol.com.br/formacao-docente/116/artigo234074-1.asp)> Acesso em: 19 out. 2011.

GALLO, Silvio - *Curriculo, entre imagens e saberes*. Disponível em: <http://www.grupodec.net.br/ebooks/GalloEntreImagenseSaberes.pdf> Acesso em 17 out. 2011.

GRANET, Marcel. *O Pensamento Chinês*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUBERNIKOFF, Carole - *Notation, Pierre Boulez e análise musical.* Música em perspectiva, Curitiba, v.1, n.2, p.30-38, 2008.

GUBERNIKOFF, Carole - *Pierre Boulez e o pensamento musical da segunda metade do século XX*. Brasília, Anais da Anppom, 2006.

GUBERNIKOFF, Carole. *A presença do presente*. In: Ferraz. Notas, atos e gestos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p 9-18.

GUBERNIKOFF, Carole. *Análise musical e o pensamento da diferença*. Curitiba, PR, Anais do 5 Simpemus, p. 293-297, 2008.

GUBERNIKOFF, Carole. *Música Eletroacústica: permanência das sensções e situação de escuta*. Opus, Campinas, n. 11, 2005.

GUBERNIKOFF, Carole. *Pierre Boulez, compositor pensivo*. São Paulo, Anais da Anppom, 2007.

JAVARY, Cyrille J. -D. *Le discours de la tortue*. Paris: Albin Michel, 2003.

JAVARY, Cyrille J. -D. O *I ching*. São Paulo: Pensamento, 1997.

JAVARY, Cyrille J. -D. *Yi Jing*. Paris: Albin Michel, 2002.

JULLIEN, François. *Do Tempo*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

JULLIEN, François. *Figuras da imanência*. São Paulo: Editora 34, 1997.

JULLIEN, François. *Um sábio não tem idéia*. São Paulo: Martins fontes, 2000.

JULLIEN, François. *La pensée chinoise*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

JULLIEN, François. *La grande image n'a pas de forme*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

JUNG, C,G. *O segredo da flor de ouro*.11ª edição. Petrópolis: Vozes, 2001.

KLEE, Paul. *Sobre arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LAO Tzu. *Tao Te Ching*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LIMA, Andre. *Olivier Messiaen, Ritmicista*. REU, Sorocaba, SP, v. 36, n. 1, p. 195-203, 2010.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARTINS, André - *Nietzsche Espinosa o acaso e os afetos*. Revista O que nos faz pensar, Rio de janeiro, n. 14, p. 183-198, 2000.

MESSIAEN, Olivier. *Tecnica de mi lenguaje musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1993.

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.

MOU, Bo. *History of Chinese Philosophy*. Vol. 3. New York: Routledge, 2009.

ORLANDI, Luiz B. Lacerda. *Combater na imanencia*. In: Rago; Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p 201-208.

PELBART, Peter Pál. *Clausura do fora, ao fora da clausura*, São Paulo: Brasiliense, 1989.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*, São Paulo: Perspectiva, 1998.

PIMENTEL, BRUTUS. *Paul Valéry,estudos filosóficos.* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008

SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado*: Processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SALLES, Cecília; Cardoso, Daniel. *Crítica genética em expansão*. Cienc. Cult. São Paulo, vol.59, no.1, 2007. p 44-47.

SAMUEL, Claude. *Music and Color*: Conversations with Olivier Messiaen. Portland: Amadeus Press, 1995.

SHIMABUCO, Luciana. *A forma como resultante do processo composicional de Gyorgy Ligeti no primeiro livro de estudos para piano*. Campinas: Universidade de Campinas, 2005.

SCHLUMBERGER, Jean-philippe. *I Ching*. 3ª edição. São Paulo: Pensamento, 1997.

SCHÖPKE, Regina. *Dicionário Filosófico*. São Paulo: Martins, 2010.

SCHÖPKE, Regina. *Gilles Deleuze*: o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

SÉVÉRAC, Paul. *O conhecimento como o mais potente dos afetos*. In: Santiago, Homero (org.). O mais potente dos afetos: Spinoza e Nietzsche. São Paulo, Martins Fontes, 2009. p. 17-58.

TAKEMITSU, Toru. *Confronting Silence*. Berkeley: The Fallen Leaf Press, 1995.

VALLÉE, Élisabeth Rochat de la. *Aperçus de civilisation chinoise*. Paris: Instituts Ricci – Desclée de Brouwer, 2003.

WHITEHEAD, Alfred North. *Process and reality*. New York: The Free Press, 1985.

YOSHINORI, Takeushi. *A espiritualidade budista*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

YU LAN, Fung. A History of Chinese *Philosophy*. Vol. 1. Princeton: Princeton University Press, 1983.

YU LAN, Fung. A History of Chinese *Philosophy*. Vol. 1. Princeton: Princeton University Press, 1983.

i. Introdução

[1] Pensamos que não pode ser indiferenciado, porque, assim, sequer teremos a chance de enxergar a “dinâmica interna” (intensidade) dos processos criativos: suas formações singulares, suas trocas com um fora, e as subsequentes potencializações que intensificam o processo criador. Como veremos, adiante, o processo criativo acusa uma dinâmica interna complexa em que se pode enxergar uma heterogênese, isto é, uma gênese múltipla que não atende apenas a um modelo linear, mas antes, caótico e extremamente imprevisível. (Nota do autor)

[2] O exame destes domínios que pairam sobre os processos criativos não será o nosso objetivo aqui. Ao invés, nos preocupamos em examinar como tais confluências se dão em relação à dinâmica interna dos processos criativos, em outras palavras, como as coisas exteriores se transformam em “música”. (Nota do autor)

[3] O que trataremos aqui enquanto “consistência” será os “modos de ligação” de um fora com a composição. Nos inspiramos na questão que Deleuze coloca sobre a necessidade de um plano de consistência para os conceitos numa imanência: "O problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (o caos, deste ponto de vista, tem uma existência tanto mental como física)." (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.184) Ou ainda, como veremos, do ponto de vista dos afetos que produzimos na música: “Todos os indivíduos estão na Natureza como sobre um plano de consistência cuja figura inteira eles formam, variável a cada momento. Eles se afetam uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um forma um grau de potência, um poder de ser afetado. Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro." (DELEUZE, 1998, p.49)

[4] Empréstimos sensíveis é aquilo que se toma emprestado de um emaranhado sensitivo para compor um sensibilidade específica a criação. Inspiramo-nos na leitura de Deleuze sobre as idéias e os afetos em Espinosa. (DELEUZE, 1978). Assim, entendemos a sensibilidade criativa como uma produção à partir de um corpo que se modifica em virtude de sua capacidade de afetar e ser afetado. (Nota do autor)

[5] Expressão cunhada por Klee, e que interpretada por Deleuze diz: “Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre frase de Klee, “não representar o visível, mas tornar visível, não significa outra coisa. A tarefa de pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças que não são sonoras.” (DELEUZE, 2007, p.62).

[6] Falamos em confluência de saberes inspirados num artigo de Gubernikoff sobre a relação do pensamento com a música, as sensações, a sensibilidades e permanências: “Hoje nos descobrimos numa continuidade de sensações, numa permanência na sensibilidade que nos insere de volta no fluxo permanente da sensibilidade estética. Mais do que definir o que as músicas têm em comum, ou o que as distingue umas das outras, importa saber o que permanece de musical na música que faz com distinguamos da poesia, a dança, do cinema ou de qualquer outra forma de expressão com as quais ela compartilha o espaço de presentificação.” (FERRAZ, org.; GUBERNIKOFF, 2007, p.11)

[7] Veremos que este meio de expressão em que o pensamento se forma é um “plano de composição” que Deleuze aponta como o plano em que Arte enfrenta o caos (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p.88) e onde se dão os agenciamentos artísticos. (ZOURABICHVILI, 2004, p.9)

[8] Conforme Gubernikoff: "O pensamento artístico se distingue dos demais por pertencer ao campo do sensível e isto faz com que eles proponham uma filosofia que se debruça sobre a permanência da sensação." (GUBERNIKOFF, 2005, p.15).

[9] Veremos adiante que o pensamento musical, enquanto estado de criação é, sobretudo, um pensamento que reage ao “caos”. O pensamento reage, mas é a composição que constitui um ato de resistência as instabilidades que preenchem o caos, e em vista do qual o pensamento reage decompondo-o, ou tornando-o um caos composto. “A arte não é o

caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto — não previsto nem preconcebido." (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p.263) Para nós, tornando o caos uma composição. Essa reação que torna o caos outra coisa, afinal, trata-se de um artifício. Por isso tantas vezes se considera o pensamento na criação algo artificial, porque de fato é um artifício. (Nota do autor)

[10] Essa é apenas uma referência a Deleuze no que ele diz em "Ato de criação": "É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade." (DELEUZE, 1987, p. 3).

[11] Será um instinto, apenas, quando do ponto de vista do pensamento em relação com a sensação. Exatamente, em vista do caos que uma sensação possa evocar.

[12] Isto é, relações que acusam uma potência de transformação musical. (Nota do autor)

[13] Para esta idéia, nos inspiramos, também no comentário de Regina Schopke sobre uma passagem em "*Proust e os signos*" de Deleuze; diz a autora que "Em Proust e os signos, Deleuze fala da atividade do pensamento como algo extraordinário e não como um resultado de um 'interesse natural' ("Nós procuramos a verdade quando estamos determinados a fazê-lo em função de uma situação concreta, quando sofremos uma espécie de violência que nos leva a essa busca"). Isso quer dizer que 'pensar' não é uma tendência natural, mas é efeito de uma força externa que nos violenta, retirando a razão de sua função recognitiva." (SCHOPKE, 2004, p.32). Cremos que acontece algo semelhante no pensamento sobre a música na recusa em aceitar as "formas" ou "fórmulas" preestabelecidas de compor que, em geral, tendem subsumir o fora da música, como que apaziguando as instabilidades que permeiam o processo criativo.

[14] O que iremos defender é que pensamento sem essa reação, que dizemos necessária, não faz valer um estado de criação. Em outras palavras, vemos um contrasenso em fixar um pensamento musical "criativo" que não assuma o risco de criar sem com isso ser instável; e que, ao invés, atende as normas de conveniência, ou como Deleuze colocará (em dois diferentes momentos – (DELEUZE, 2007, p. 42) e (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.184) – procura nos clichês uma forma de se proteger do caos, um meio de estabilizar a criação e os processos criativos. (Nota do autor).

[15] Compor e decompor, de fato, definem o caráter dinâmico do pensamento musical. (Nota do autor).

[16] Note-se que não se trata de atribuir um caráter negativo para estas circunstâncias, mas apenas, como será observado no decorrer do texto, compreender as forças que condicionam a formação de um pensamento musical. (Nota do autor).

[17] Inauguramos aqui com um aporte subjetivo, certo tom pessoal, para mostrar as implicações, mais adiante, de um pensamento que se vale também dos teores subjetivos para criar suas relações musicais criativas. Assim, o motivo deste breve "preâmbulo" é apresentar o outro lado das formações subjetivas em torno da questão do pensamento. De fato, creio que essa é única forma de lidar de modo direto com a subjetividade, isto é, inserida no próprio texto que a condiciona. Mas, note-se, não se trata de um texto "B" ao qual outro mais objetivo faria oposição. Colocar as coisas neste nível equivale a simplicar as relações em que um movimento subjetivo do pensamento se difere de um objetivo. Não se trata disso, pois a diferença entre ambos não concerne a natureza de cada um, mas antes a subvenção de ambos àquilo que o pensamento adere e que podemos colocar como estado de criação. (Nota do autor).

[18] O que queremos dizer com isso é um pensamento que mude de feição em virtude das singularidades de cada produção artística. Ao invés de um molde de pensamento que confina o processo criativo sob uma explicação derradeira, o que queremos tratar é das circunstâncias em que um pensamento "musical" possa se formar junto com os processos criativos. (Nota do autor)

[19] Quero deixa claro este ponto. Trata-se de um pensamento possível, na medida em que o objeto do pensamento se esvanece. No caso, o objeto do pensamento são os processos criativos. Fazemos alusão a um texto de Marcel Conche onde ele diz: “Em geral a morte é considerada um objeto possível do pensamento: em primeiro lugar, um objeto, em segundo, um objeto possível. Ou pensamos na morte, ou não pensamos. O pensamento está de um lado e a morte, do outro. Com isso, o pensamento fica, como tal, preservado da morte. O pensamento depara com a morte como com um objeto doloroso, de que é preciso se afastar se quisermos ser felizes:[...]” (CONCHE, 2000, p.135). No caso, não é a morte que o pensamento musical irá se deparar, mas com risco de se ver demasiadamente afastado de seu objeto, o processo criativo. (Nota do autor)

[20] Como veremos, adiante, no sentido em que Deleuze toma por este conceito. (Nota do autor)

[21] Sob um ponto de vista específico, a tese sobre o pensamento musical, que aqui expomos, caminhará para essa circunstância em que se dá um pensamento musical do lado de fora da música. (Nota do autor)

[22] Especificamente falando do pensamento enquanto um confluência, também tomamos emprestado um sentido particular que Deleuze dá às ideias. Ele nos diz: "Não se deve procurar se uma idéia é justa ou verdadeira. Seria preciso procurar uma idéia bem diferente, em outra [18] parte, em outro domínio, tal que entre os dois alguma coisa se passe, que não está nem em um nem em outro. Ora, geralmente, não se encontra essa outra idéia sozinho, é preciso um acaso, ou que alguém a dê a você. Não é preciso ser sábio, saber ou conhecer determinado domínio, mas aprender isso ou aquilo em domínios bem diferentes." (DELEUZE, 1998, p.9)

[23] Devemos essa ideia, em parte, a uma leitura da “Poética musical” de Igor Stravinsky: “A função do criador é selecionar os elementos que ele recebe daí, pois a atividade humana deve impor limites a si mesma. Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre. Quanto a mim, sinto uma espécie de terror quando, no momento de começar a trabalhar e de encontrar-me ante as possibilidades infinitas que se me apresentam, tenho a sensação de que tudo é possível. Se tudo é possível para mim, o melhor e o pior, se nada me oferece qualquer resistência, então qualquer esforço é inconcebível, não posso usar coisa alguma como base, e consequentemente todo empreendimento se torna fútil. Devo então perder-me a mim mesmo nesse abismo de liberdade? A que posso me agarrar para fugir da vertigem dessa infinitude? ” (Stravinsky, poética, p.63)

[24] Note-se aqui o paralelo com Deleuze em relação a heterogênese do conceito: “As relações no conceito não são nem de compreensão nem de extensão, mas somente de ordenação, e os componentes do conceito não são nem constantes nem variáveis, mas puras e simples variações ordenadas segundo sua vizinhança. Elas são processuais, modulares. O conceito de um pássaro não está em seu gênero ou sua espécie, mas na composição de suas posturas, de suas cores e de seus cantos: algo de indiscernível, que é menos uma sinestesia que uma sineidesia. Um conceito é uma heterogênese, isto é, uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 32).

[25] Cf. Guga Dorea: "A partir dos processos intermitentes de desterritorializações e reterritorializações, Deleuze e Guattari desenvolveram a noção de heterogênese, para afirmar que é através dela que se produz algo novo e inusitado para nossas vidas. As linhas de fuga, por sua vez, são similares ao processo da heterogênese. Estão inseridas na idéia de que é possível desfazer-se de um território existencial e criar outros simultaneamente." (DOREA, 2002, p.100)

[26] Traçar esse diálogo entre um ponto de vista mais geral e outro mais específico é sempre pôr o discurso em “estado de risco”. Isso porque é muito fácil cair numa generalidade qualquer. Ou melhor dizendo, é fácil formar contrastes entre um eixo universal e outro singular. Afinal não é essa intenção, aqui. Mas por quê chamamos atenção a isso? Porque entre um ponto e vista geral (que teremos que empreender) e um ponto de vista específico queremos trazer à atenção para um movimento de aproximação e distanciamento, um ir e vir apenas, que não opera por constraste, mas por “intervenção”. Como intervir uma singularidade do pensamento numa condição geral de discurso, ou numa condição de ensino da música? (Nota do autor).

[27] É interessante reafirmar: é somente porque há “resistência” que o pensamento pode reagir a seu modo, conforme as circunstâcias, isto é, conforme a confluência que se opera. (Nota do autor).

[28] Um dos conceitos que desenvolvemos aqui. Exatamente, ele diz respeito a formação da sensibilidade individual. (Ver: “O pensamento em vista das sensações : 3.1. da sensação à reação no pensamento.”) (Nota do autor).

[29] É o que iremos colocar como a maneira em que se liga um fora do domínio sonoro com os sons. Em sentido específico, é o modo como os afetos e sensações ganham consistência sonora. (Nota do autor).

[30] O que colocamos como “emaranhado sensitivo” diz respeito formação de um indíviduo, ou tal como Deleuze irá dizer, das linhas que atravessam e formam um indivíduo. Segundo Deleuze: "Temos tantas linhas emaranhadas quanto a mão. Somos complicados de modo diferente da mão. O que chamamos por nomes diversos – esquizoanálise, micro-política, pragmática, diagramatismo, rizomática, cartografia – não tem outro objeto do que o estudo dessas linhas, em grupos ou indivíduos." [...] Aqui, nos limitamos a falar das idéias, dos afetos, das sensações como essas linhas moleculares que fazer fugir os segmentos duros. Conforme Deleuze: [...]"Indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas, e tais linhas são de natureza bem diversa. A primeira espécie de linha que nos compõe é segmentária, de segmentaridade dura (ou, antes, já há muitas linhas dessa espécie); a família-a profissão; o trabalho-as férias; a família-e depois a escola-e depois o exército-e depois a fábrica-e depois a aposentadoria. E a cada vez, de um segmento a outro, nos dizem: agora você já não é um bebê; e na escola, aqui você não é mais como em família; e no exército, lá já não é como na escola... Em suma, todas as espécies de segmentos bem determinados, em todas as espécies de direções, que nos recortam em todos os sentidos, pacotes de linhas segmentarizadas." (DELEUZE, 1998, p.101). Ainda a este respeito: "Tudo é questão de como cada um traça sua própria cartografia, como cada um monta, mistura suas múltiplas linhas, passagens e é isso que nos torna singular. Portanto, somos esta composição, ou melhor, este emaranhado de linhas duras, moleculares e de fuga; somos não só este emaranhado, mas o movimento neste entre linhas. Após a apresentação destas linhas, proponho pensar na composição destas linhas e neste meio, neste entre. A questão é de se propor quais misturas possíveis, quais as possibilidades de composição possíveis entre as linhas e quais são impossíveis de se compor, de se misturar." (Dahan, 2009, p.8)

[31] Encontramo-nos aqui em ressonância com o quê Salles irá dizer: “Em toda prática criadora há fio condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra dasquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singulariadade do artista; estamos portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.” (SALLES, 1998, p.37)

[32] E ainda aqui: “Se olharmos sob o ponto de vista da produção de uma obra determinada, o percurso caminha, em um ambiente de imprecisão, em direção à construção de um objeto, com determinadas características.” (SALLES, 1998, p.37)

[33] Esta é uma das idéias que queremos traçar também em relação ao pensamento, isto é, como composição de uma sensibilidade dirigida à criação musical. (Nota do autor)

[34] Entendemos isso, (nota anterioir) também como liberdade.

[35] O que queremos dizer refere-se as linhas “erráticas” que determinam o emaranhado sensitivo, de outro modo, as linhas moleculares, tal como Deleuze coloca: “Deligny propõe hoje uma cartografia ao seguir o percurso das crianças autistas: as linhas costumeiras, e também as linhas flexíveis, onde a criança faz uma volta, encontra alguma coisa, bate palmas, cantarola um ritornelo, volta sobre seus passos, e então as "linhas erráticas", emaranhadas nas duas outras.10 Todas essas linhas entrelaça das. Deligny faz uma geoanálise, uma análise de linhas que segue o caminho longe da psicanálise, e que não concerne apenas às crianças autistas, mas a todas as crianças, todos os adultos (vejam como alguém anda na rua, se ele não está tomado demais em sua segmentaridade dura, que pequenas invenções ele põe nisso), e não somente o andar, mas os gestos, os afetos, a linguagem, o estilo.” (DELEUZE, 1998, 104)

[36] Veremos esses agenciamentos no capítulo C (4.Notas, rascunhos e diário de composição, ítem, 4.1. plano criativo: do caos à ordem) (Nota do autor).

[37] Como estamos falando de sensações tomadas num corpo, fazemos referência a "contrair" no sentido em que Deleuze se utiliza para falar da sensação: "A sensação vibra, ela mesma, porque contrai vibrações. Conserva-se a si mesma, porque conserva vibrações: ela é Monumento. Ela ressoa, porque faz ressoar seus harmônicos. A sensação é a vibração contraída, tornada qualidade, variedade." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 271).

[38] A zona de indiscernibilidade não remete a um vazio, (como poderá parecer em alguns momentos do texto), onde tudo se tranquiliza, porque sabemos que do outro lado emergem as produções musicais. Ao contrário, não há nada de tranquilizador nesta passagem, isso sim, há uma insuficiência quanto a nossa capacidade de compreender o processo de criação por meio de uma relação entre sujeito e objeto. Podemos também colocar assim: o discernimento do que acontece no processo criativo, bem como das transformações por que passam nossas ideias a um estado de materialização sonora, só é possivel na medida em que negamos a problemática em torno da experiência do processo criador. Ou seja o problema se define em saber, de fato, o que acontece e que faz com que um afeto, uma ideia se encontre com outra e ganhe consistência nos sons. O estudo dessa problemática estaria ligada diretamente ao conceito de "cristal de tempo" de Deleuze que aqui, no entanto, não poderíamos explorar, porque se refere a um aprofundamento do conceito de devir como uma espécie de síntese de toda a filosofia de Deleuze, como Zourabichvili irá colocar: "Esse conceito, um dos últimos de Deleuze, apresenta a dificuldade de condensar praticamente toda a sua filosofia. O cristal e o estado último da problemática da experiência "real", apresentando-se como um aprofundamento do conceito de devir. Confirma, em primeiro lugar, que num devir qualquer (devir-animal, devir-mulher etc.), não e o término que e buscado (o animal ou a mulher que nos tornamos), mas sim o próprio devir, ou seja, as condições de um relançamento da produção desejante ou da experimentação." (ZOURABICHVILI, 2004, p.18). Por isso, tratamos apenas de apresentá-lo como um espaço onde tudo se perde, ou perde sua consistência, porque a relação sujeito/objeto torna-se insuficiente (Nota do autor)

[39] Isso, afinal, tem a ver com a produção de subjetividades, ou como se dão os processos de apreensão no mundo a nossa volta, em que capturamos coisas, as mais diversas; as quais de modo consciente ou não vertemos ao sonoro. Apesar de um tema bastante complicado, ainda assim, é possível enxergar alguma possibilidade de compreensão reavaliando os modelos psíquicos de que dispomos para enfrentar essa questão. Em crítica aos modelos de inconsciente da psicanálise Guatarri irá dizer: "Que processos se desenrolam em uma consciência com o choque inusitado? Como se operam as modificações de um modo de pensamento, de uma aptidão para apreender o mundo circundante em plena mutação? Como mudar as representações desse mundo exterior, ele mesmo em processo de mudança?" [...] Para nós criadores o que interessa é saber porque meio nos referimos, ou melhor, referimos nossos afetos à criação musical. [...] "Optei por um inconsciente que superpõem múltiplos estratos heterogêneos, de extensão e de consistência maiores oui menores." (GUATTARI, 1992, p.22)

[40] Ainda aqui nos baseamos em Guattari: "Entretanto não considero minhas "cartografias esquizo-analíticas" como doutrinas científicas. Assim como um artista toma de seus predecessores e de seus contemporâneos os traços que lhe convém, convido meus leitores a pegar e a rejeitar livremente meus conceitos. O importante nesse caso não é o resultado final mais o fato de o método cartográfico multicomponencial coexistir com o processo de subjetivação e de ser assim tornada possível uma reapropriação, uma autopoiese, dos meios de produção da subjetividade." (GUATTARI, 1992, p.22)

[41] Como se notará mais adiante este uma das características que definem os agenciamento artísticos. (Nota do autor).

[42] Como diz Deleuze, sobre os personagens conceituais no plano de imanência da filosofia: "Por seu turno, os personagens conceituais são os sensibilia filosóficos, as percepções e afecções dos conceitos fragmentários eles mesmos: por eles, os conceitos não são somente pensados, mas percebidos e sentidos. [...] "a percepção não transmite assim informação, mas circunscreve um afeto (simpático ou antipático)" (Deleuze; Guattari, 1997). Do mesmo modo, podemos pensar, ocorre nestes encontros. Não uma troca de informação, mas de afetos simpáticos ou antipáticos.

[43] Cumplicidade no sentido em que nos damos conta desse lugar onde se perde o discernimento das trocas (zona de indiscernibilidade), e onde pouco ou quase nada podemos fazer no sentido a torná-la visível. (Nota do autor).

[44] Ou como Guattari coloca “multicomponencial” (GUATTARI, 1992, p.24).

[45] O que queremos dizer com efeito é que não estamos pensando diretamente na indiscernibilidade entre as trocas e estados, mas isso: na maneira como se cria sem buscar penetrar este domínio do indiscernível, posto que isso torna-se, sob o ponto de vista do criador, um empreendimento inutíl. Ou de outro modo, porque para criar não é necessário (ou pelo menos nunca o foi) tal discernimento. Do contrário, para dizer o que se passa, isso sim, será um ato de coragem, a enfrentar esta zona indiscernível. (Nota do autor).

[46] Em certo modo, isso completa o sentido da nota anterior (nota 44), pois o pensamento será um instinto quando não discernir aquela passagem entre as trocas sensíveis que operam no criador. (Nota do autor)

[47] Tudo isso ainda está relacionado a produção de subjetividades. “Nessa mesma via de uma compreensão polifônica e heterogenética da subjetividade, encontraremos o exame de aspectos etológicos e ecológicos. Daniel Stern, em The Impersonsal World of th Infant, explorou notavelmente as formações subjetivas pré-verbais da criança. Ele mostra que não se trata absolutamente de “fases”, no sentido freudiano, mas de níveis de subjetivação que se manterão paralelos ao longo da vida. (GUATTARI, 1992, p.16).

[48] Todo nosso ensejo de pensar um fora, ressoando em Deleuze, resume-se, de fato, nesta observação de Zourabichvili: “Mesmo o artista, o arquiteto e o sociólogo que utilizam, em dado momento de seu trabalho, um aspecto do pensamento de Deleuze são levados, caso esse uso não seja decorativo, a fazerem por si sós a exposição (que essa meditação assuma uma forma escrita é uma outra questão). De fato, é somente assim que as coisas mudam, que um pensamento desconcerta por sua novidade e nos arrasta rumo a regiões para as quais não estávamos preparados - regiões que não são as do autor, mas efetivamente as nossas. Tanto isso é verdade que não expomos o pensamento de outrem sem fazer uma experiência que se refira propriamente à nossa, até o momento de descansar ou dar continuidade ao comentário em condições de assimilação e deformação que não se distinguem mais da fidelidade.Pois há um outro falso problema, o da abordagem "externa" ou "interna" de m autor. Ora o estudo de um pensamento por si mesmo é criticado por ser interno, voltado para o didatismo estéril e para o proselitismo; ora ele é suspeitado, ao contrário, de uma incurável exterioridade, do ponto de vista de uma familiaridade presumida, de uma afinidade eletiva com a pulsação íntima e inefável desse pensamento. Diríamos de bom grado que a exposição dos conceitos é a única garantia de um encontro com um pensamento. Não o agente desse encontro, mas a oportunidade de sua realização sob a dupla condição do simpático e do estranho, nos antípodas tanto do desconhecimento como da imersão, por assim dizer, congênita: como as dificuldades então despontam, a necessidade de recriar esse pensamento a partir de uma outra via, bem como a paciência de suportar o árido tornam-se infinitas." (ZOURABICHVILI, 2004, p.4)

[49] Por concreto, aqui só podemos dizer isso: aquilo que define a minha realidade; ou algo que percebo e que passa a meu corpo. “Os filósofos designam habitualmente com o termo elogioso C, aquilo que se insere em seu critério de realidade.” (ABBAGNANO, 2007, p. 200)

[50] Cf. Ferraz: "Sabemos da presença do vento não por ele próprio, mas pelas formas que toma nas coisas que ficam no seu caminho. Uma roupa pendurada em um varal, os galhos de uma árvore ou ainda o silvo das janelas em dia de vento forte. Ou seja, sabemos do vento por que ele toma forma em outras formas. É isto que Paul Klee chamou de tornar sensível forças nãosensíveis, ou seja tornar o vento ora visual, ora sonoro, já que ele seria apenas tátil quando sentimos o vento no rosto." (FERRAZ, 2006, 81)

[51] Trata-se aqui um pouco do que Deleuze diz em sua crítica a psicanálise freudiana: “O inconsciente é uma substância a ser fabricada, a fazer circular, um espaço social e político a ser conquistado. Não há sujeito do desejo, tampouco de objeto. Não há sujeito de enunciação. Apenas os fluxos são a objetividade do próprio desejo. O desejo é o sistema dos signos asignificantes com os quais se produz fluxos de inconsciente em um campo social. Não há eclosão alguma de desejo, em qualquer lugar que seja, pequena família ou escola de bairro, que não questione as estruturas estabelecidas. O desejo é revolucionário porque quer sempre mais conexões e agenciamentos. Mas a psicanálise corta e achata todas as

conexões, todos os agenciamentos, ela odeia o desejo, odeia a política." (DELEUZE, 1998, p.64) Ou seja, em última instância trata-se de romper com formas preestabelecidas de criar e compor música.

[52] Ver nota 53.

[53] Mesmo sentido da nota 44, ou seja, percebo uma "relação concreta". (Nota do autor)

[54] A questão direta é como tornar sensível essas forças, numa relação que não pode se dizer meramente acidental; ser apenas uma contingência, mas isso: algo pelo qual se pode lutar para tomar posse das forças inssonoras na música. Nos pautamos em Deleuze para essa reflexão. Segundo ele: "Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhe dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuia enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que no privava de nossas forças e nos desviava." (DELEUZE, 2007, p.67)

[55] Pela filosofia de Spinoza o correto aqui seria dizer "reagimos com idéias" aos afetos ou àquilo que nos afeta. Contudo, isso é um modo passivo, que está de acordo com a crítica de Spinoza à filosofia de Descartes, de como verdadeiramente se dá o conhecimento das causas que afetam um corpo, e que subsequentemente, temos alguma idéia, em sua terminalogia, uma idéia-afecção (affectio). Com efeito, penso que seja o caso de dizer o "reagimos com pensamento" porque se refere à uma disposição de espírito para criar. Não há nada acidental nesta lógica de criação à partir de um pensamento fora da música. Há, isso sim, uma "inclinação" intencional, uma necessidade de criar, apesar de como Deleuze diz, "uma necessidade bastante complexa, caso admitimos que ela existe" (DELEUZE, 1987). (nota do autor)

[56] Isto é, um pensamento que desvia incessantemente de um curso definido, como veremos na breve análise sobre o pensamento e as sensações em Valéry. (Nota do autor).

[57] Cf. Deleuze: "A linha de fuga é uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem do que se trata. Evidentemente, eles fogem como todo mundo, mas acham que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então que é algo covarde, porque se escapa aos compromissos e às responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo... Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia." (DELEUZE, 1992, p. 47)

[58] Vale notar, sobre este tópico, um artigo de Rodolfo Caesar: "Em busca de uma objetividade, a teoria musical - tal como era ensinada nos conservatórios, quando não se limitava ao ensino da notação, da harmonia, do contraponto e de todas as outras matérias 'autônomas' da música - apenas arranhava noções nem sempre exatas de acústica. Teorias mais recentes buscaram ir além dessa discutível noção de objetividade criando novos recursos, especialmente da psicoacústica, para permitir uma compreensão da experiência da escuta musical, mas sempre encontrando novos problemas. Isso por um lado parece demonstrar que a música vem conseguindo sobreviver muito bem sem ter que se deixar 'reduzir' demais - ou 'objetivar-se' definitivamente. Mostra também que o diálogo com a teoria tem sido interessante e enriquecedor, esteja isso acontecendo quando a composição da música se baseia em modelos analíticos, ou mesmo quando ela os ignora cabalmente." (Caesar, 2001)."

[59] Cf. Abbagnano: "Generalização: [...] Operação de abstração que dá ensejo a um termo ou uma proposição geral. Algumas vezes também se dá o nome de G. à *indução* (v.) ou à construção de uma *hipótese* (v.) que com mais propriedade deveriam ser chamadas de operações de universalizações." (Abbagnano, 2007, p.557).

[60] Sobre este ponto, é interessante a observação de Shimabuco quanto a forma na composição dos estudos para piano de Ligeti: "O termo "forma" sugere - na maioria das vezes - um esquema pré-concebido, um roteiro que guia o processo composicional e organiza previamente os elementos de um discurso musical. No entanto, nos Estudos para piano, a forma se revela não como ponto de partida, mas, sim, de chegada, um aspecto resultante. Em suas declarações, Ligeti sugere que a composição de seus estudos para piano parte muito mais de uma idéia musical no âmbito da imaginação sonora (sempre aberta à sinestesia e a outros tipos de relações) e da sensação física e motórica ao piano do que de um prévio planejamento estrutural. É a submissão dessa idéia musical inicial a um determinado procedimento composicional que desenvolve o discurso e delineia a forma durante a

criação, atingindo, por vezes, um resultado final muito distinto daquele imaginado pelo compositor no início de seu processo criativo. Trata-se, enfim, da forma subordinada ao processo composicional, e não o contrário." (SHIMABUCO, 2001, 260)

[61] Salles irá comentar: "Muitos criadores referem-se a essa espécie de rumo vago que direciona o processo de construção de suas obras." E ainda: "A tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age com bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é o que gera trabalho e move o ato criador." (SALLES, 1998, p.28).

[62] A título de exemplo, note-se as declarações iniciais feita por Stravinsky no texto "Poética musical em 6 lições" que integra a série de conferências "Charles Eliot Norton Lectures on Poetry" em Harvard: "Essas idéias que estou desenvolvendo, essas causas que estou defendendo, e que tentarei defender diante de vocês de modo sistemático, serviram e continuarão a servir como base para a criação musical justamente porque foram desenvolvidas numa prática efetiva. E caso atribuam alguma importância, ainda que pequena, a meu trabalho criador – fruto de minha consciência e de minha fé –, então peço-lhes, dêem crédito por isso aos conceitos especulativos que geraram minha obra e que foram se desenvolvendo simultâneamente a ela." (STRAVINSKY, 1996, p.18.) O caráter geral dessas linhas é o mesmo de uma confissão, um apelo sincero à sensibilidade especulativa musical como parte integrante – "simultâneamente" nas palavras de Stravinsky – ao desenvolvimento de uma prática criativa pessoal. Vê-se neste exemplo que o pensamento sobre a música é considerado, de fato, uma parte ativa do processo criador.

[63] Ritmos não-retrogradáveis são aqueles em que uma combinação específica de valores de duração permite sua leitura em dois sentidos lineares – da direita para esquerda, da esquerda para a direita – sem nenhuma alteração rítmica. O procedimento para compor séries não-retrogradáveis é, em geral, muito simples. Parte-se de um valor central fixo, com por exemplo uma mínima, e tudo que for adicionado à sua direita, por exemplo, uma semínima e uma colcheia, deve ser espelhado à esquerda do valor central (mínima) (Nota do autor).

[64] Em relação a isso veremos, a partir de uma leitura que Deleuze faz sobre Spinosa, a diferença que há entre um modo de pensamento representativo, de que temos sempre uma idéia, e um modo de pensamento que nada representa. (Nota do autor)

[65] Vale notar que o uso dos ritmos retrogradáveis em Messiaen liga-se a composição de suas paisagens sonoras, onde se põe evidência uma nova sensação de tempo, irregular e instável, não-linear. Mais ainda, por não ser direcional ele propõe uma escuta fechada do espaço sonoro. (Nota do autor)

[66] Com certeza, nada do que está no *Technique* nos conduz a um pensamento sobre a música no sentido explicativo. Não se trata disso, absolutamente. O que Messiaen faz é apenas satisfazer a curiosidade de seus alunos, apresentando um inventário de fórmulas e procedimentos técnicos dos quais se vale para criar, dos quais aliás, mantém um grande apreço. Podemos então pensar numa espécie de livro canônico musical dentro de uma estética musical de Messiaen. Contudo, o que queremos dizer com "pensar" é o "modo de agenciamento" que Messiaen se utiliza para criar seu repertório de idéias musicais. (Nota do autor)

[67] Segundo Ferraz: "Mais especificamente, a idéia de permutações no âmbito das alturas será trabalhada por Messiaen no que ele chamou de "efeito vitral" e que corresponde à mudança de posição das notas que compõem um acorde, mudando desse modo o colorido do acorde a cada permutação das posições na estrutura vertical. (Ferraz, Silvio, 1999, p.106)

[68] Para Nicolas: "*Le déploiement d'un tel type d'intellectualité musicale est l'affaire particulière du musicien pensif, celui qui ne se contente pas d'être artisan mais éprouve le besoin singulier de dire la musique qu'il fait*". O destacamento de um tipo de intelectualidade musical é o problema do músico pensativo, daquele que não se contenta em ser um artesão mas sente a necessidade singular de dizer a música que faz. (Nossa tradução) Note-se O termo "*déploiement"* possui também um sentido militar de "distribuição" ou "disposição de tropas", daí o sentido duplo que Nicolas se utiliza aqui.

[69] Toda visão que queremos colocar aqui sobre o pensamento musical é aquela que vem por Spinoza, conforme Martins: "Assim, enquanto a filosofia tradicional considera afeto e razão como opostos, correspondendo respectivamente à animalidade do homem e à 'humanidade'do homem, separando, em suas ontologias explícitas ou implícitas, conscientes ou inconscientes, a extensão do pensamento, o corpo da alma (ou da mente, ou da psiquê), associando à mente e à razão o humano (sua 'diferença específica') e ao corpo, a natureza, as pulsões e as paixões; o que muda com Espinosa e Nietzsche é justamente suas ontologias, explícita naquele e implícita neste. Não vendo mais o indivíduo como composto de corpo e alma, mas como corpo e alma sendo dois aspectos do indivíduo, idéias e pensamentos afetam e são afetados pelas coisas e pelos corpos, os transformando e sendo por eles transformados; de modo que o homem é animal também em sua razão, assim como seu corpo é propriamente humano." (MARTINS, 2000, p. 190).

[70] Cf. Sévérac: A essência do corpo humano define-se, emSpinoza, por sua aptidão a ser afetado e afetar. Ora, quanto maior essa aptidão afetiva,maior é a capacidade da mente de pensar várias coisas simultaneamente, e, por conseguinte, de compreender-lhes as relações de conveniência, diferença e oposição15.Umcorpo ativo não é, pois, umcorpo que consegue tornar-se insensível aomundo, que chegaria a furtar-se ao determinismo das causas exteriores. A atividade não nasce de um processo de "desafecção" ou"insensibilização".Decerto, trata-se simde não mais sofrer passivamente as coisas que encontramos; mas tornar-se ativo, para o corpo, é tornar-se pouco a pouco capaz de não mais viver segundo um número reduzido de normas afetivas, que polarizam o corpo em alegrias ou tristezas obsessivas. Um corpo ativo é um corpo cuja sensibilidade afetiva é forte, flexível, lábil. Com efeito, ser afetado não significa, em si, padecer.Muito pelo contrário, quanto mais a aptidão do corpo a ser afetado é reduzida,mais o corpo vive nummeio restrito, insensível a um grande número de coisas, às múltiplas distinções delas: esse corpo não sabe responder, se não for demaneira unilateral, às solicitações de seu meio exterior, aos problemas que o mundo lhe põe" (SÉVÉRAC, 2009, p.23)

[71] Ver nota de rodapé 16

[72] O que queremos dizer com isso é que o projeto transborda e deixa de ser apenas uma idéia. (nota de autor)

[73] Uma bela passagem de Focault retrata bem essa questão, para nós a dificuldade de dizer pela ausência de inícios: "No discurso que hoje eu devo fazer, e nos que aqui terei de fazer, durante anos talvez, gostaria de neles poder entrar sem se dar por isso. Em vez de tomar a palavra, gostaria de estar à sua mercê e de ser levado muito para lá de todo o começo possível. Preferiria dar-me conta de que, no momento de falar, uma voz sem nome me precedia desde há muito: bastar-me-ia assim deixá-la ir, prosseguir a frase, alojar-me, sem que ninguém se apercebesse, nos seus interstícios, como se ela me tivesse acenado, ao manter-se, um instante, em suspenso. Assim não haveria começo; e em vez de ser aquele de onde o discurso sai, estaria antes no acaso do seu curso, uma pequena lacuna, o ponto do seu possível desaparecimento. " (FOCAULT, A ordem do discurso, p.1)

[74] Deleuze, Gilles. **Spinoza**. Cours Vincennes, 24/01/1978: disponível em www.webdeleuze.com, §6. Acesso em 10 jul. 2011

[75] Poderá parecer que se trata de uma noção de finalismo, como se a finalidade da criação fosse produzir variações de um corpo afetado. Não se trata disso, mas de uma simples questão de que um criador não passa incólume as idéias e afetos que surgem num processo criativo. (Nota do autor).

[76] Poderá parecer um pouco estranho, por tudo quanto falamos desta zona de indiscernibilidade (ver nota 37) , que o pensamento pretenda de alguma forma elucidá-la. Não se trata disso, absolutamente, mas apenas do fato que o pensamento musical requer um mínimo de ordem para que possamos conceber, como dissémos, sua possibilidade enquanto refletindo um estado de criação. (Nota do autor)

[77] Apesar da autora estar referindo com este termo a passagem de um estado amorfo das idéias criativas à sua materialização, gostaria aqui, com todo o cuidado, empregar este termo em sentido inverso, isto é, no que se refere a um compositor falando de uma obra musical, colocando-a em tensão com as palavras numa etapa que já consideramos posterior ao processo criativo. Vai daí, potanto, a questão que tento delinear em relação transparência dos afetos musicais nas palavras. (Nota do autor).

[78] “The Title of my work, A flock descends into the Pentagonal Garden, is based on a strange dream; that dream also refers to those vague urges within me that I seek to clarify musically through something as simple as numbers. The same spring in which I received a commission from the San Franscisco Symphony Orchestra, there was a large restrospective show of works by Marcel Duchamp at Pompidou Center in Paris. I feel my dream as influenced by a portrait of Marcel Duchamp by Man Ray include in that exhibit. This photograph shows Duchamp’s head with a star shape shaved on its crown. The night after seeing that photo I dreamt of a pentagonal garden. Flying down and into that garden were countless white birds led by a single black bird. I rarely dream; perhaps that is why the impression left was strong. When I awoke, that landscape felt very musical, and I wanted to turn into a composition. From long time afterward I relieved the dream make precise notes of memories it evoked. The title somehow emerged: A flock descends into the Pentagonal Garden.” The childlike drawing of birds is my impression for the dream. When I drew his It happened to remember that old jazz tune, “Bye Bye, Blackbird”. Near the blackbird in the center is the note F#. This bird leading the flock began to play major role in my thinking. The note F# was to become a nucleus in the music. […] But when I hear sound, maybe because I am a visual person, I always have visions. And when I see, I always hear. These are not isolated experience but always simultaneous, activating imagination. For humans, the relationship between eyes and ears is extremely close. […] My interest in manipulating numbers is not directed at creating music theory. On the contrary, by using number I want to integrate music with real, changing world.” (TAKEMITSU, 1995, p. 97; 102)

[79] Valéry, Paul. **Alfabeto**. Belo Horizonte: Autentica, 2009, p. 81

[80] Valéry, Paul. **Alfabeto**. Belo Horizonte: Autentica, 2009, p. 77.

[81] Para tecer este conceito de um pensamento reagente nos inspiramos no comentário de Deleuze sobre o Cérebro como sujeito dos três planos que ele concebe (plano de imanência, de composição, de referência). Cf. Deleuze: "A filosofia, a arte, a ciência não são os objetos mentais de um cérebro objetivado, mas os três aspectos sob os quais o cérebro se torna sujeito, Pensamento-cérebro, os três planos, as jangadas com as quais ele mergulha no caos e o enfrenta." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 269)

[82] Cf. Deleuze; "O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 59)

[83] Há aqui uma grande ressonância com Nietzsche: “Quanto à superstição dos lógicos, nunca me cansarei de sublinhar um pequeno fato que esses superticiosos não admitem de bom grado – a saber, que um pensamento vem quando “ele” quer, e não quando “eu” quero; de modo que é um *falseamento* da realidade efetiva dizer: o sujetio “eu” é a condição do predicado “penso”. Isso pensa: mas que “isso” seja precisamente o velho e decantado “eu” é´, dito de maneira suave, apenas uma suposição, uma afirmação, e certamente não uma “certeza imediata”.” (NIETZSCHE, 2010, p. 21)

[84] O pensamento na criação musical constitui sempre um problema, porque se de um lado oferece perspectivas, de outro subtrai sempre algo as sensações, tornando-as meio que embotadas. Cf. (NIETZSCHE, 2011, p. 134). Não é nada fácil traçar essa difícil relação entre pensamento e sensação. Contudo, inicio dessa modo em que “criar é uma necessidade”, parafraseando Deleuze (DELEUZE, 1987, p. 3) apenas para indica que també existe aí um desejo mais básico. (Nota de autor)

[85] Há duas questões que podem ser adiantadas sobre a sensação no que diz respeito a este uso da palavra; dizer “sensação sonora” muitas vezes dá entender certa polarização na escuta, como aquilo que escutamos constituindo um objeto à parte das outras sensações que, supomos, ele possa despertar. Sinto-me um tanto confuso com essa questão, porque há algo faltando nessa junção de palavras “sonoro” e “sensação”, que me leva a perguntar como é possível separar a sensação de uma escuta de seu objeto? ou como pode a sensação sonora que entra pelos ouvidos referir-se apenas ao sons? Se considerarmos a falta de algo nessa expressão “sensação sonora”, poderíamos, então, conduzir a investigação levando em conta, sem grandes pretensões, que existe na sensação uma “pluralidade de níveis constituintes”, cada qual se processando de um jeito que podemos, encurtando as explicações, chamar de “musical”, nos reservando o direito de analisar se elas, de fato, compõe alguma música. (nota do autor)

[86] No que diz respeito a este prolongamento e a reação que a produz, encontramos em Deleuze: "A sensação não é menos cérebro que o conceito. Se consideramos as conexões nervosas excitação-reação e as integrações cerebrais percepção-ação, não nos perguntaremos em que momento do caminho, nem em que nível, aparece a sensação, pois ela é suposta e se mantém na retaguarda. A retaguarda não é o contrário do sobrevôo, mas um correlato. A sensação é a excitação mesma, não enquanto se prolonga gradativamente e passa à reação, mas enquanto se conserva ou conserva suas vibrações" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 271)

[87] O que nos leve neste caminho é uma espécie de violência intelectual que sofremos para explicar a permanência das sensações, de onde consideramos poder capturar uma potência criativa. (Nota do autor)

[88] O que quero colocar aqui é: o pensamento enquanto impulso criativo corre o risco de exceder as sensações. (nota do autor).

[89] Toda essa questão gira em torno do estabelecimento de uma ordem mínima no pensamento para entrever alguma lógica diante de uma escuta musical, isto é, para fins de análise. Conforme Cintra: "Os estudos a respeito de Caos e Cosmos concentraram-se principalmente no estudo sobre o Cosmos, pois sendo o Cosmos considerado a ordem do mundo, seria ele mais facilmente passível de quantificação e análise. Tal tipo de pensamento carrega consigo o desejo de conhecer e eliminar a possibilidade de acaso, de desconhecido, de imprevisto, ou ao menos de que seja possível explicar posteriormente a ocorrência de tais imprevistos (JAPIASS U; MARCONDES , 1999, p. 3)." (Cintra, 2010, p.310)

[90] Há certa bagunça nessa questão, pois não podemos dizer que o pensamento parte ou "nasce" de uma sensação, sem ao menos supor que ele seja parte dela, isto é, parte constituinte da sensação. Mas vejamos essa questão por outro lado: é natural que o pensamento sobre a música crie sempre perspectivas, no entanto, como se dá o fato dessas perspectivas se relacionarem com a sensação já é outra história que pode tender as condições em que o pensamento é perpetuado em algum sentido ou direção; e de onde se pode concluir que o pensamento, enquanto parte de uma sensação, nunca retorna sobre uma sensação sem com isso alterá-la significativamente. Em outras palavras, o pensamento, que seja musical, não pode apenas partir de uma sensação, digamos "sonora", sem com isso modificá-la, sem torná-la um estado posterior. (nota do autor)

[91] Usamos este termo para referir as potências dos afetos no plano de composição. Ou como Deleuze diz: "A diferença entre os personagens conceituais e as figuras estéticas consiste de início no seguinte: uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e de perceptos. Uns operam sobre um plano de imanência que é uma imagem de Pensamento-Ser (número), os outros, sobre um plano de composição como imagem do Universo (fenômeno)" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 88)

[92] Cf.Schöpke: "**Sentido**: conceito complexo pelo seu alcance, uma vez que ele significa, em termos bem básicos, aquilo que uma coisa "quer dizer", aquilo que ele comunica ao nosso espírito, uma palavra, uma frase, um texto, ou seja, qualquer signo linguístico ou mesmo real, concreto" (SCHÖPKE, 2010, p.219)

[93] Encontrar o que nos afeta pode ser sinônimo de encontrar certo sentido. Mas aí, podemos ser prudentes, então, e pensar previamente que se for este o caso, não quer dizer que tenha que ser um sentido necessariamente definitivo, como uma verdade inabalável, mas, muito provavelmente, apenas um sentido provisório. Pois, de outro modo, cairíamos numa produção de sentidos universais para as sensações. (nota do autor)

[94] "Claude Samuel: When you composing, do you try to reproduce the sounds of nature? Olivier Messiaen: I've tried, and I turned to bird songs because they, ultimately, are the most musical, the closest to us, and the easiest to reproduce. The sounds of wind and water are extraordinarily complex. Besides, they were listened to at great length and captured by composers like Berlioz, Wagner, and, above all, Debussy, who was a great lover o wind and water. But I must say that none of them completely succeded in penetrating the details of these complex sounds anda complexes of sounds. And, personally, I feel totally incapable of it; it's terrible difficult.".

[95] Cf. partitura original: *les falaises, clapotis de l'eau, la mer bleu, les vagues*. (Messiaen, Olivier. **Catalogue d'oiseaux**: 1er livre, III. Le Merle Bleu. Paris: Alphonse Leduc (páginas 2, 3, 5 e 6) Piano

[96] O pensamento quando decompõem uma sensação, produz algumas projeções, e com isso faz com que as possibilidades de permanência (presente) se enfraqueçam ou diminuam pelo fato de as sensações não acusarem um estado de presença, já que são sintéticamente projetadas. (nota do autor)

[97] Deleuze irá apontar algo bastante peculiar nas sensações, ao estudar os quadros de Bacon, certa tendência do pintor a referir as sensações a "domínios", "níveis" e "ordens": Assim Deleuze questiona: "O que quer dizer Bacon em suas entrevistas quando fala de "ordens de sensação", dos "níveis sensitivos", dos "domínios sensíveis" ou as "sequencias moventes"?" (DELEUZE, 2007, p.44).

[98] Teleologia ou também chamado de *finalismo*, segundo Schöpke, "é a doutrina que defende a existência de um fim, de uma finalidade que dirige e explica o desenvolvimento e as transformações do mundo, bem como de todo e qualquer acontecimento." (SCHÖPKE, 2010, p.115)

[99] O que Nietzsche faz é expor uma franca oposição a Schopenhauer, ao conceito de vontade como única realidade do homem. Assim ele diz: "Schopenhauer deu e a entender que apenas a vontade é realmente conhecida por nós, conhecidas por inteiro, sem acréscimo ou subtração. Mas sempre quer me parece que também nesse caso Schopenhauer fez apenas o que os filósofos costumam fazer: tomou um *preconceito popular* e o exagerou. Querer me parece, antes de tudo, algo complicado, algo que somente como a palavra constitui uma unidade – e precisamente nesta palavra se esconde o preconceito popular que subjulgou a cautela sempre inadequadada dos filósofos. (NIETZSCHE, 2010, p.22).

[100] Há aqui, sem dúvida, uma relação muito mais intricada do que parece. O pensamento não quer sozinho. Em verdade, o pensamento não pode querer nada, visto que ele mesmo é parte de uma vontade anterior, que segundo Nietzsche, (NIETZSCHE, 2010, p.22) já se encontra dividida ou subjugada, em seu próprio âmago, a uma pluralidade de sensações.

[101] Cf. (DELEUZE, 2007, p.62).

[102] Comenta Deleuze "É próprio da sensação envolver uma diferença de nível constitutiva, uma pluralidade de domínios constituintes. Toda sensação e toda Figura, já é sensação "acumulada", "coagulada", como em uma figura do calcário. Daí o caráter irredutivelmente sintético da sensação." (DELEUZE, 2007, p.44-45).

[103] Conforme aponta Pimentel "O poeta desconfia, deve desconfiar, portanto, da possibilidade de explicar a realidade e a si mesmo, o corpo, o espírito e o mundo (CEM) por um único princípio, por uma única obra, cativo da intuição de que a verdade [...] mesmo sendo, em determinada definição, una, só pode ser enunciada de modo incompleto, como perspectiva". (PIMENTEL, 2008, p.18)

[104] Diria pouco real, porque seria necessário um mapeamento muito mais complexo, dinâmico e intenso do que este, do que, de fato, um diagrama visual poderia comportar. (nota do autor).

[105] Trata-se de uma analogia com o que Deleuze fala sobre o plano de imanência povoado por ponceitos.

[106] Ver nota 55.

[107] Cabe ressaltar que aí Zourabichvili está tratando das linhas de fuga que se opera sob uma plano de imanência, sob o ponto de vista do campo do desejo: "Todo agenciamento, uma vez que remete em última instância ao campo de desejo sobre o qual se constitui, é afetado por um certo desequilíbrio. O resultado é que cada um de nós combina concretamente os dois tipos de agenciamentos em graus variáveis, o limite sendo a esquizofrenia como processo (decodificação ou desterritorialização absoluta), e a questão - a das relações de forças concretas entre os tipos (ver LINHA DE FUGA)" (ZOURABICHVILI, 2004, p.9)

[108] De fato, Deleuze distingue três planos de corte no caos: um plano de imanência para a filosofa, povoado por conceitos, uma plano de composição para a arte, povoado por afectos e perceptos, um plano de referência para a ciência, povoado por funções e coordenadas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 277)

[109] Cf. Deleuze: "Numa palavra, os primeiros filósofos são aqueles que instauram um plano de imanência como um crivo estendido sobre o caos. Eles se opõem, neste sentido, aos Sábios, que são personagens da religião, sacerdotes, porque concebem a instauração de uma ordem sempre transcendente, imposta de fora por um grande déspota ou por um deus superior aos outros, inspirado por Eris, na seqüência de guerras que ultrapassam todo agôn e de ódios que recusam desde o início as provas da rivalidade." (Deleuze, O que é a filosofia?, p. 58).

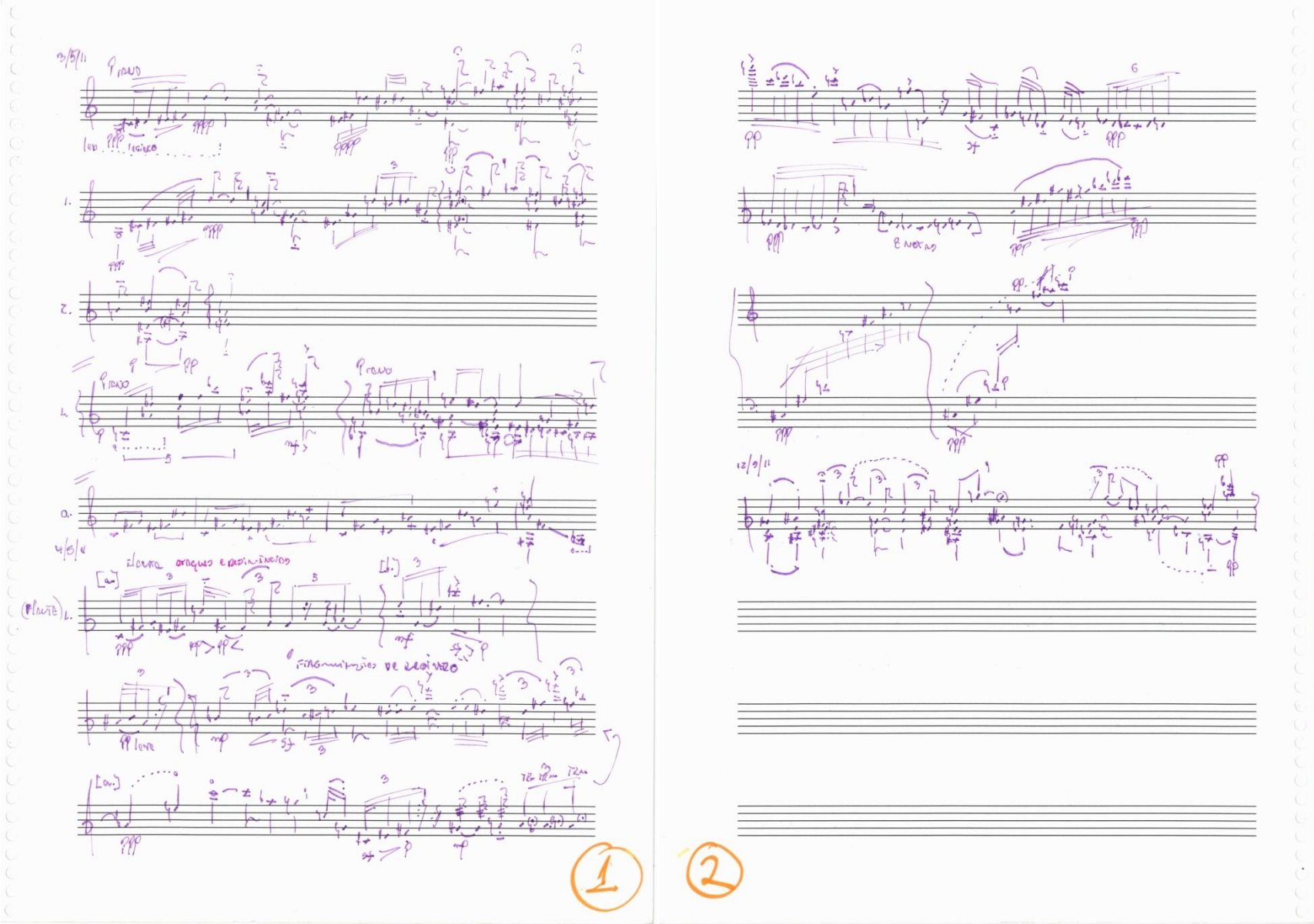
[110] "O plano é como um deserto que os conceitos povoam sem partilhar. São os conceitos mesmos que são as únicas regiões do plano, mas é o plano que é o único suporte dos conceitos." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 52)

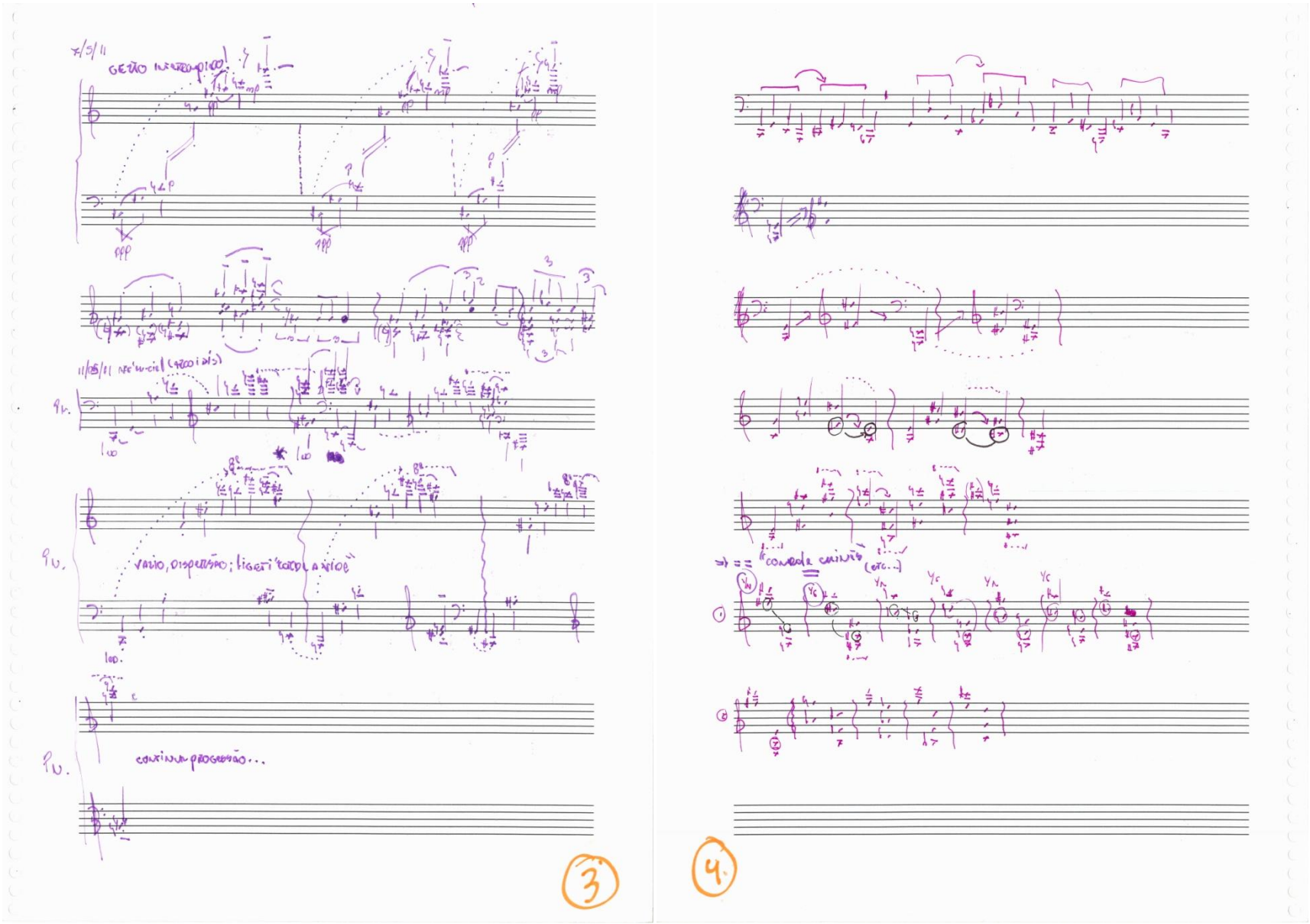
[111] Como observa Zourabichvili: "O conceito de agenciamento substitui, a partir do Kafka, o de "máquinas desejantes." (ZOURABICHVILI, 2004, p.10). Daí ele articular a problemática do desejo.

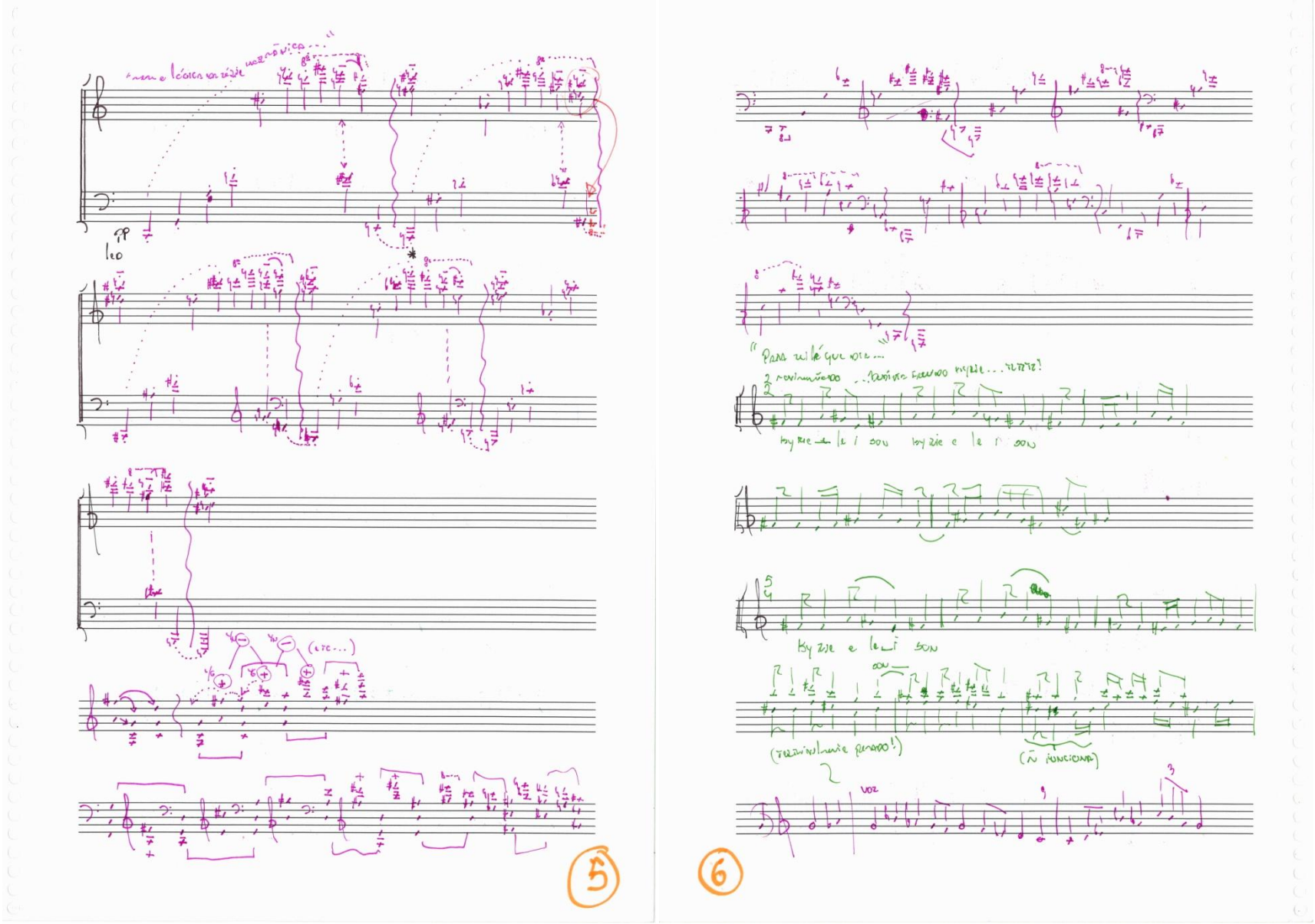
[112] Logo no início em "*As palavras e as coisas*" Focault comenta um texto de Borges em que o autor cita um enciclopédia chinesa em que se descreve animais e seres fabulosos dispostos lado lado. Em vista deste texto, que diz ter sido o motivo para escrever "As palavras e as coisas", Focault cunha um conceito: "Heterotopia": Assim ele diz: "Esse texto de Borges fez-me rir durante muito tempo, não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer. Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito; e importa entender esta palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são "deitadas", "colocadas", "dispostas" em lugares [pág. XII] a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um lugar-comum. As utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam de antemão a "sintaxe", e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza "manter juntos " (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão freqüentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases." (FOCAULT, 2000)

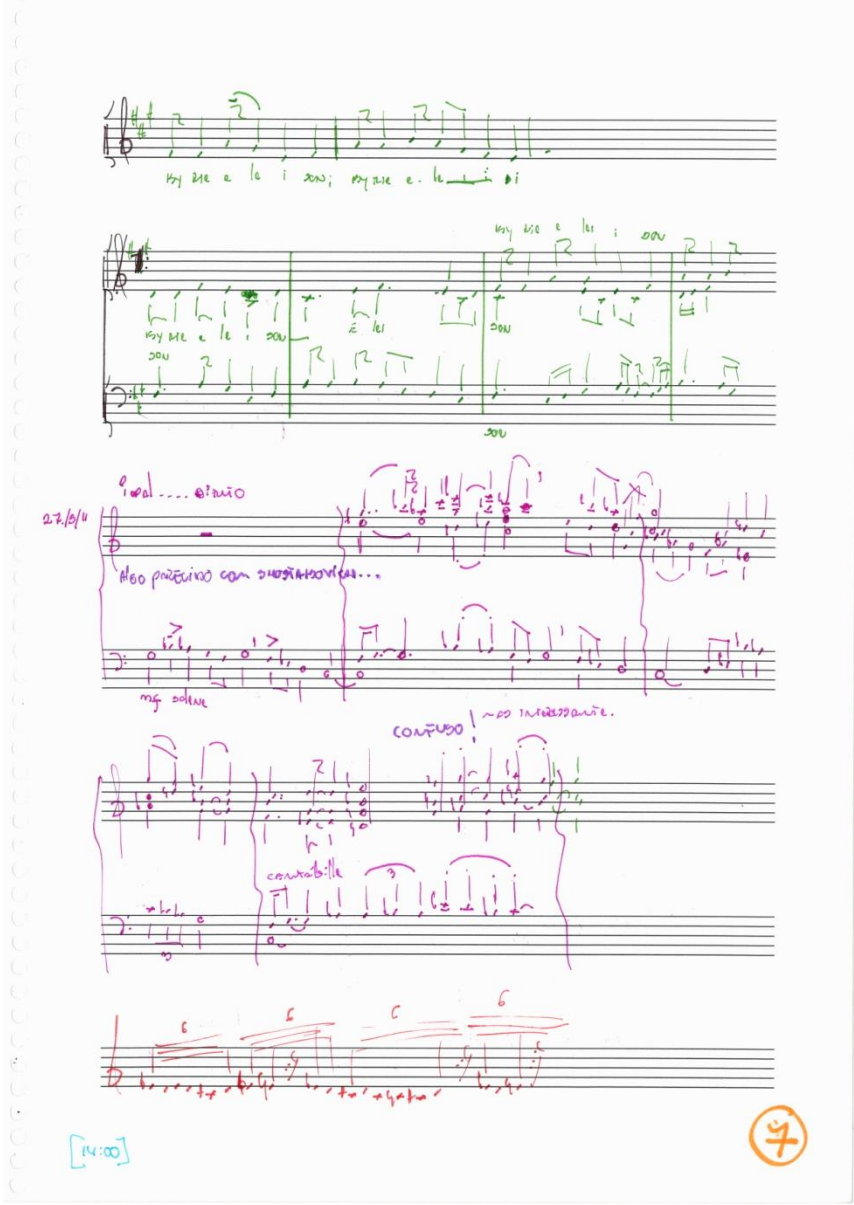
[113] Cf. Gallo: "A formação do aluno jamais acontecerá pela assimilação de discursos, mas sim por um processo microssocial em que ele é levado a assumir posturas de liberdade, respeito, responsabilidade, ao mesmo tempo em que percebe essas mesmas práticas nos demais membros que participam deste microcosmo com que se relaciona no cotidiano. Uma aula de qualquer disciplina constitui-se, assim, em parte do processo de formação do aluno, não pelo discurso que o professor possa fazer, mas pelo posicionamento que assume em seu relacionamento com os alunos, pela participação que suscita neles, pelas novas posturas que eles são chamados a assumir. (GALLO, 2000, p,2)

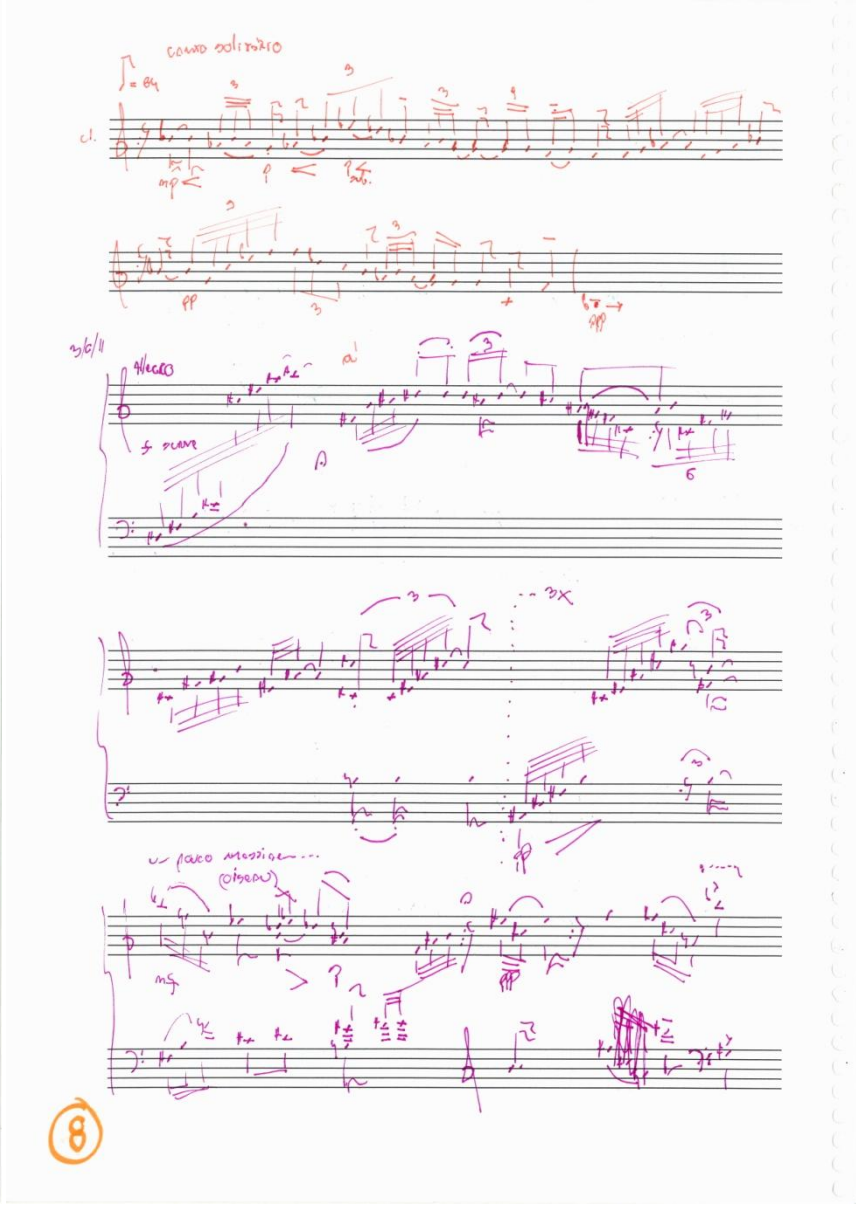
[114] Trata-se da mesma pergunta que Deleuze faz em relação ao pensamento o plano de imanência: "A imagem do pensamento só retém o que o pensamento pode reivindicar de direito. O pensamento reivindica "somente" o movimento que pode ser levado ao infinito. O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito. E ele que constitui a imagem do pensamento." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 53)

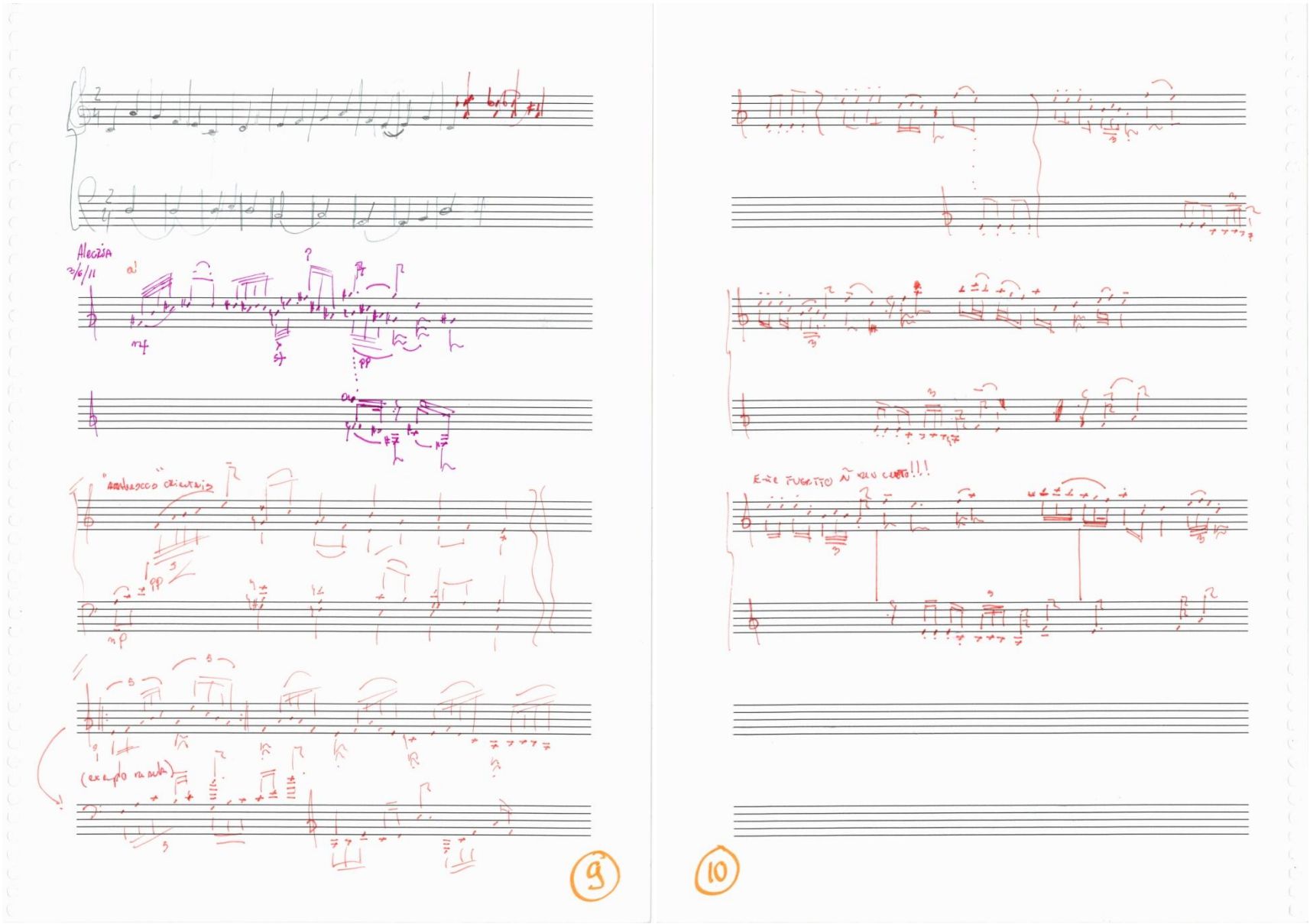


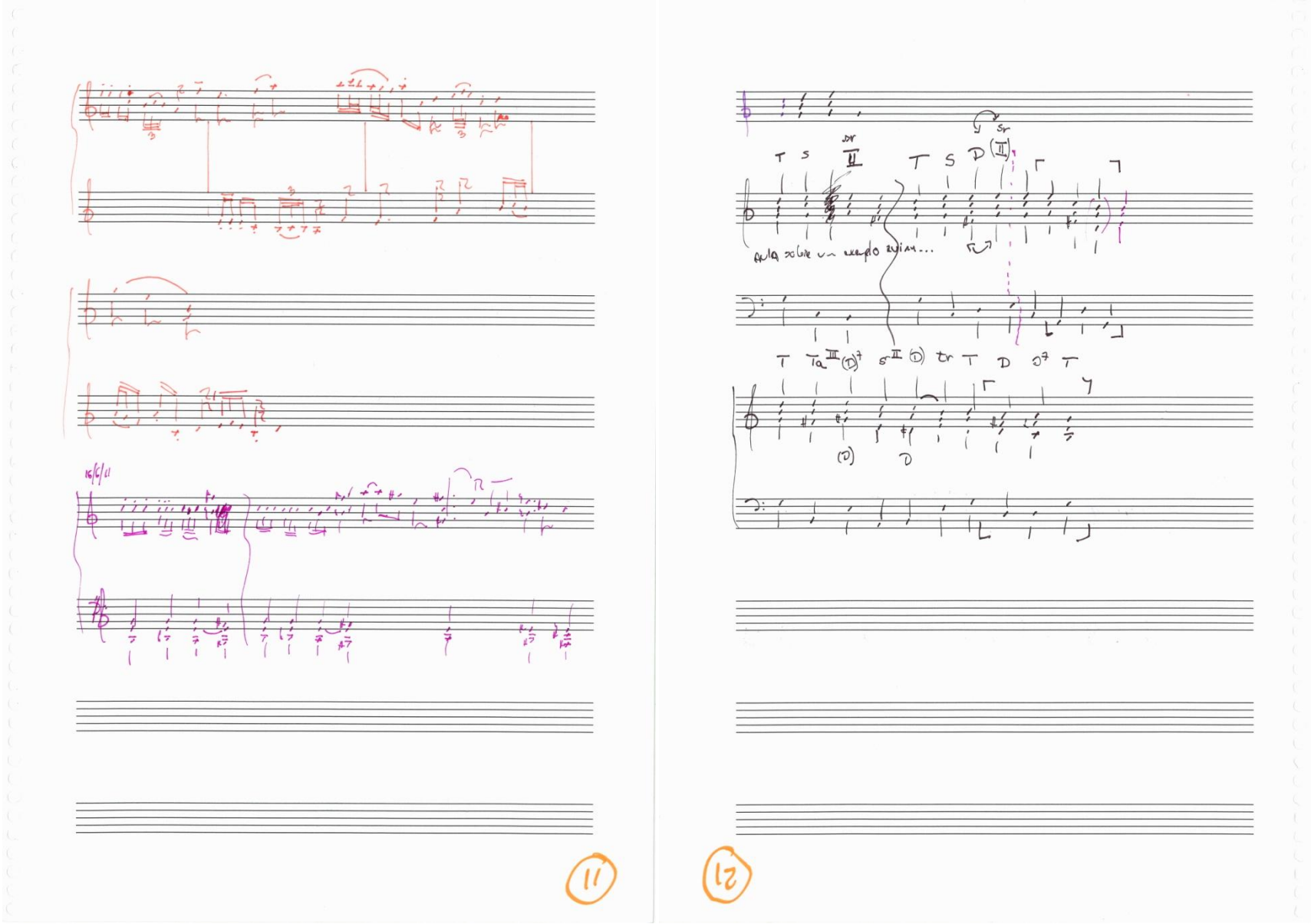

GESTO INTERROMPIDO
vazio, dispersão; ligeiri "corda a vazio"
continua progressão...
"corda caindo" (etc...)

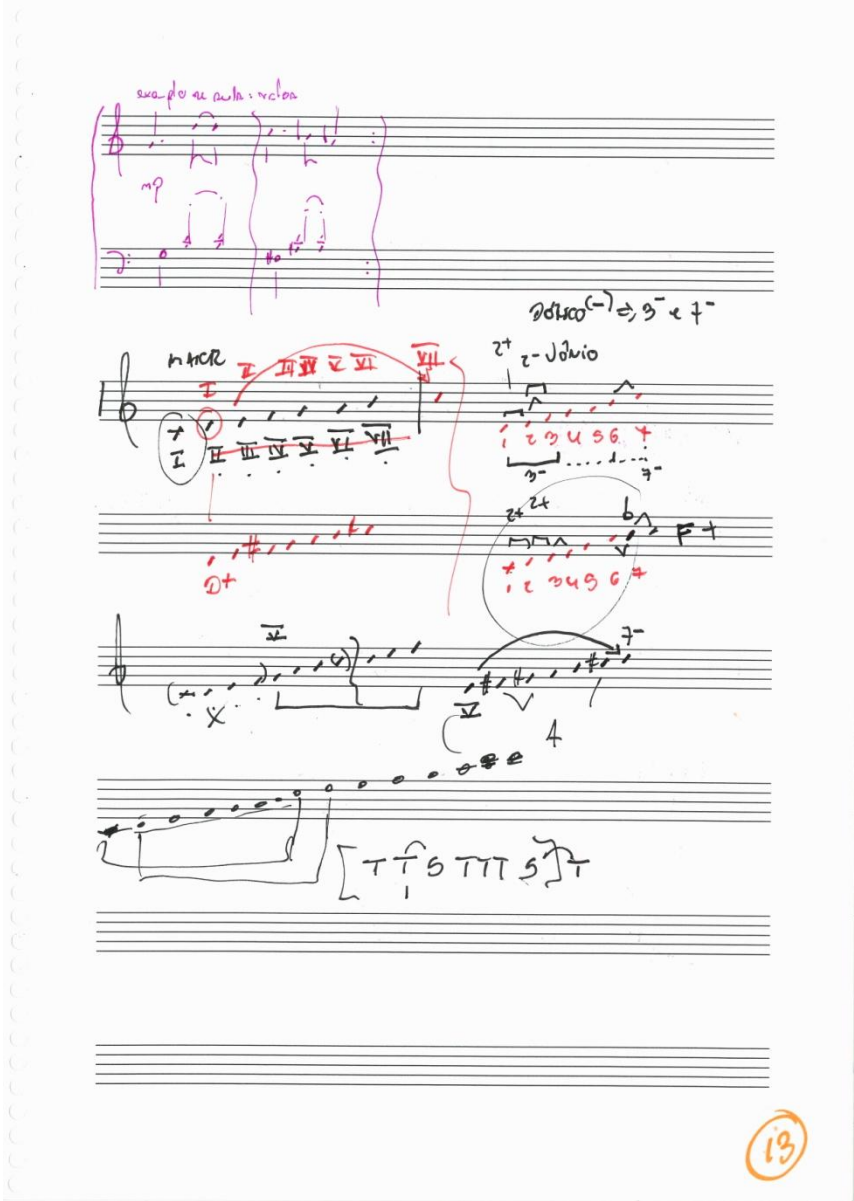

5
6
VOZ

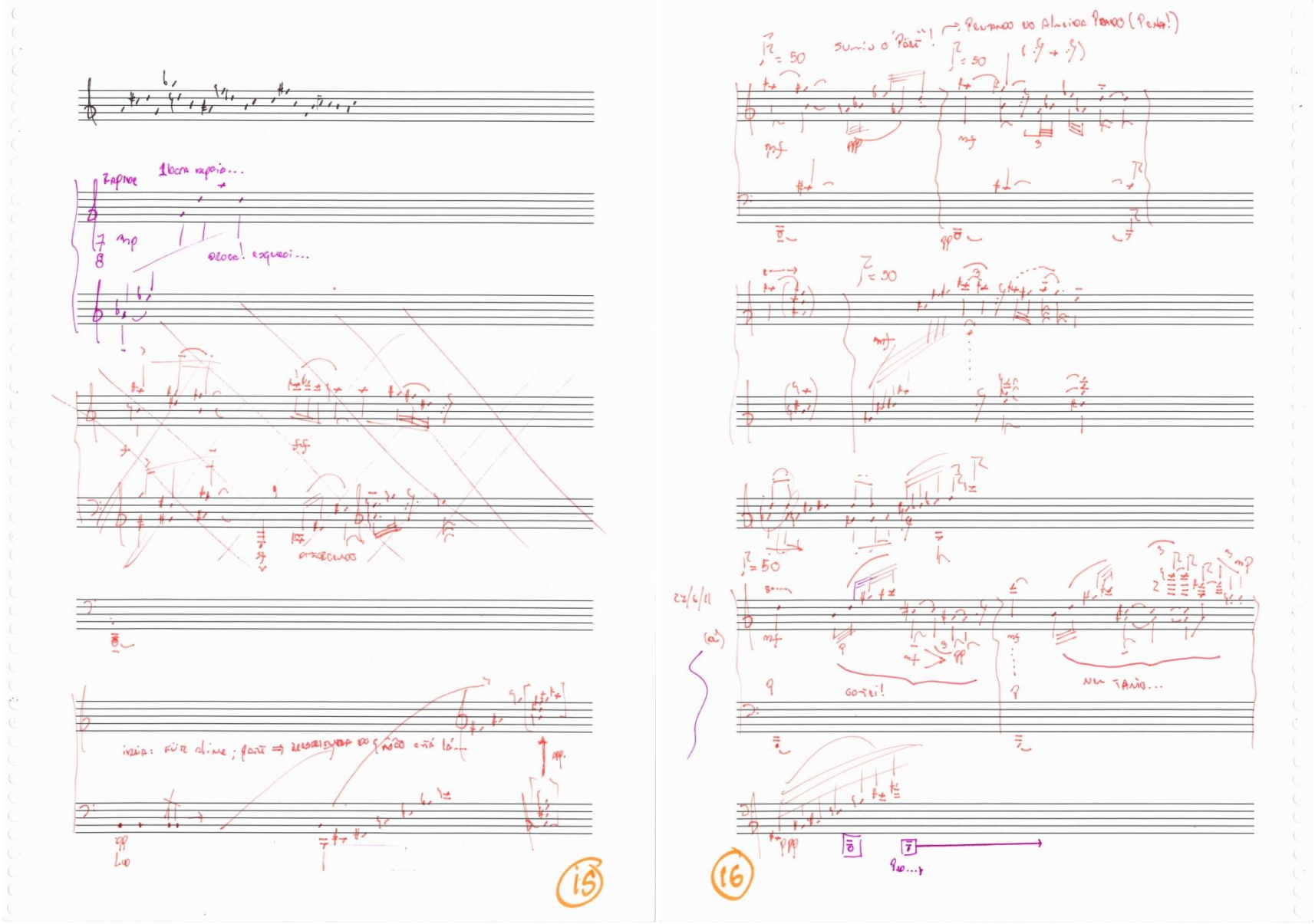

27/8/11
contuso!
contabile
[14:00]
7

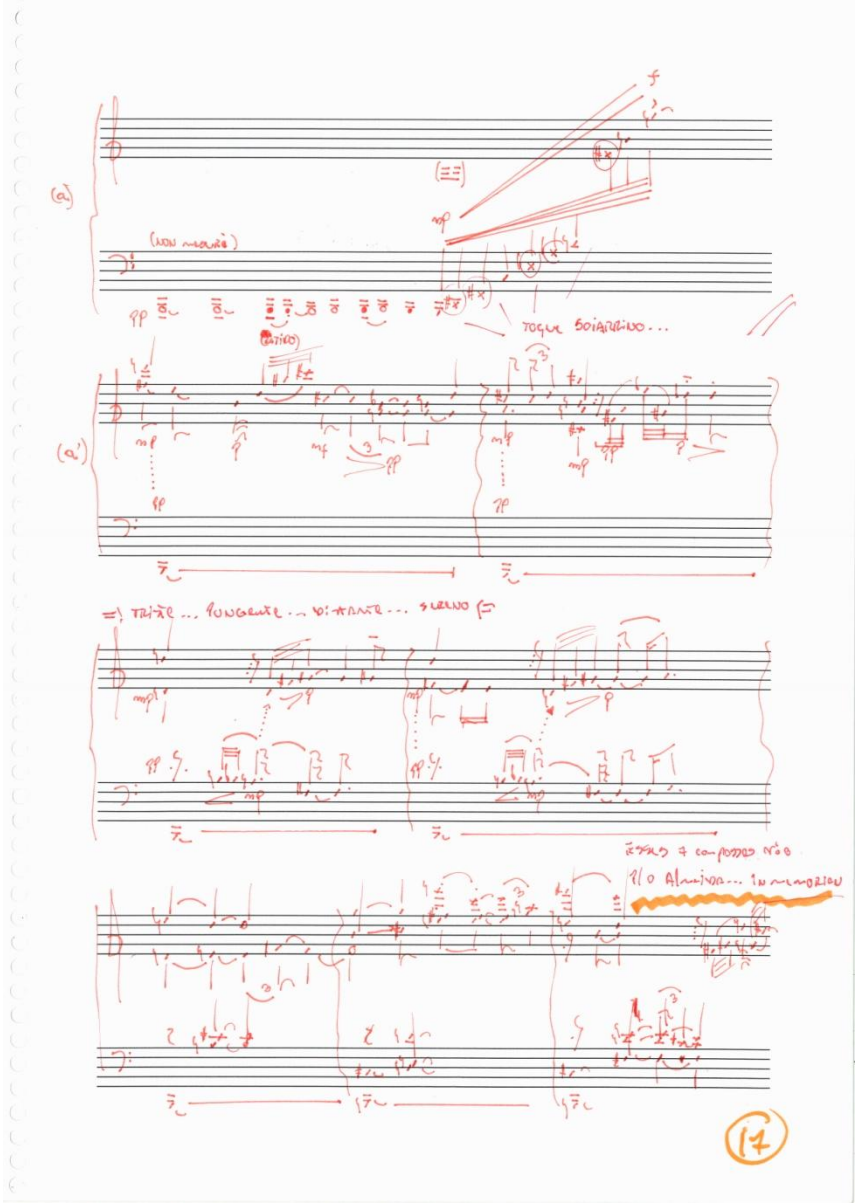

cl.
31/8/11
8

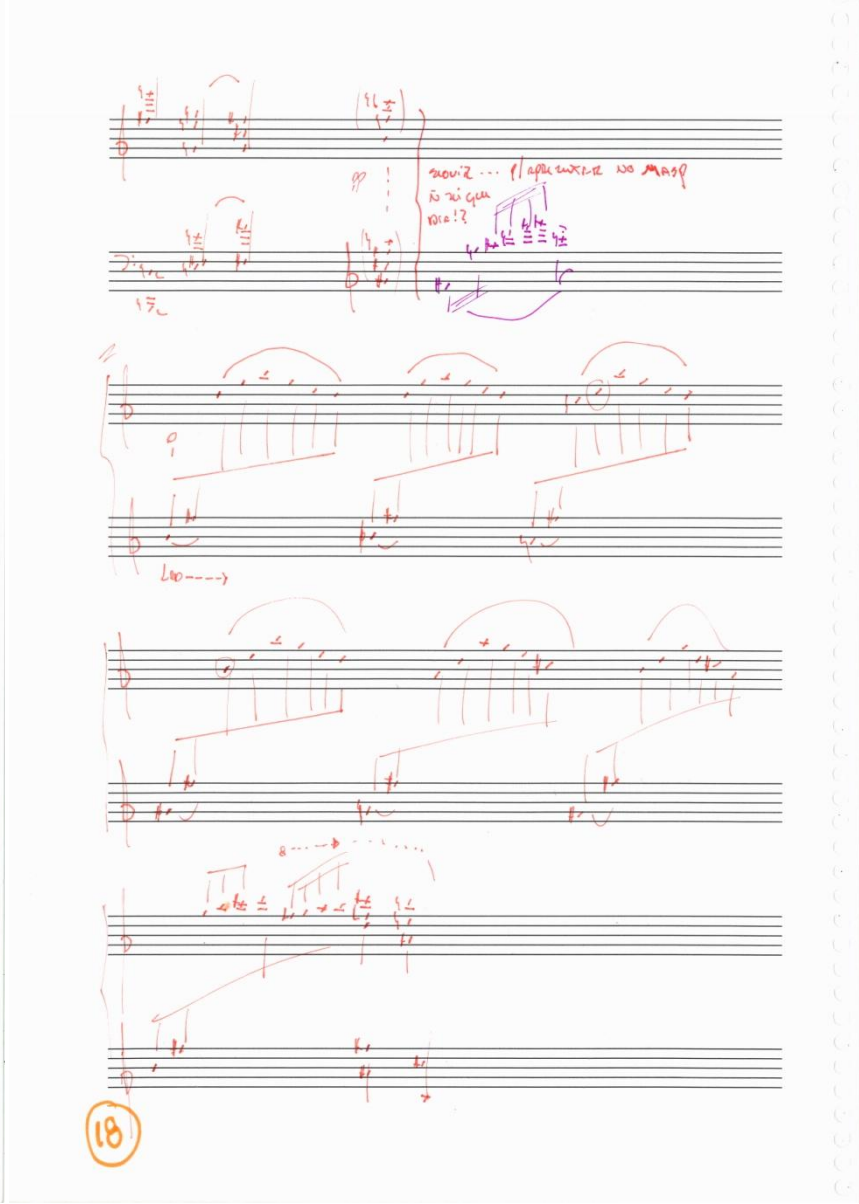

Alegria
3/6/11
mf
pp
mp
(ex-pto na aula)
9
10

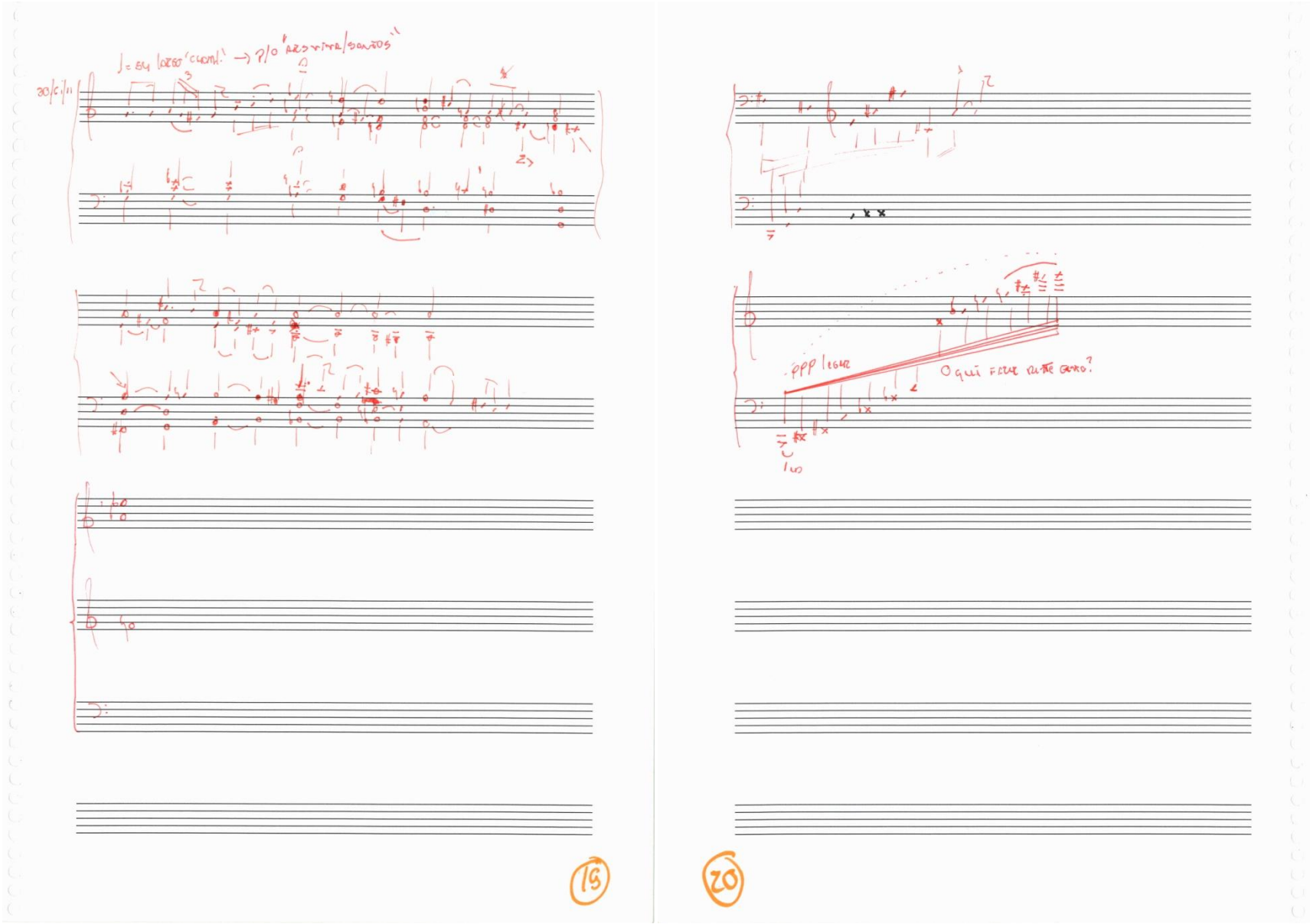

11
12

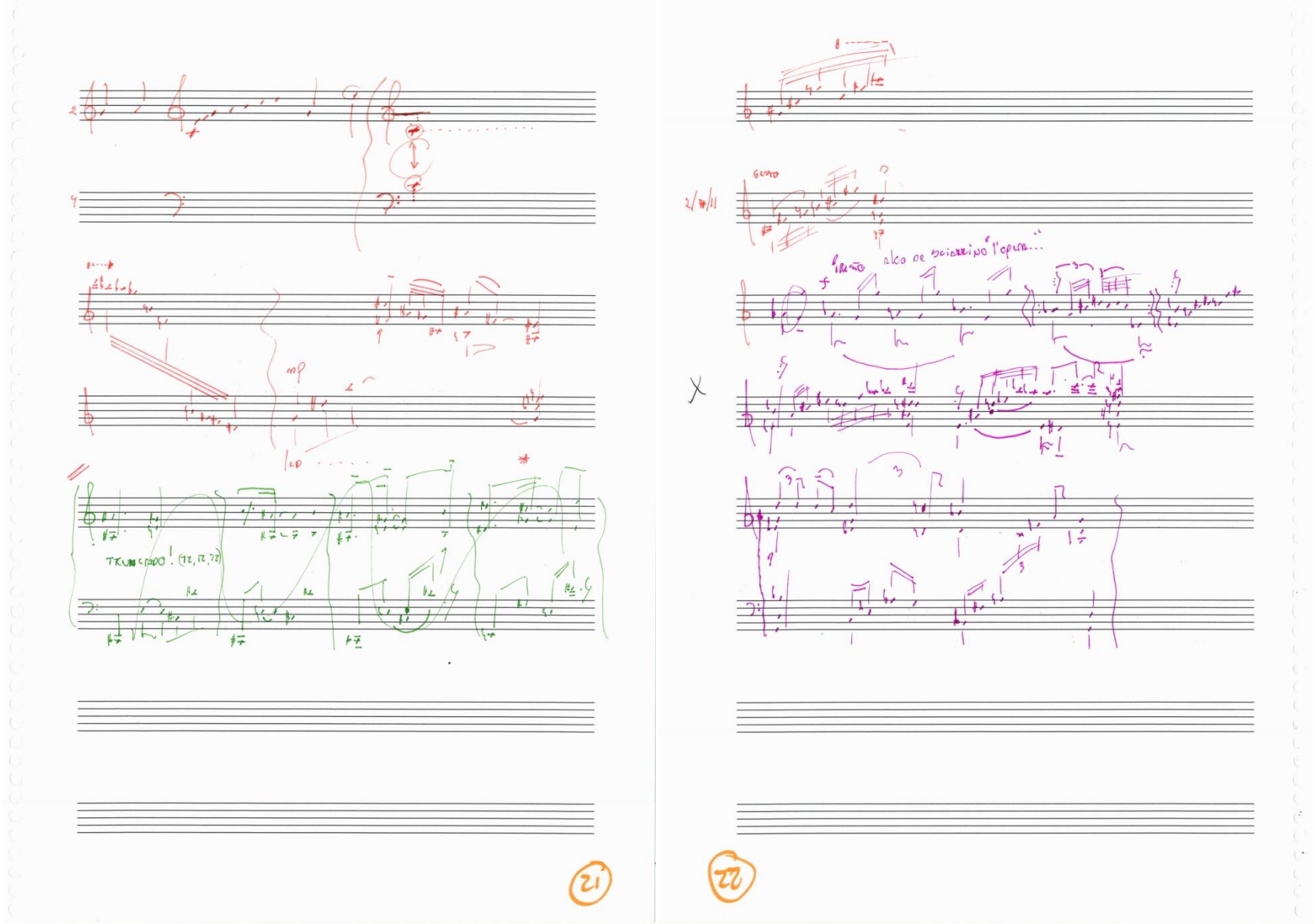

MAIOR
2- Jônio
25/6/11
espelho; virtual

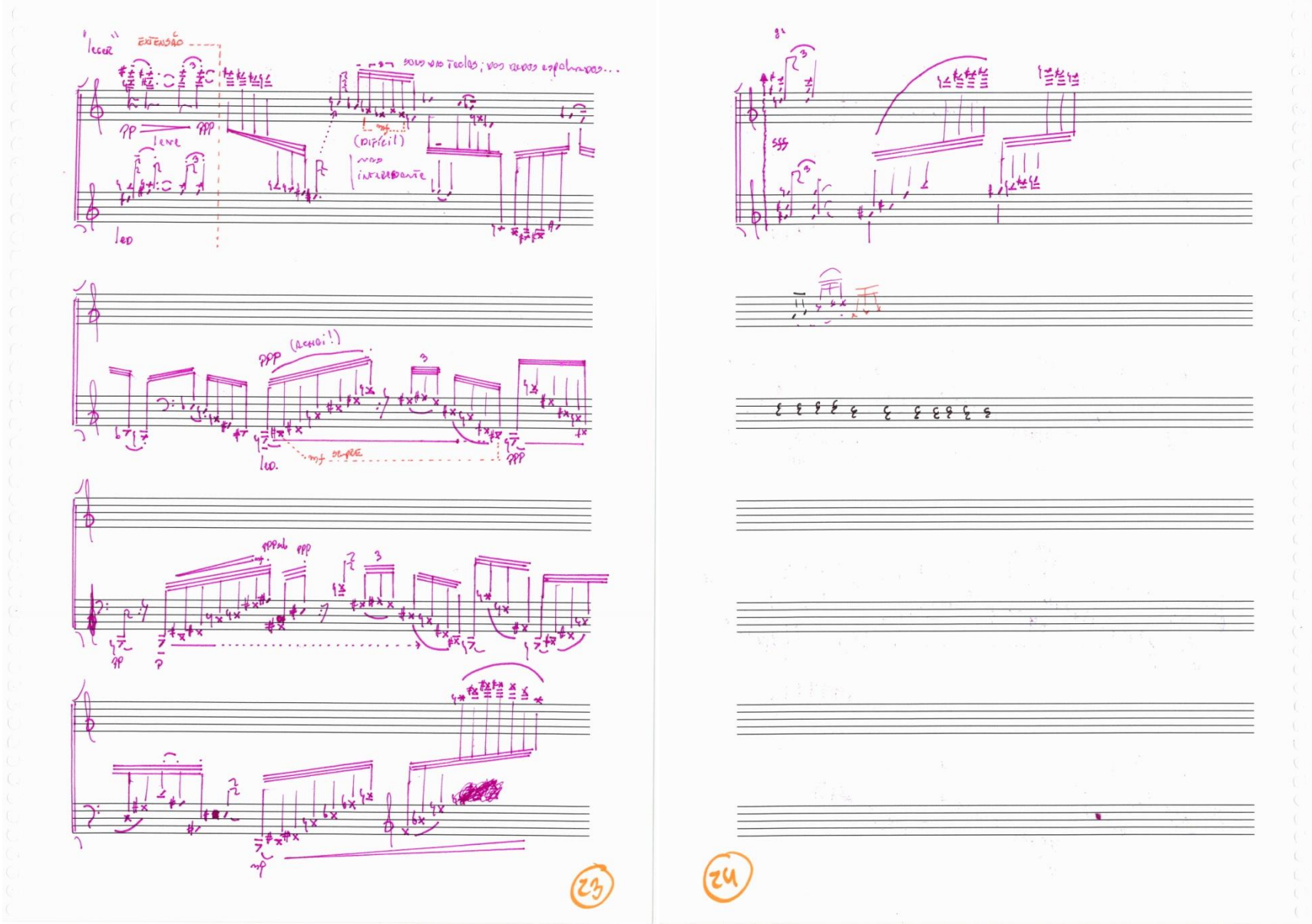

Repique
1 bem rapido...
mp
Droga! esqueci...
ff
entrecruzados
15
sumiu o "Pará"!
Pensando no planície Pampa (Pampa!)
mf
pp
gritei!
NEM TANTO...
22/6/11
16

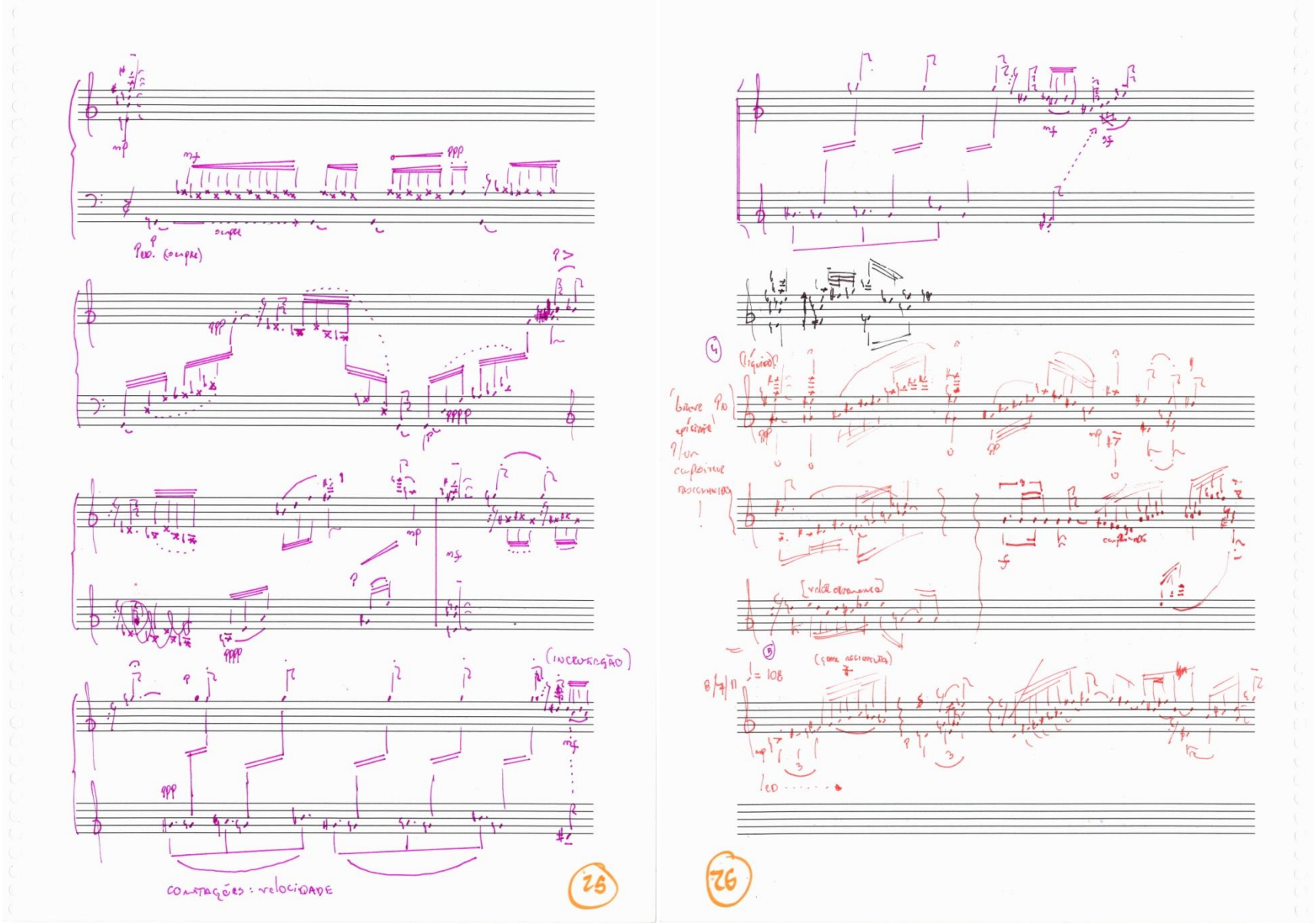

(a)
(non misurato)
toque boiadeiro...
(a')
=> triste... pungente... vibrante... sereno
17

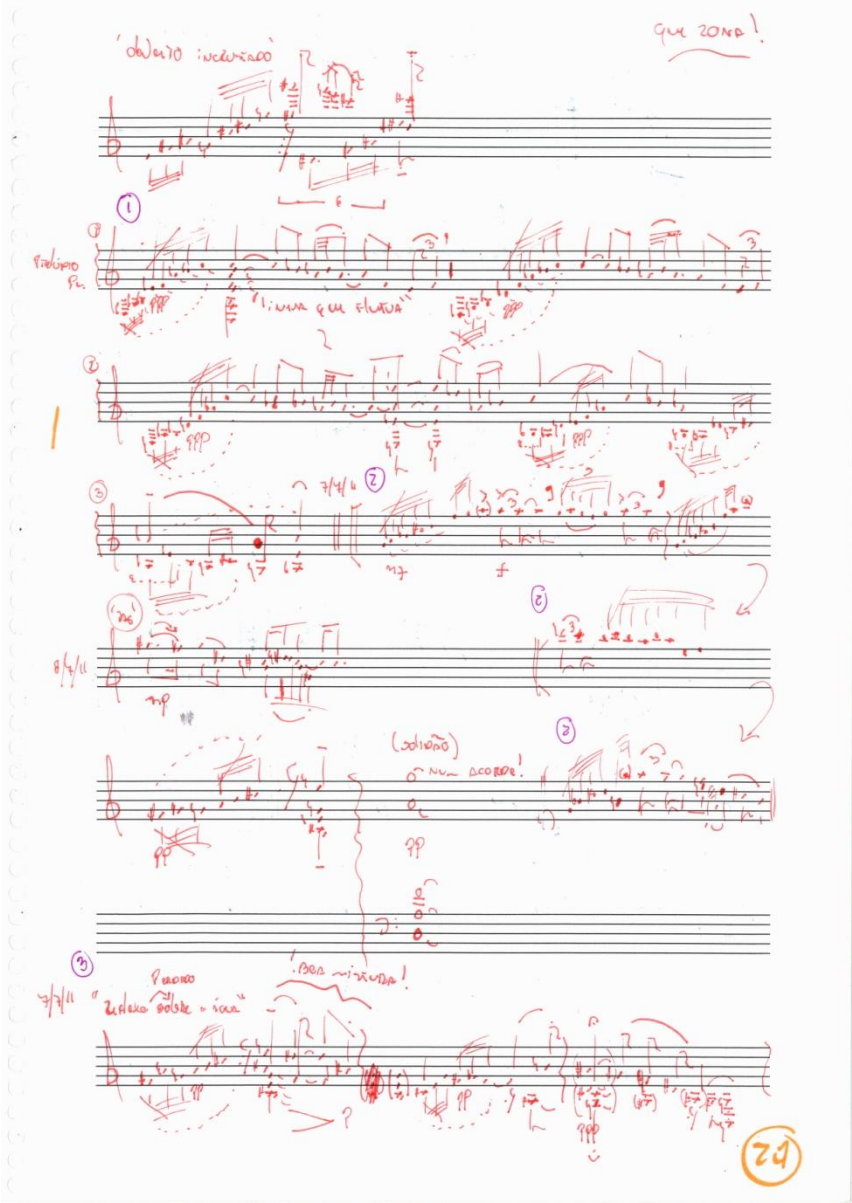

18

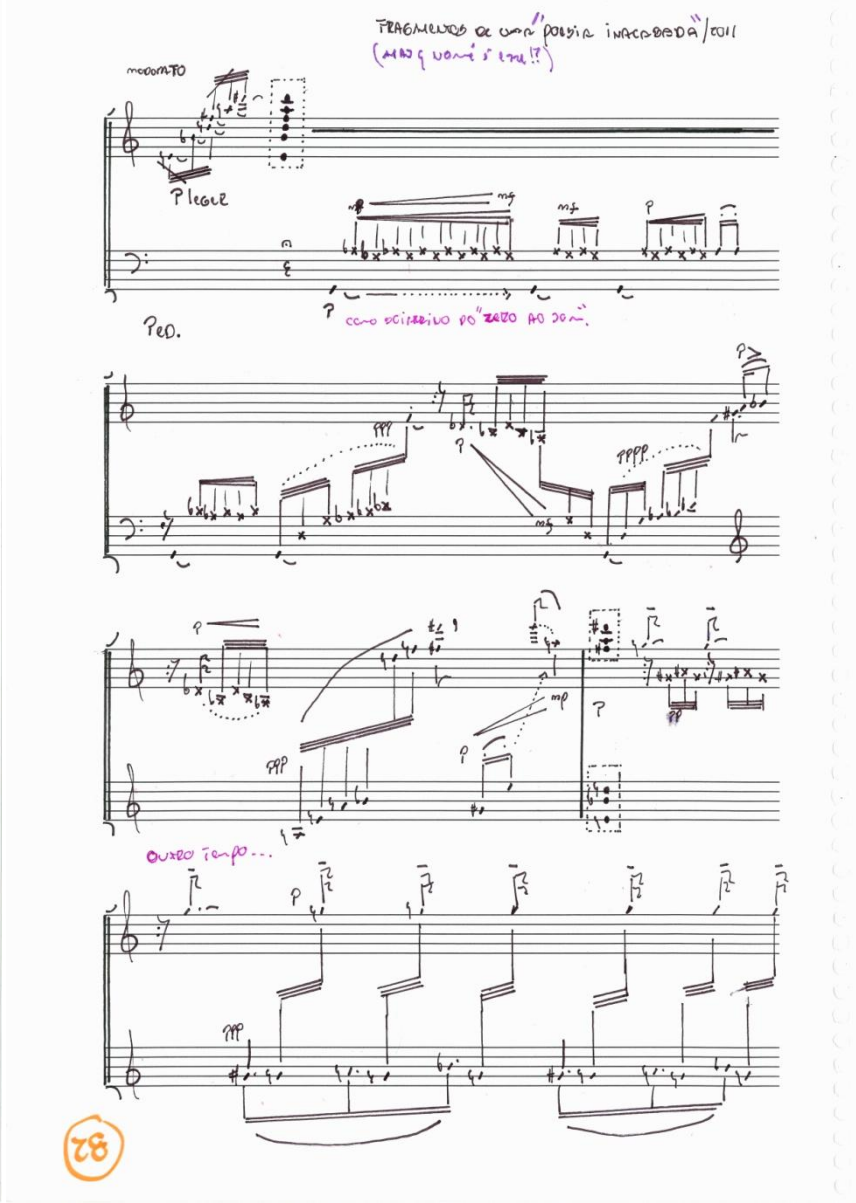

ppp legato
O quê fazer aqui?
19
20

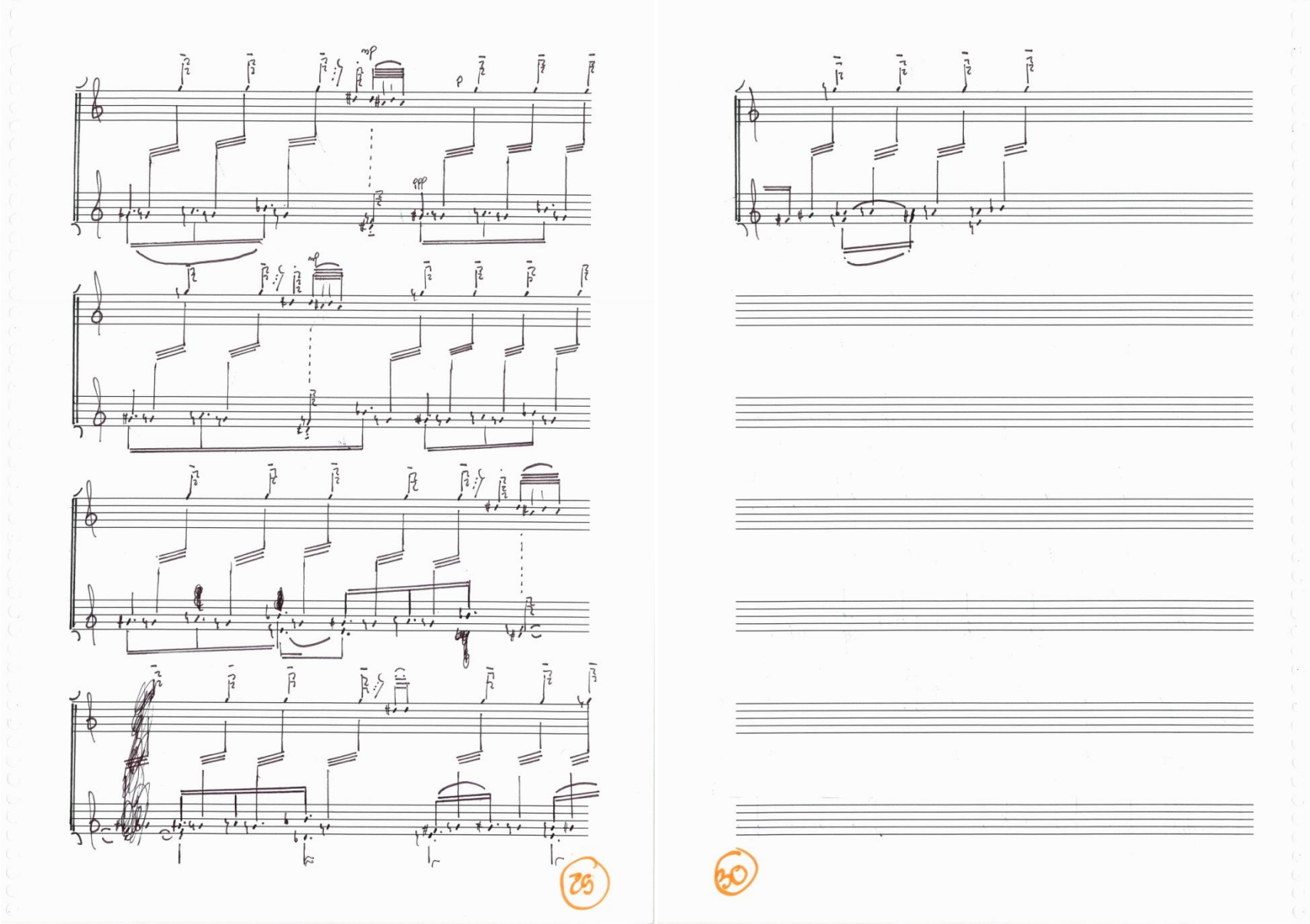

TRUNCADO! (12,12,12)
21
22


"lecer"
EXTENSÃO
pp
lenta
ppp
(difícil)
não interessante
(achoi!)
ppp
mf sempre
ppp
mf
ppp
ppp
mf
ff
23
24


Perc. (sempre)
(incertezza)
COMPASSÕES : velocidade
25
26
(livre)
(sem necessidade)
♩= 108
8/7/11


que zona!
"delirio incubrado"
Prelúdio Pr.
"Linha que flutua"
(solidão)
"Nuvem acordada!
Pizzicato
"Zulaco sobre a água"
"Boa miscuma!

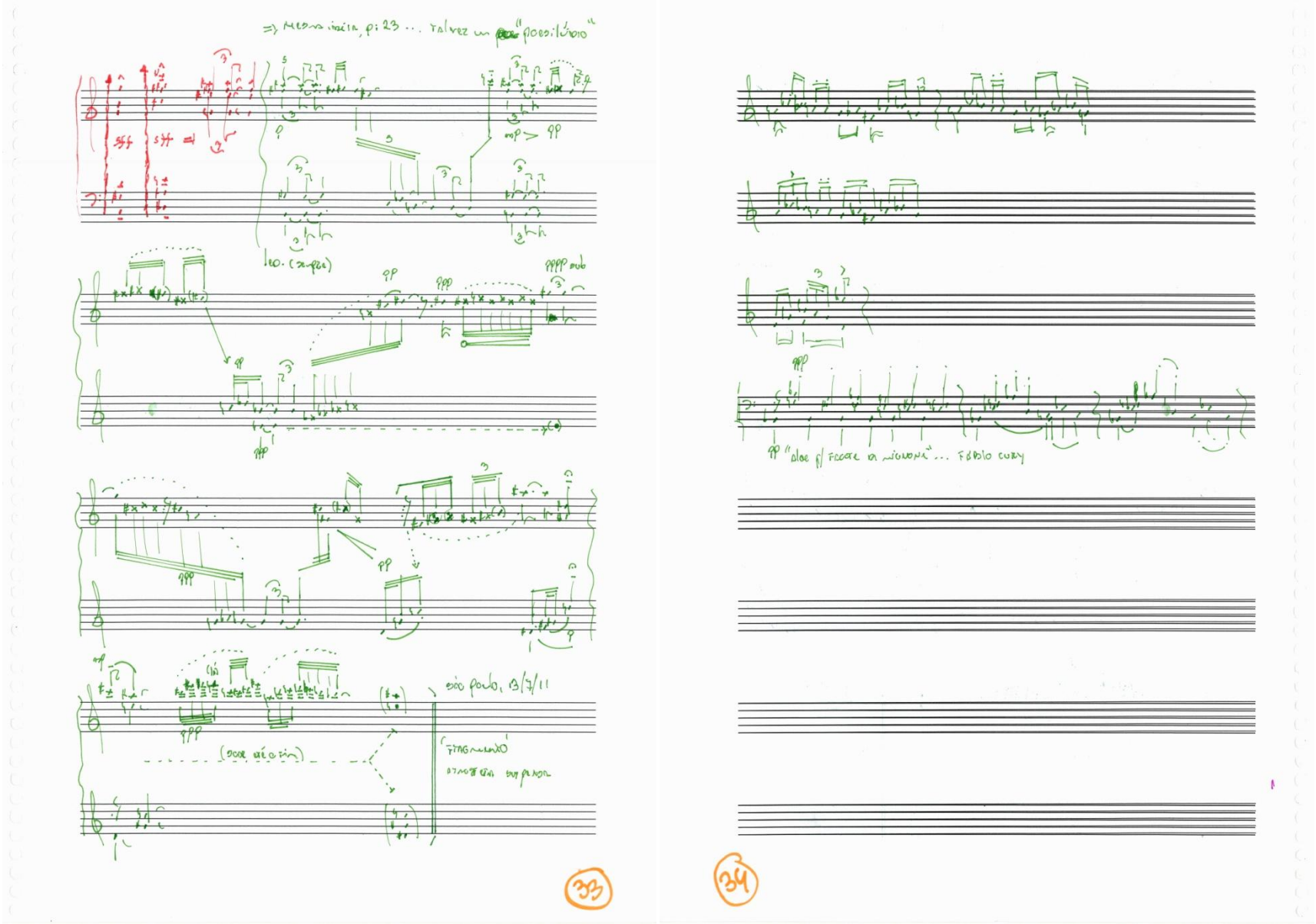

FRAGMENTOS DE UMA "POESIA INACABADA"/CUI
(MAS QUANDO É ISTO!?)
moderato
Pleyel
Ped.
como escrevo do "zero ao som".
outro tempo...

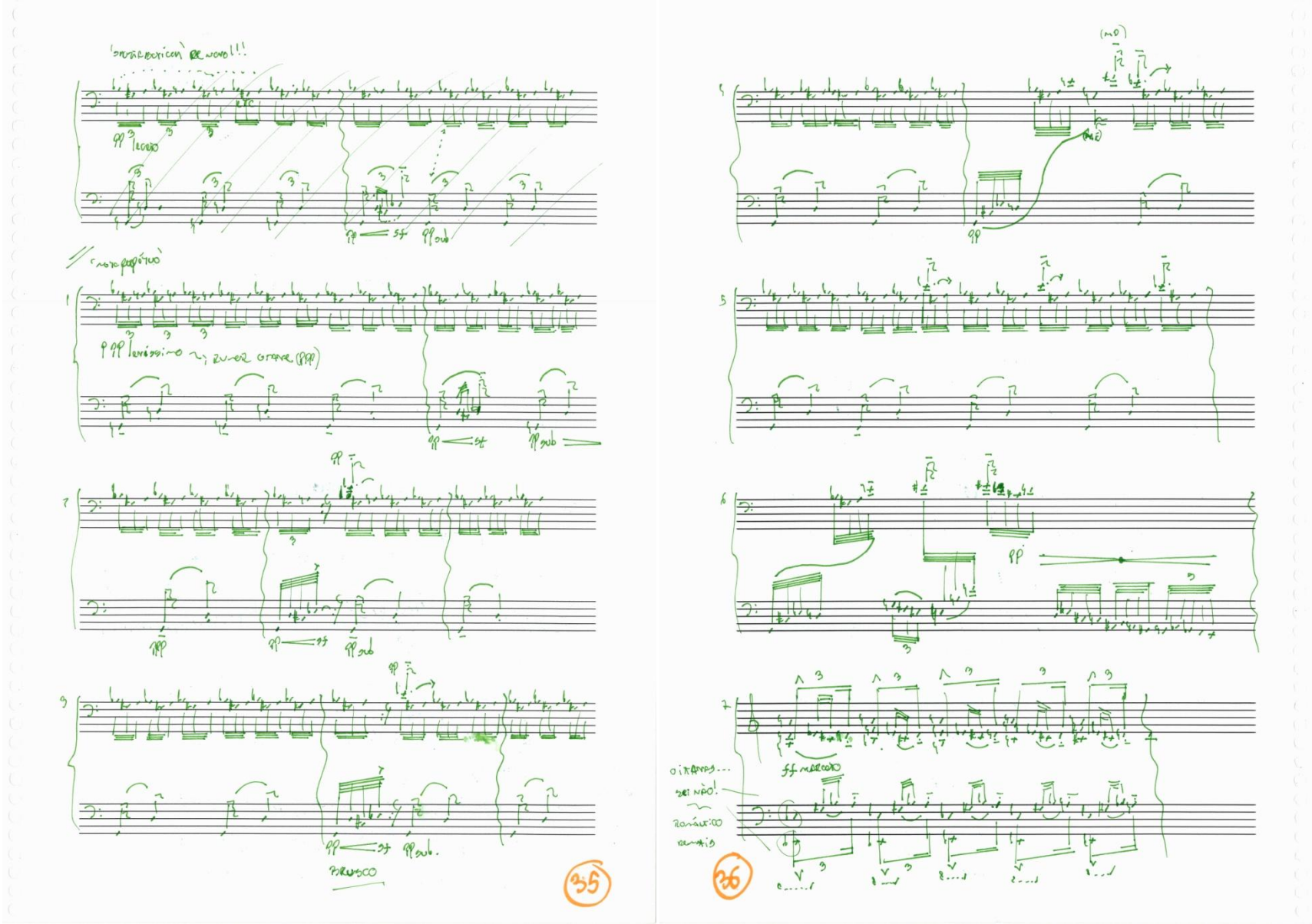

29
30

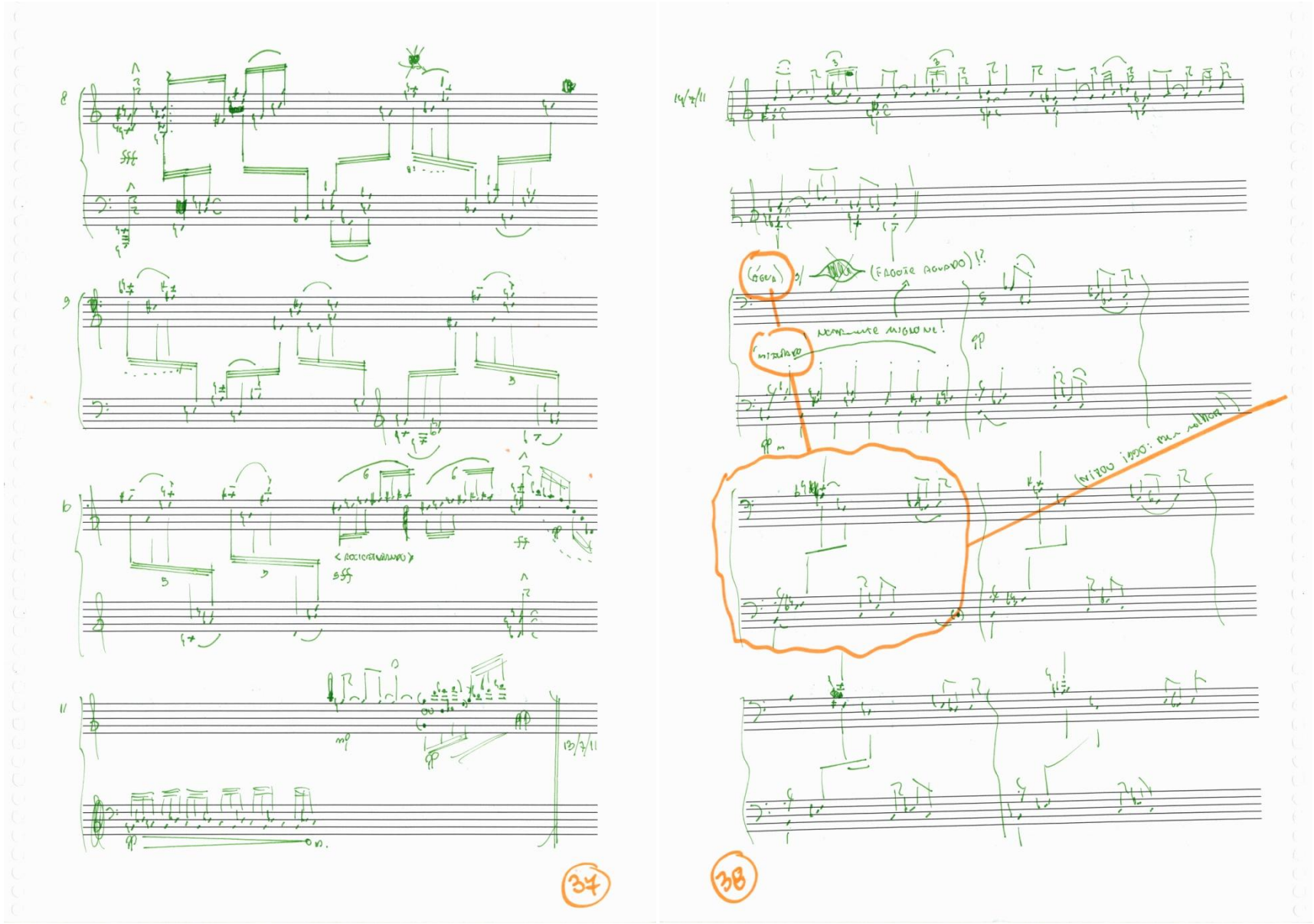
Naaa!

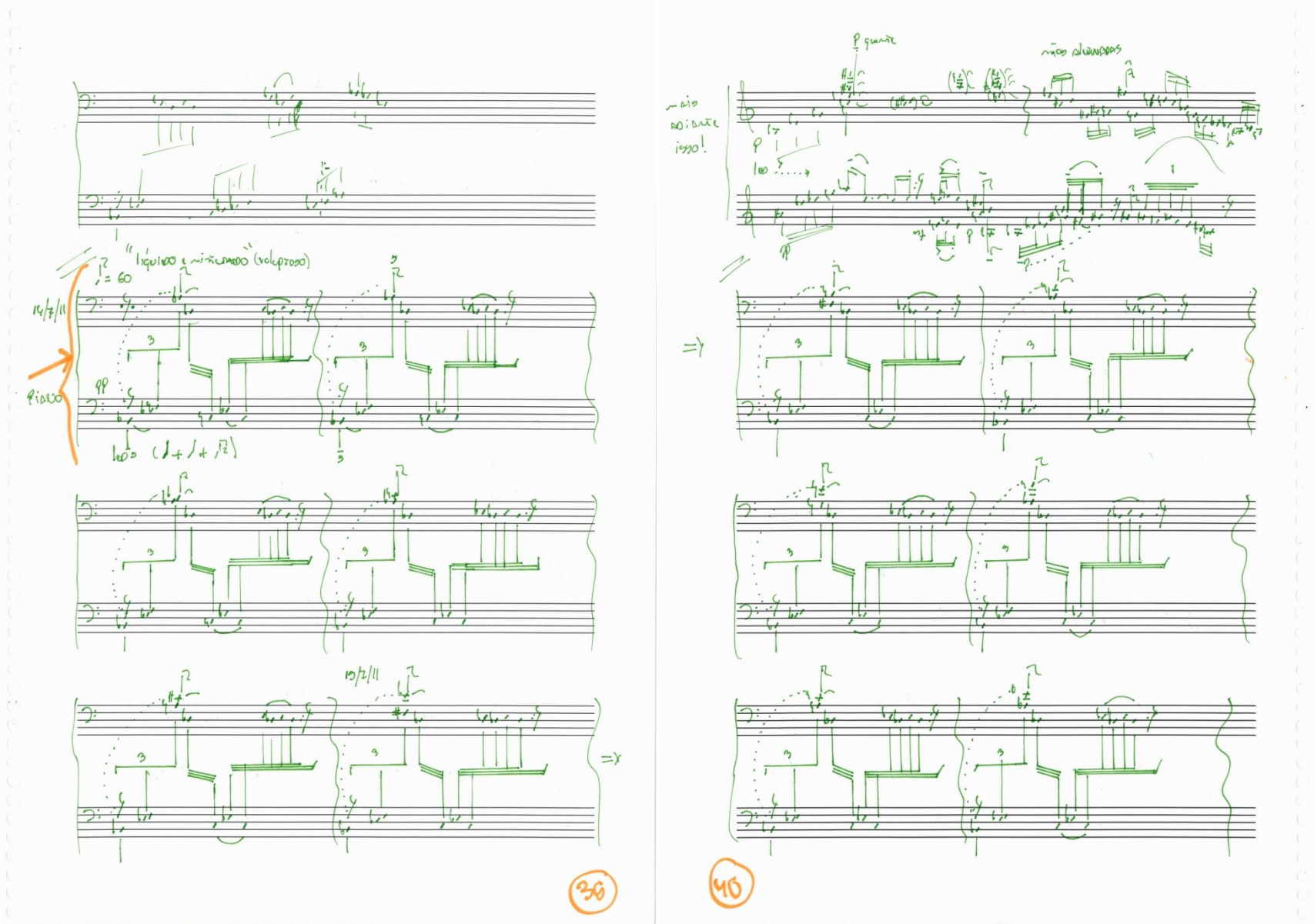
31

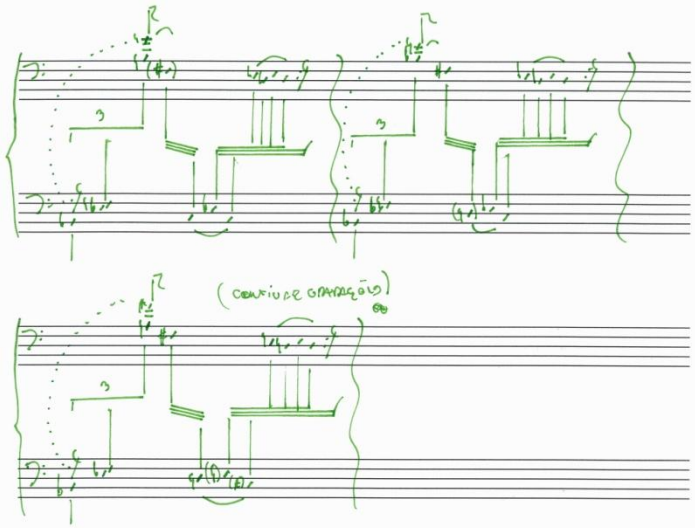
32


eco Paulo, 3/7/11
33
34


35
36

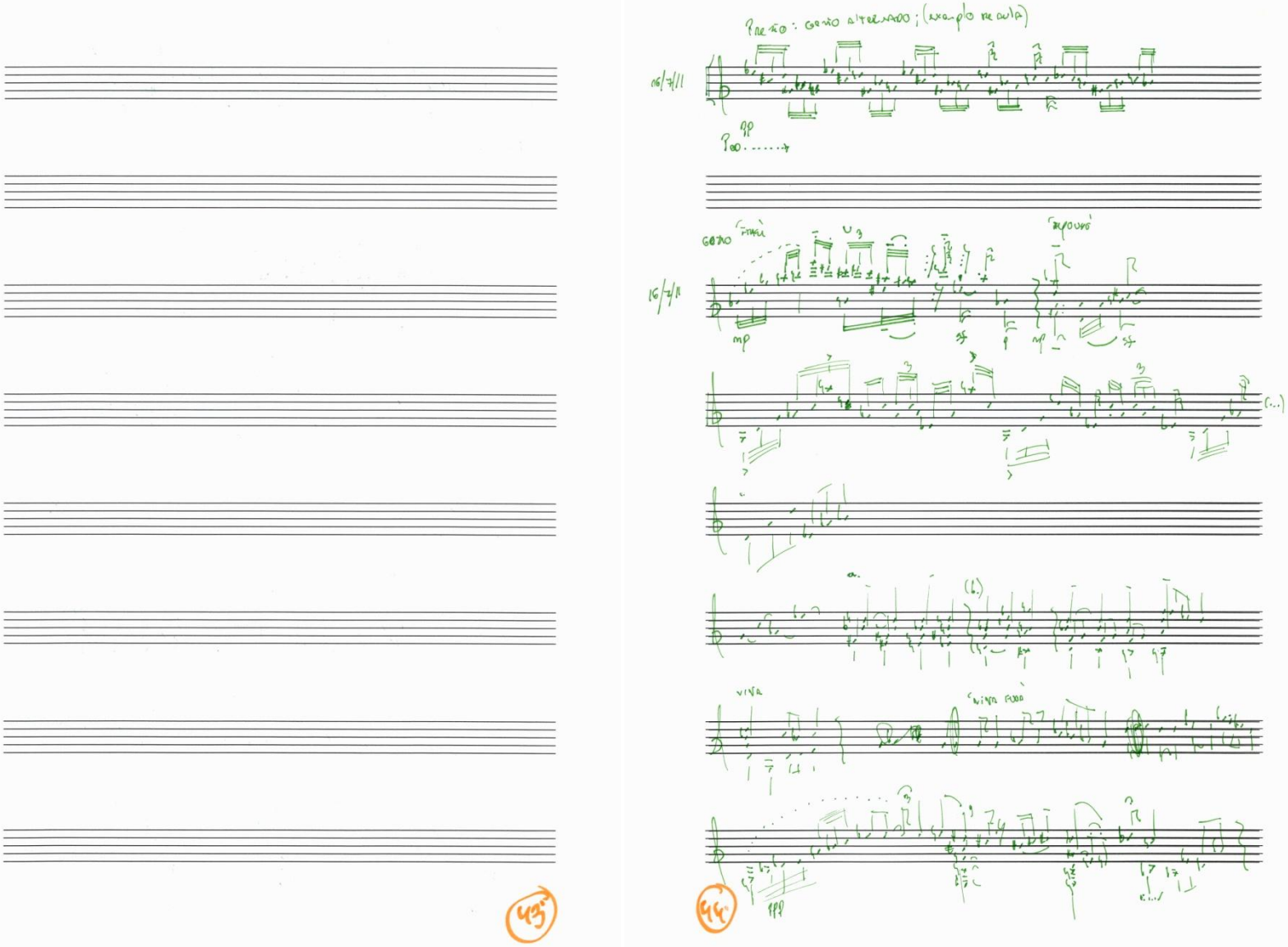

8
9
10
11
13/7/11
14/7/11
37
38

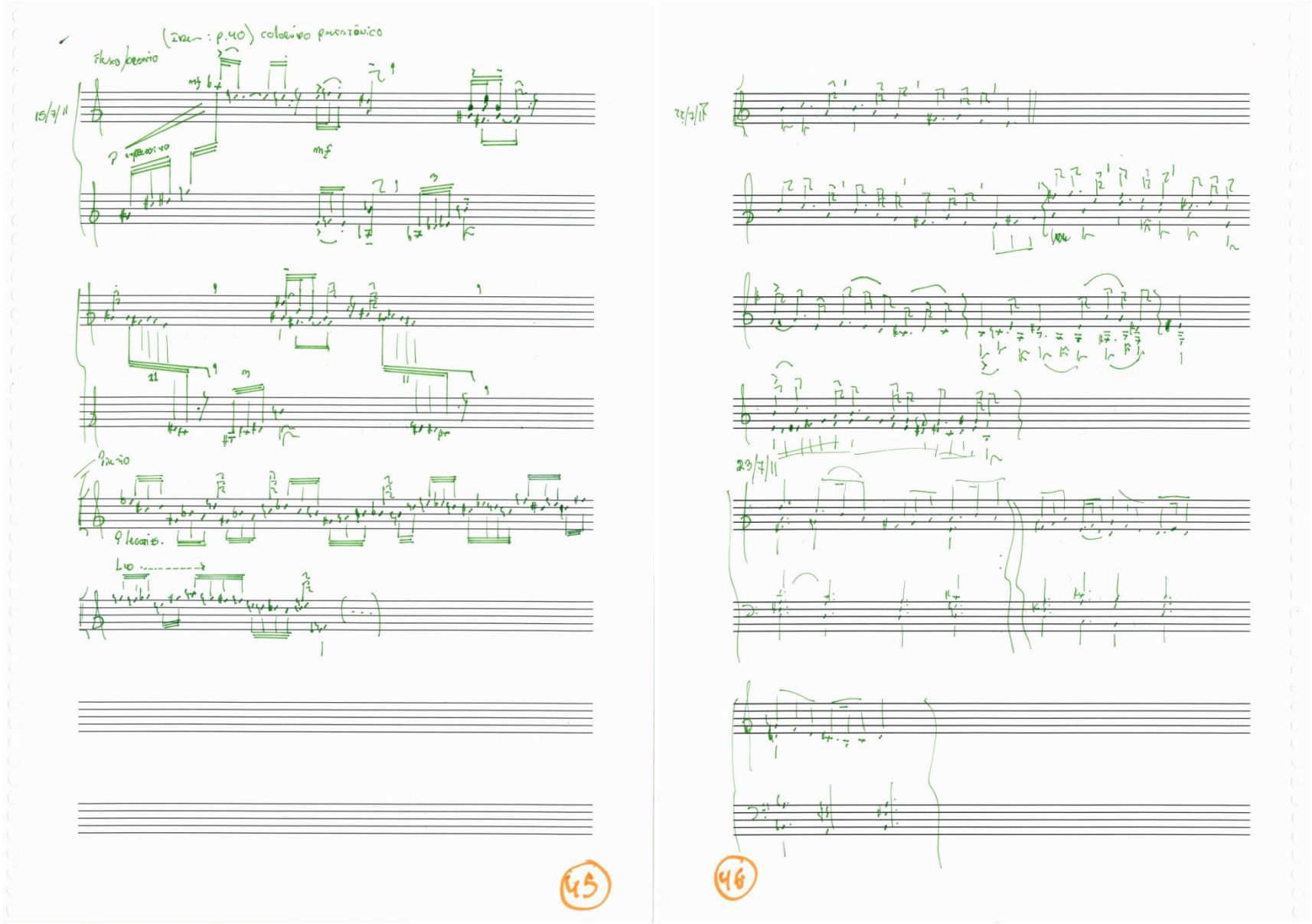

"líquido e minimado (voluptuoso)
14/2/11
Rido
15/2/11
mão alternadas
não adianta isso!
36
40

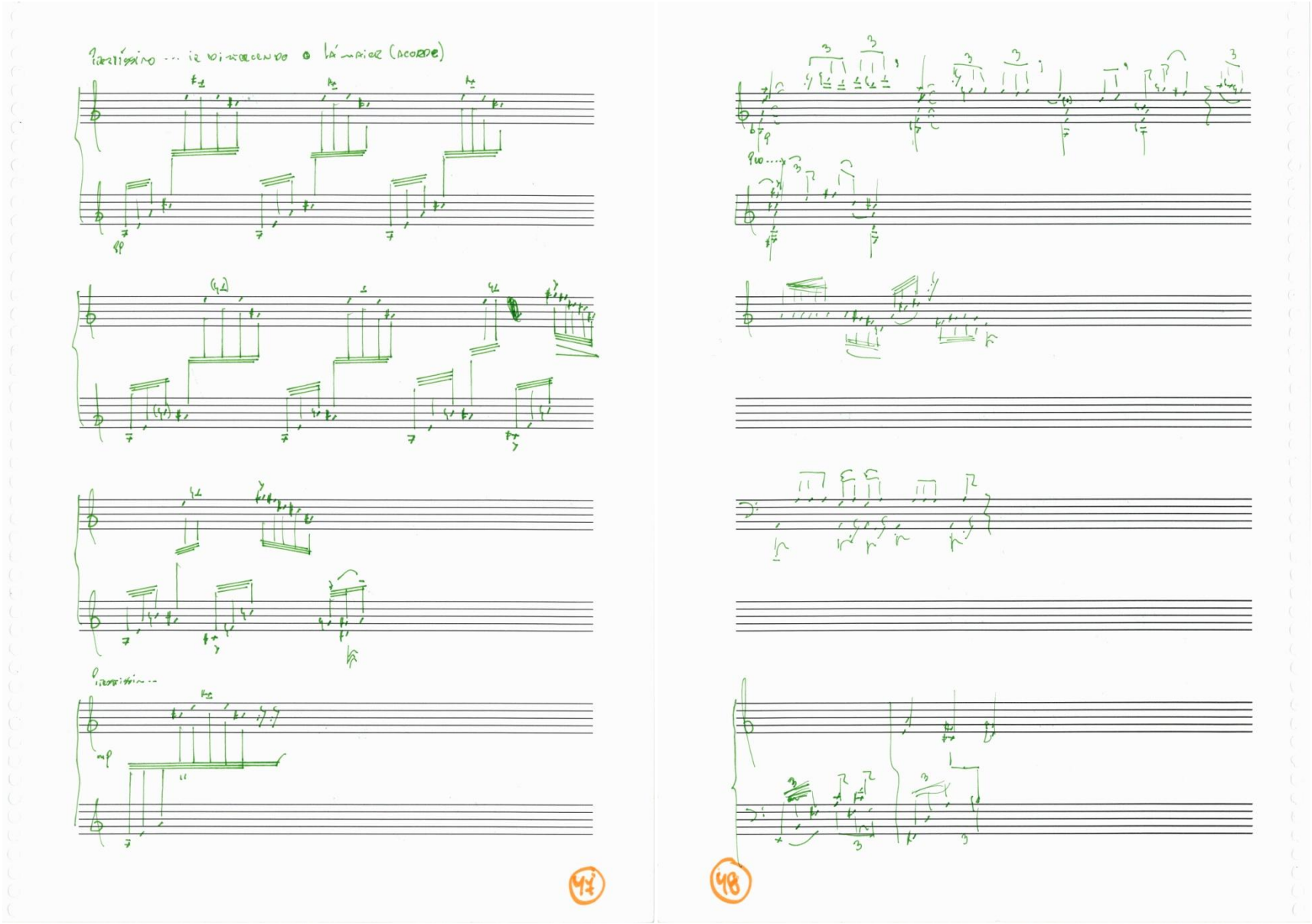


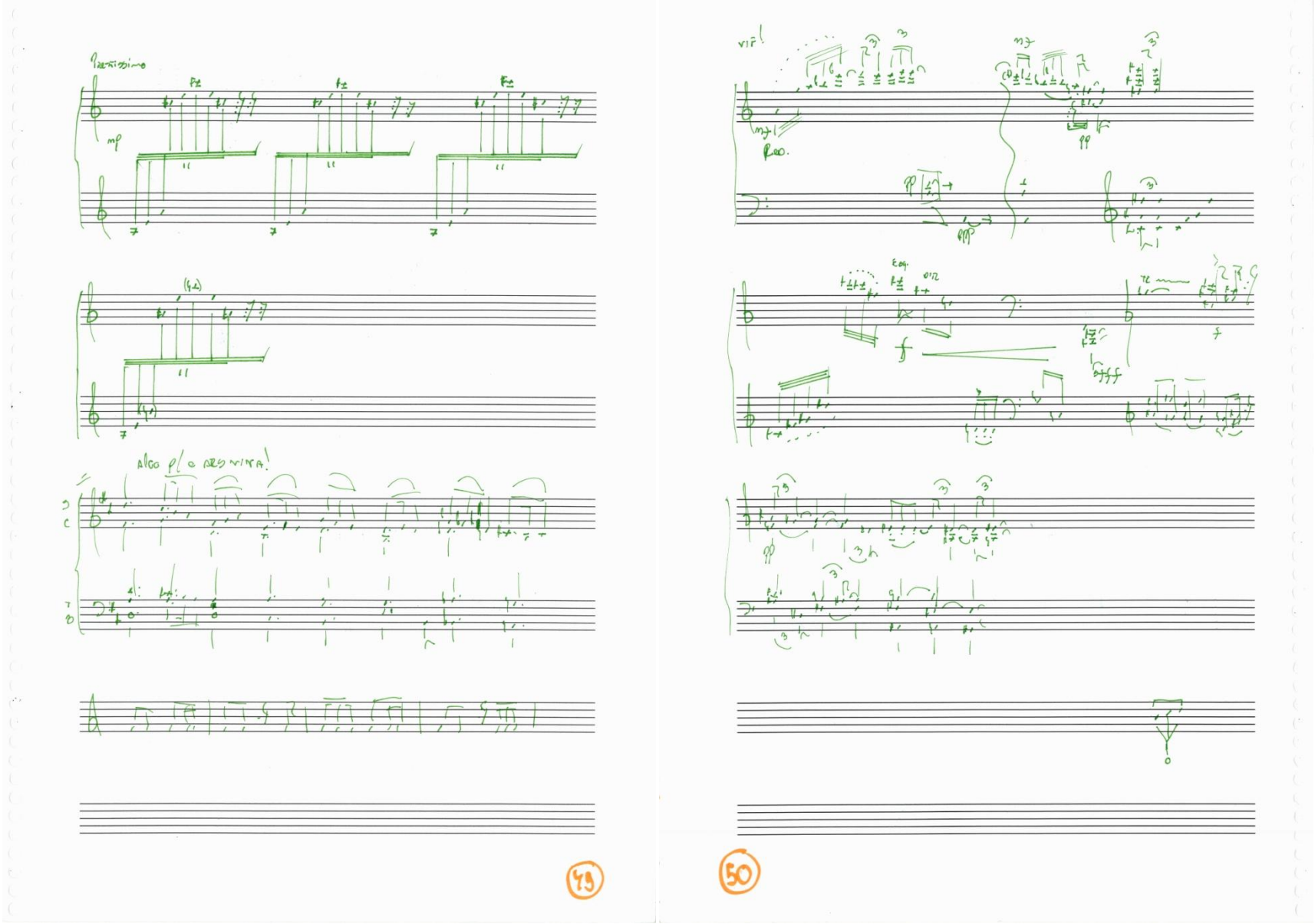
41

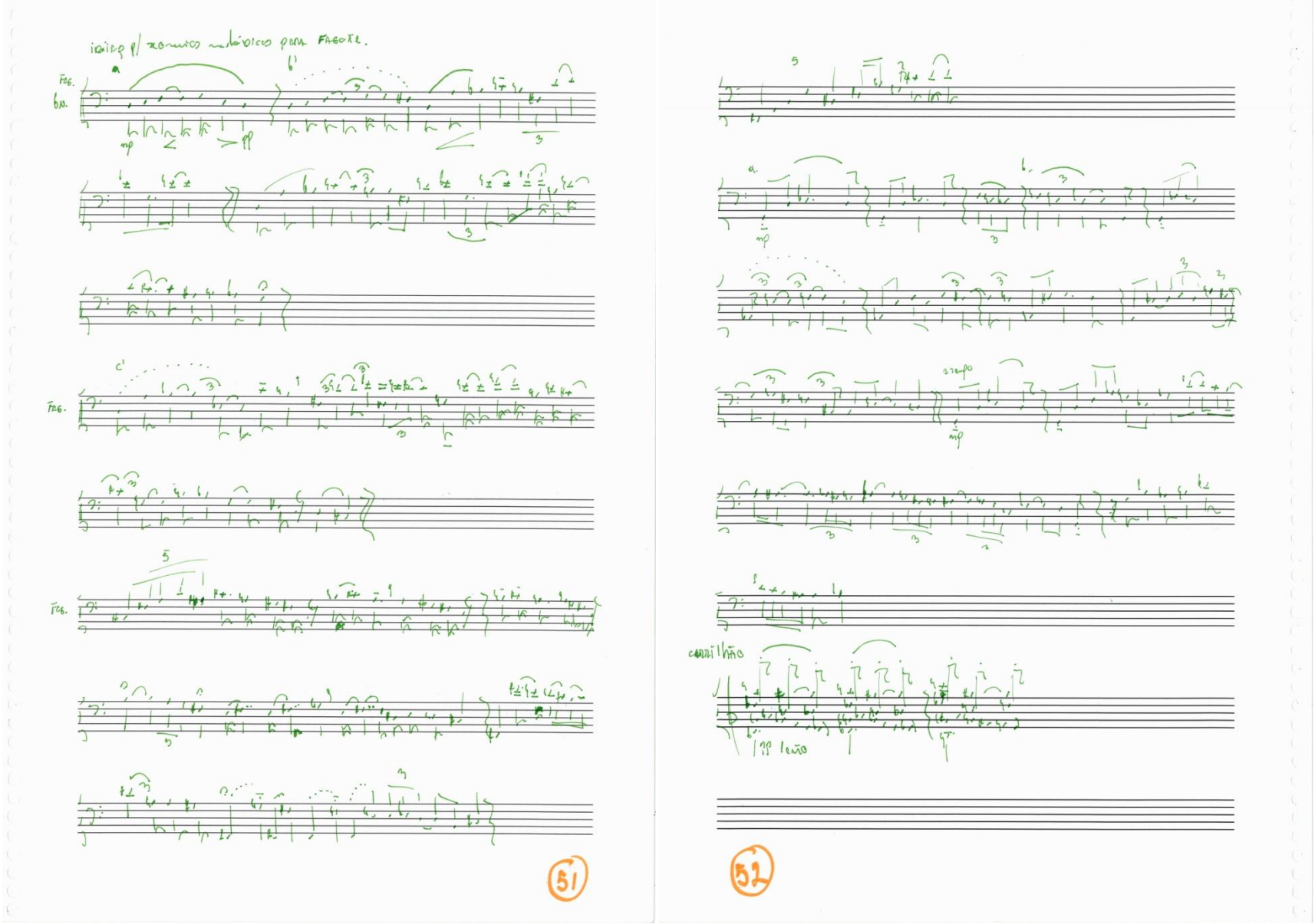
42

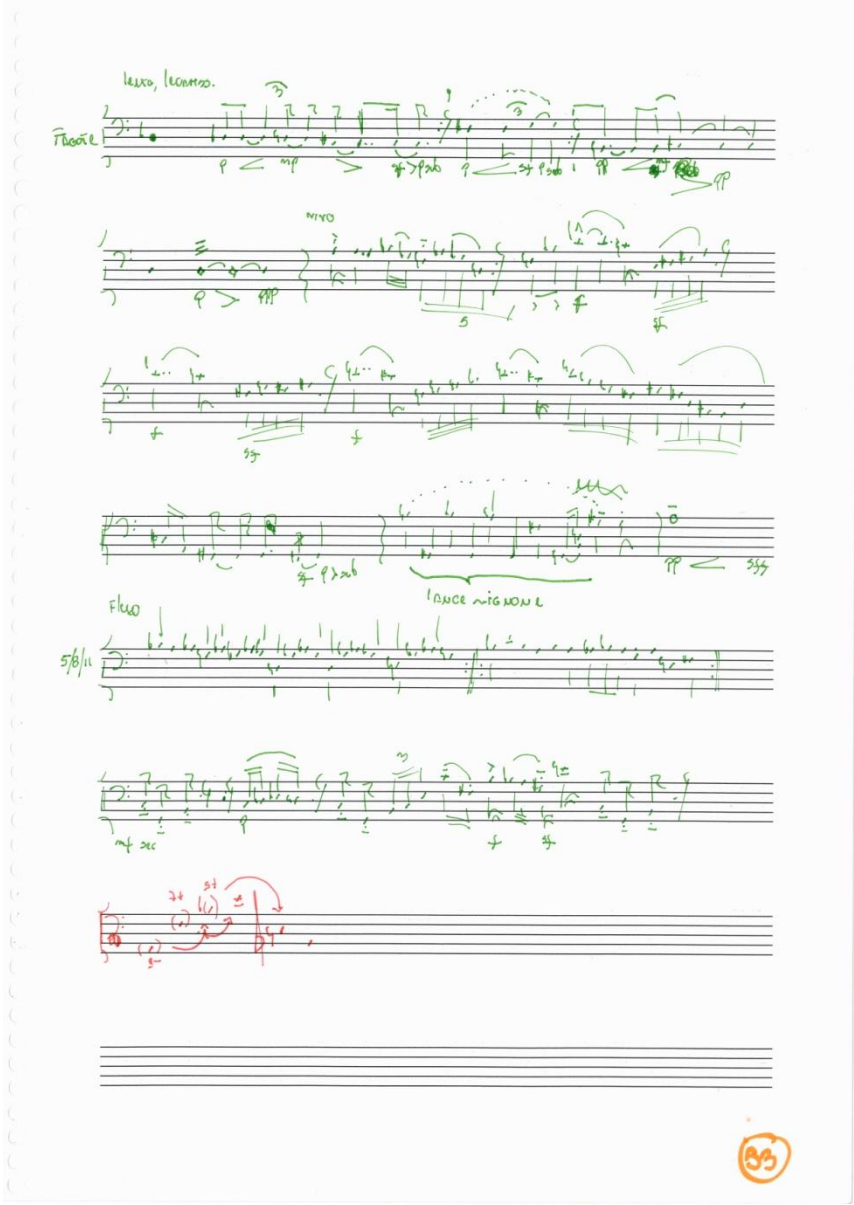

Pretto: gesto alternado; (exemplo na aula)
16/7/11
pp
Poco.....
gesto
mp
sf
mp
sf
(...)
viva
viva fudo
ppp

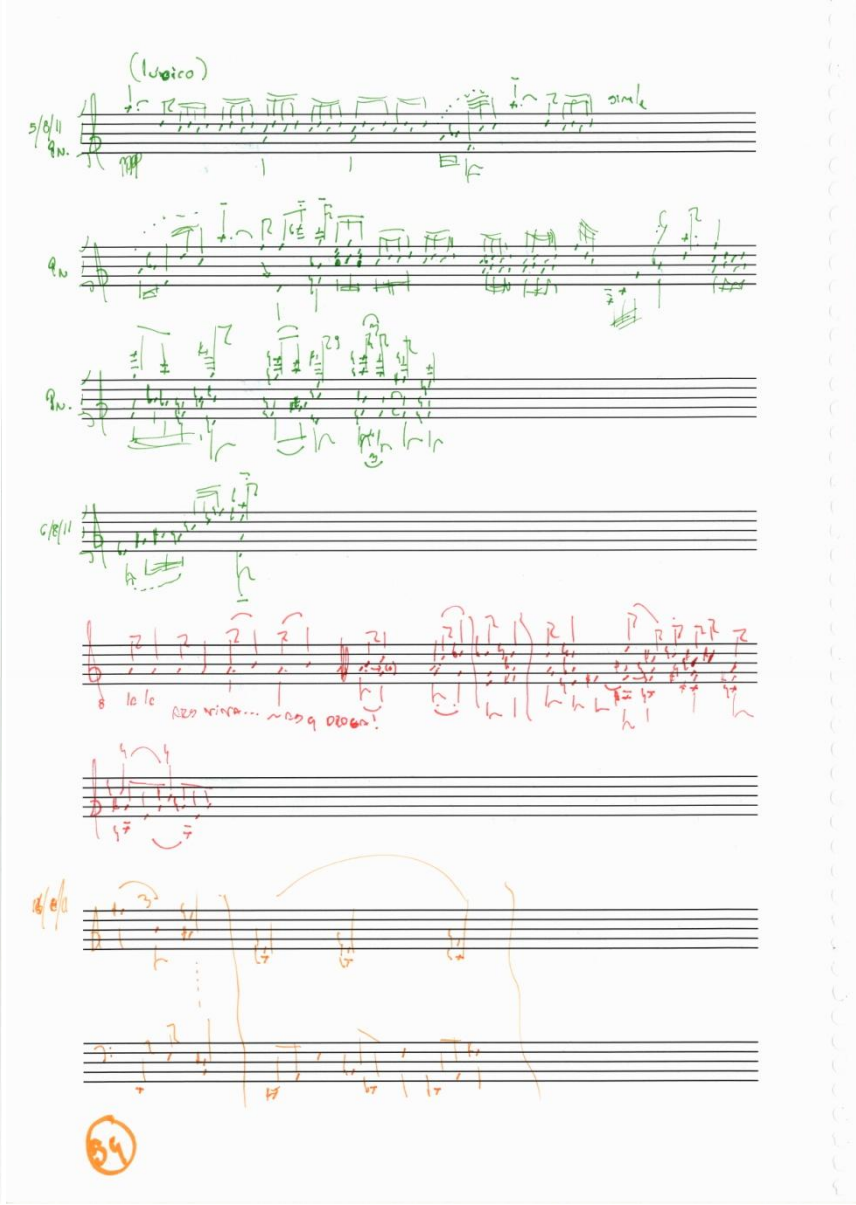

(ivan : p.40) colorido percussivo
flauto/clarinetto
15/7/11
mf
mf
p
11
11
p
legato
Lo
45
22/7/11
23/7/11
46

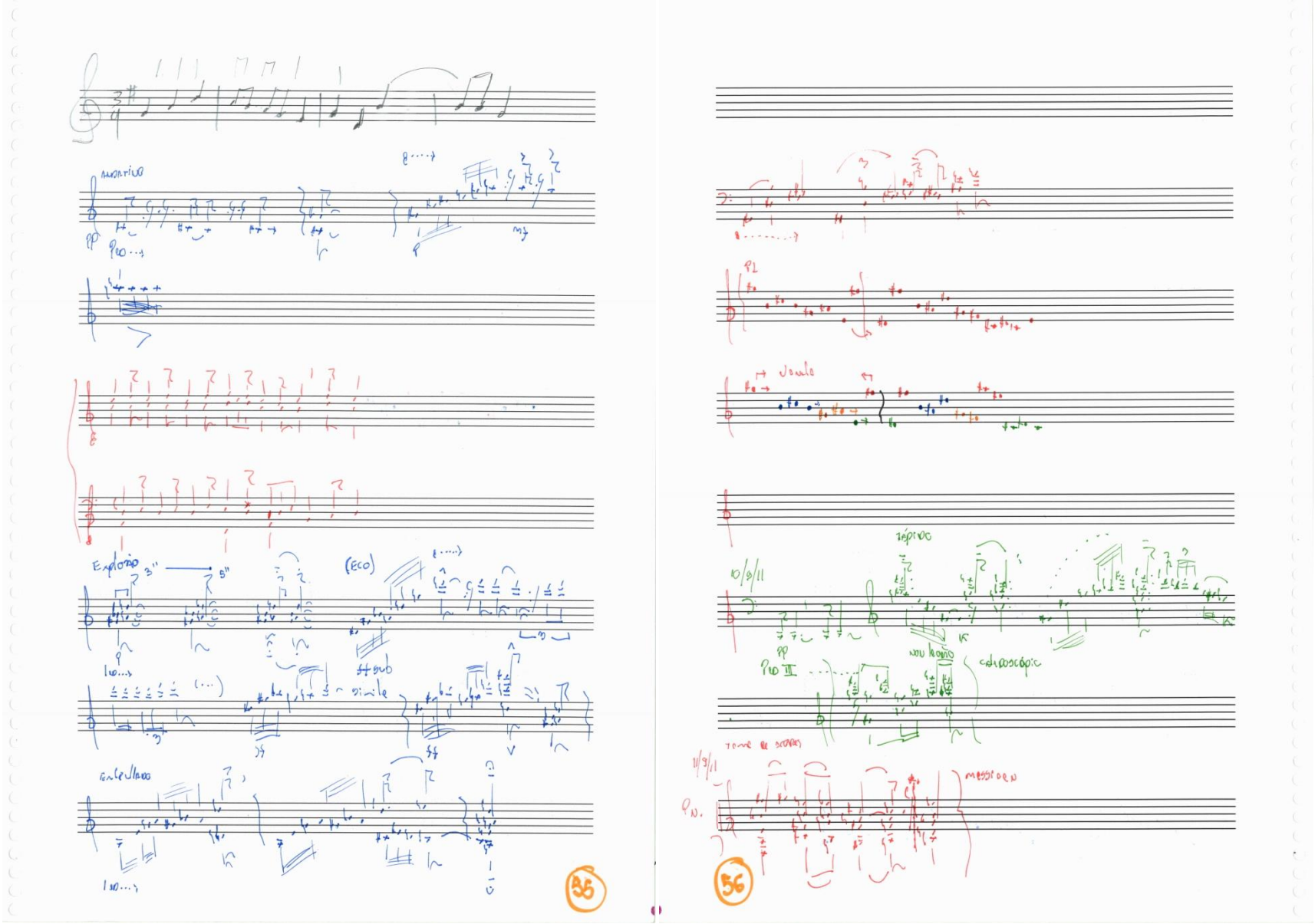

47
48

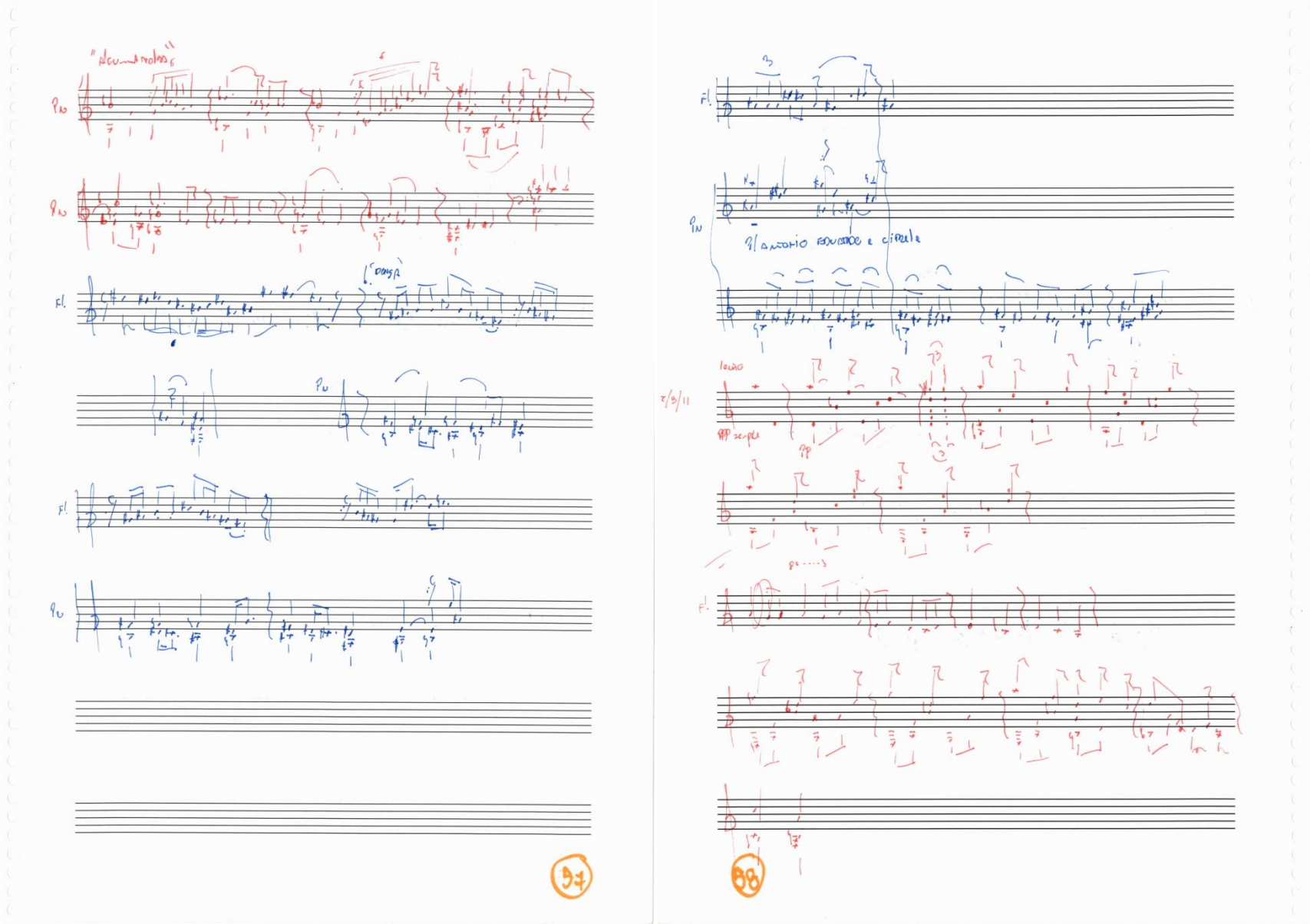

Prestissimo
mp
Algo p/ o desvira!
vif!
mf
Rec.
pp
ppp
f
ffff
49
50

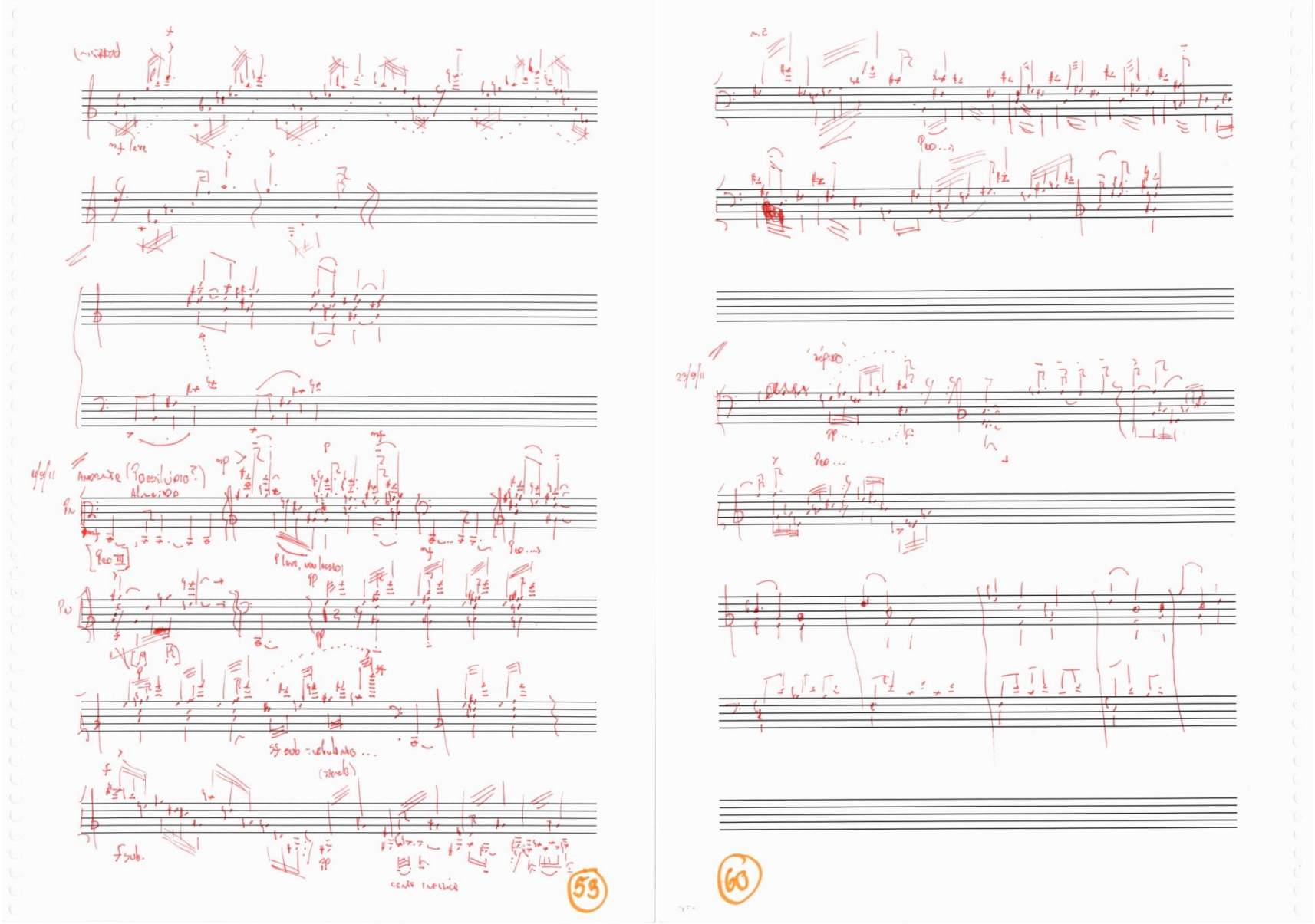

Fag.
Fag.
Fag.
a tempo
caminhão
51
52

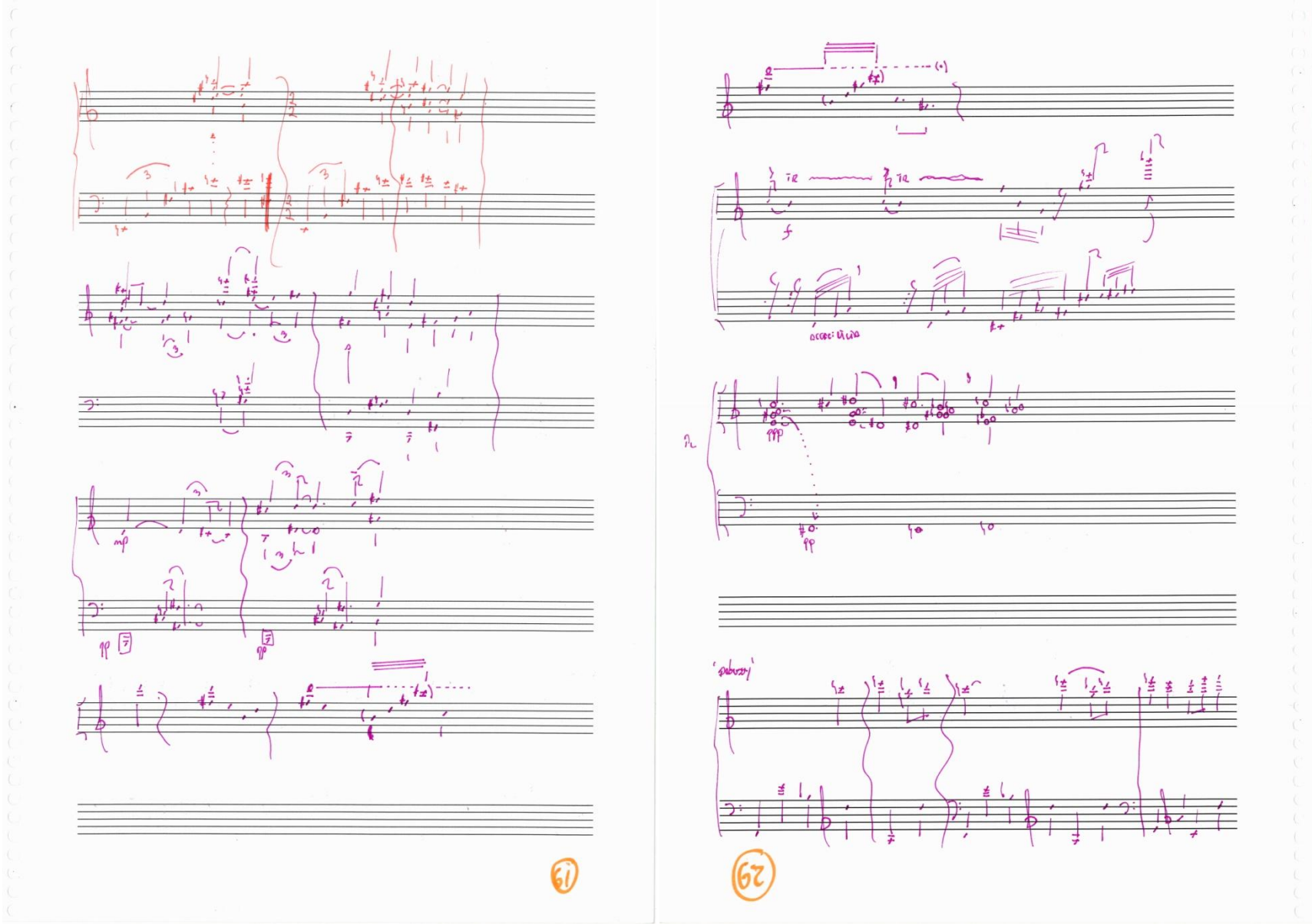

lento, lontano.
Flauto
Flauto
5/8/11
33

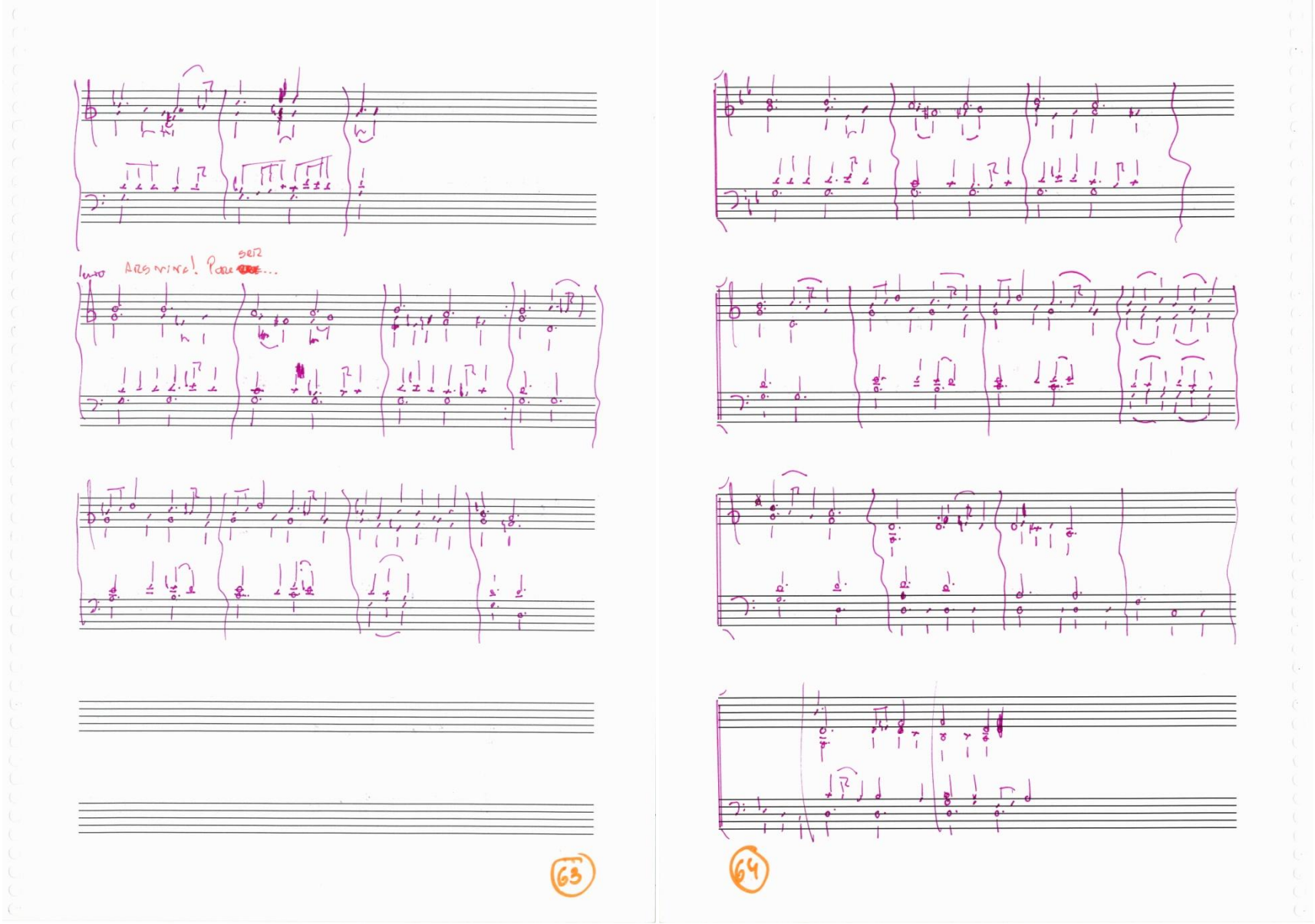

(voice)
5/8/11
6/8/11
34

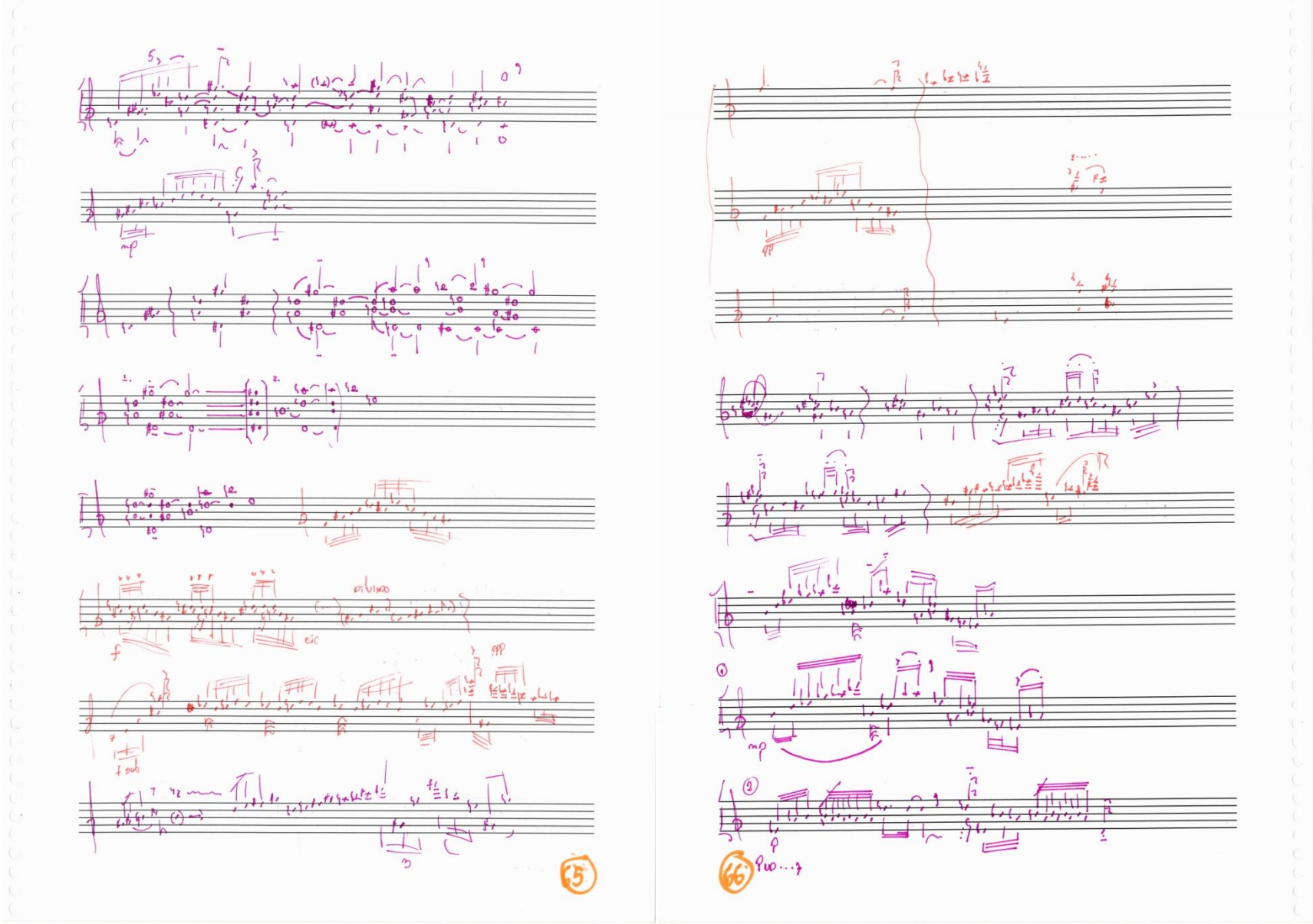

Explosão
(ECO)
10/9/11
11/9/11

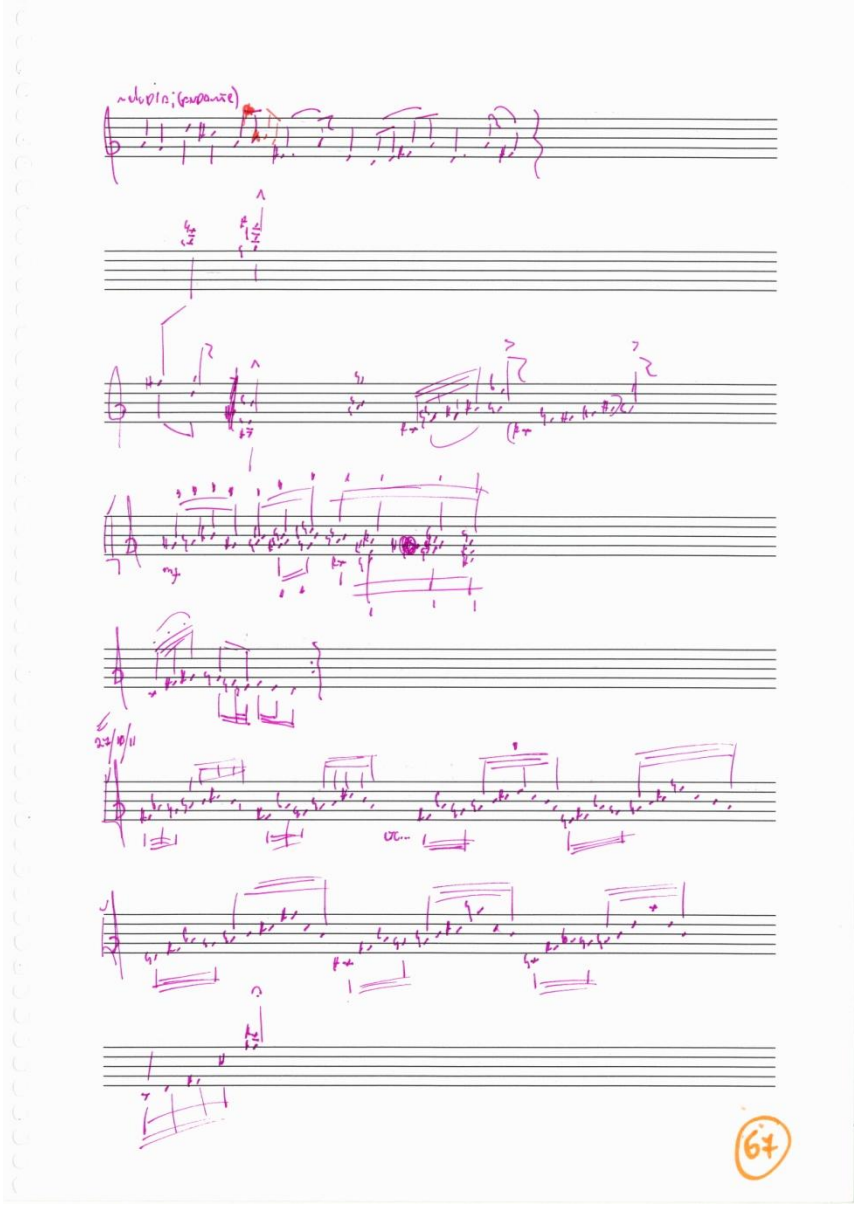

Fl.
Fl.
Fl.
Fl.
7/9/11

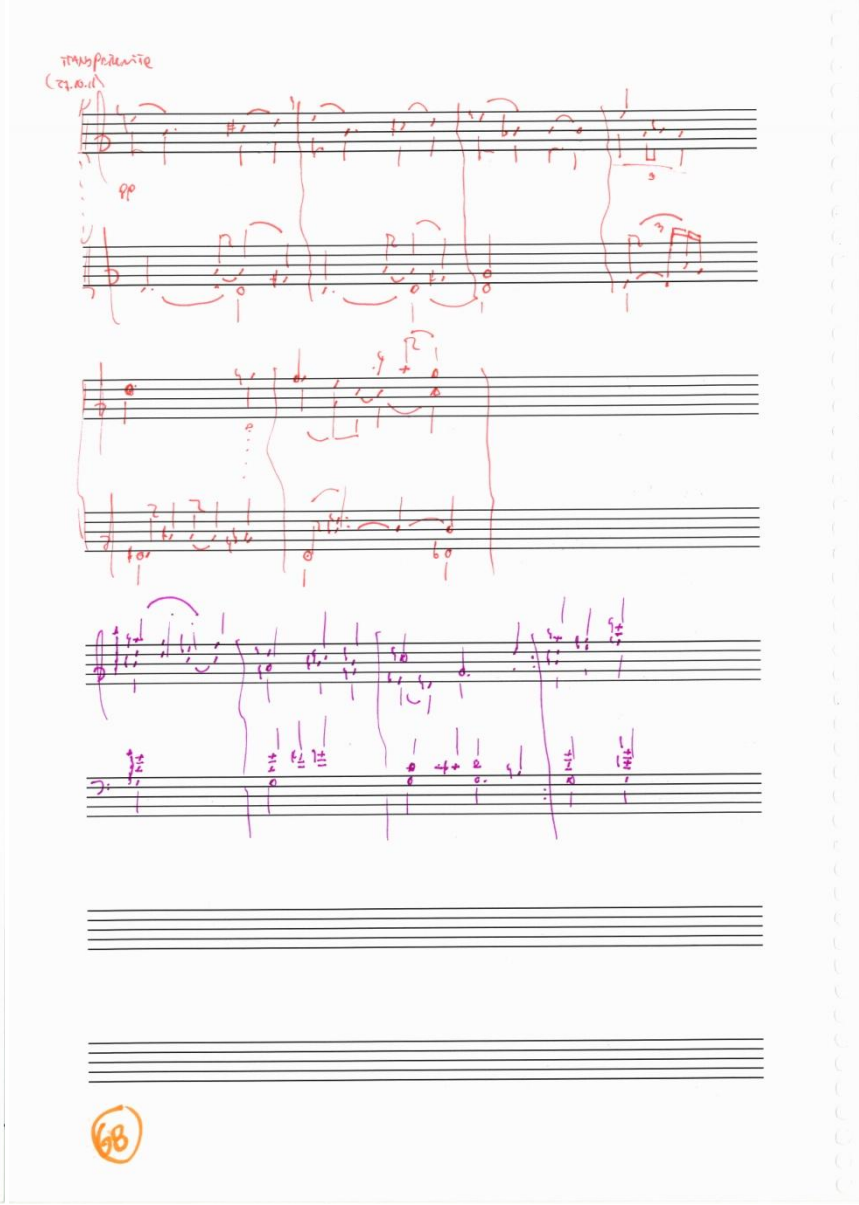


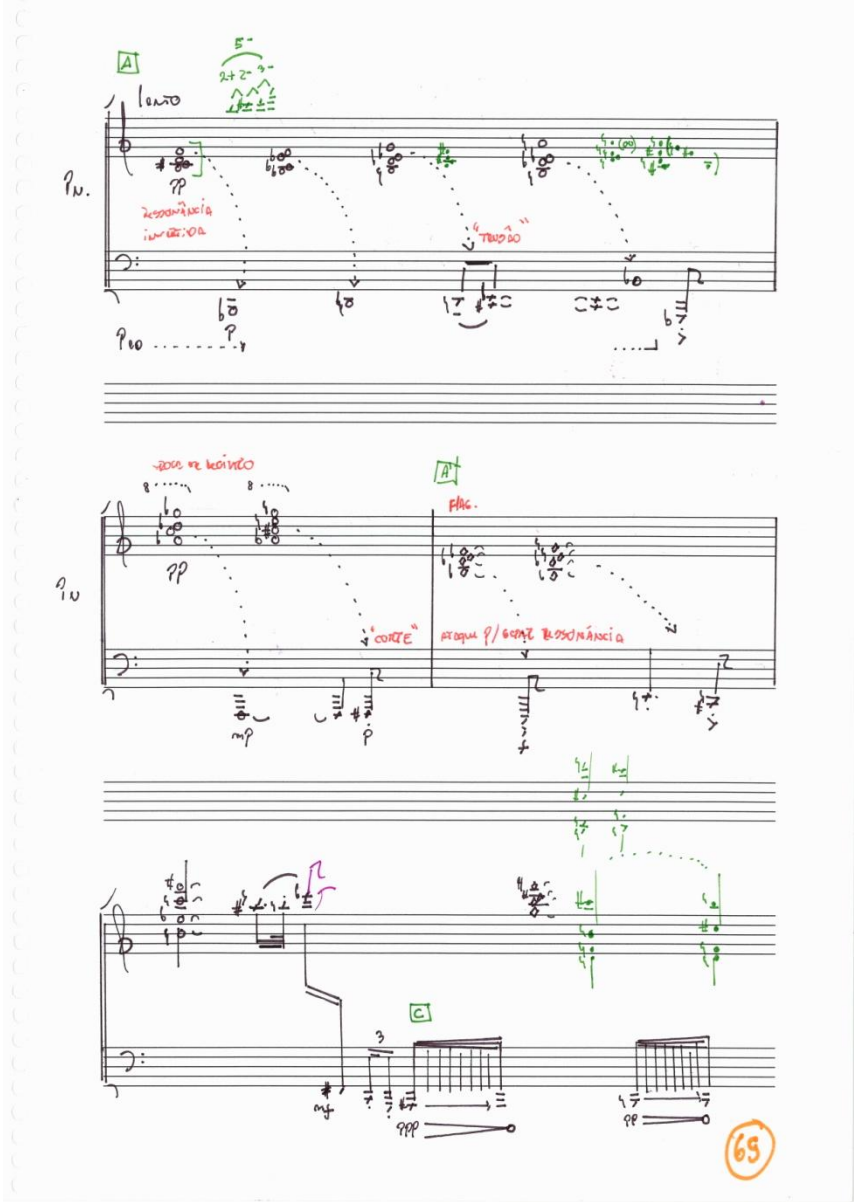

19
29

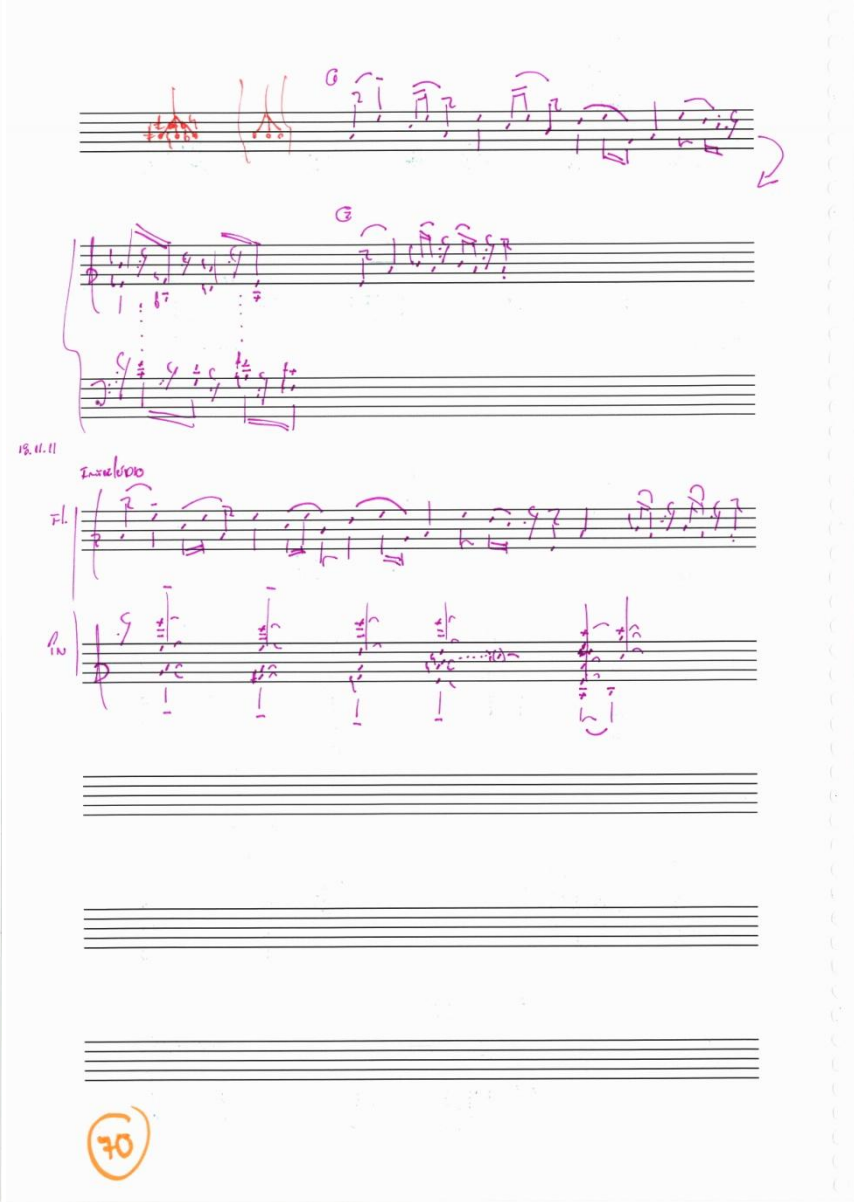

lento
Arsenical! Pode ser...
63
64


mp
f
f sub
mp
p
Più...

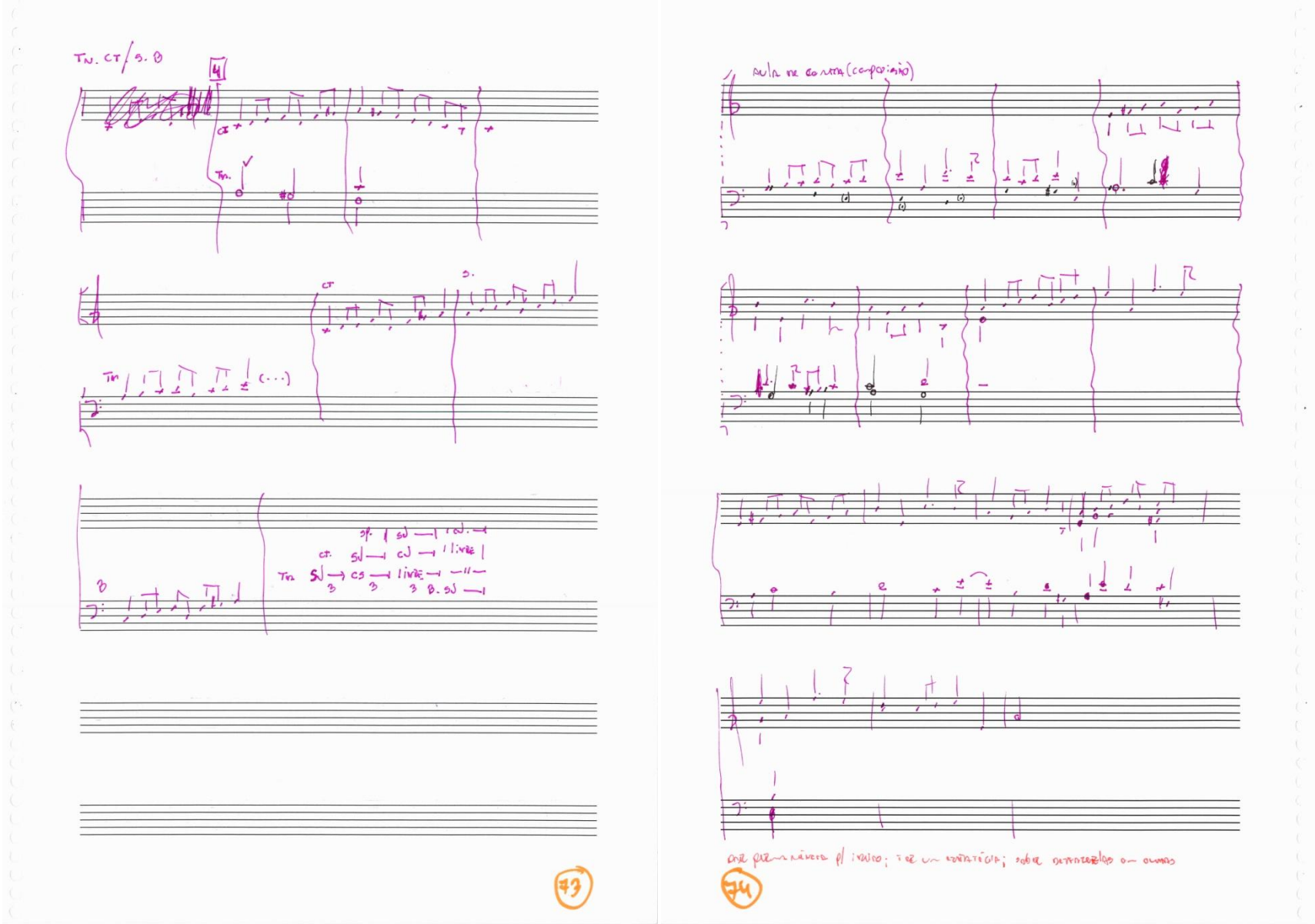

67

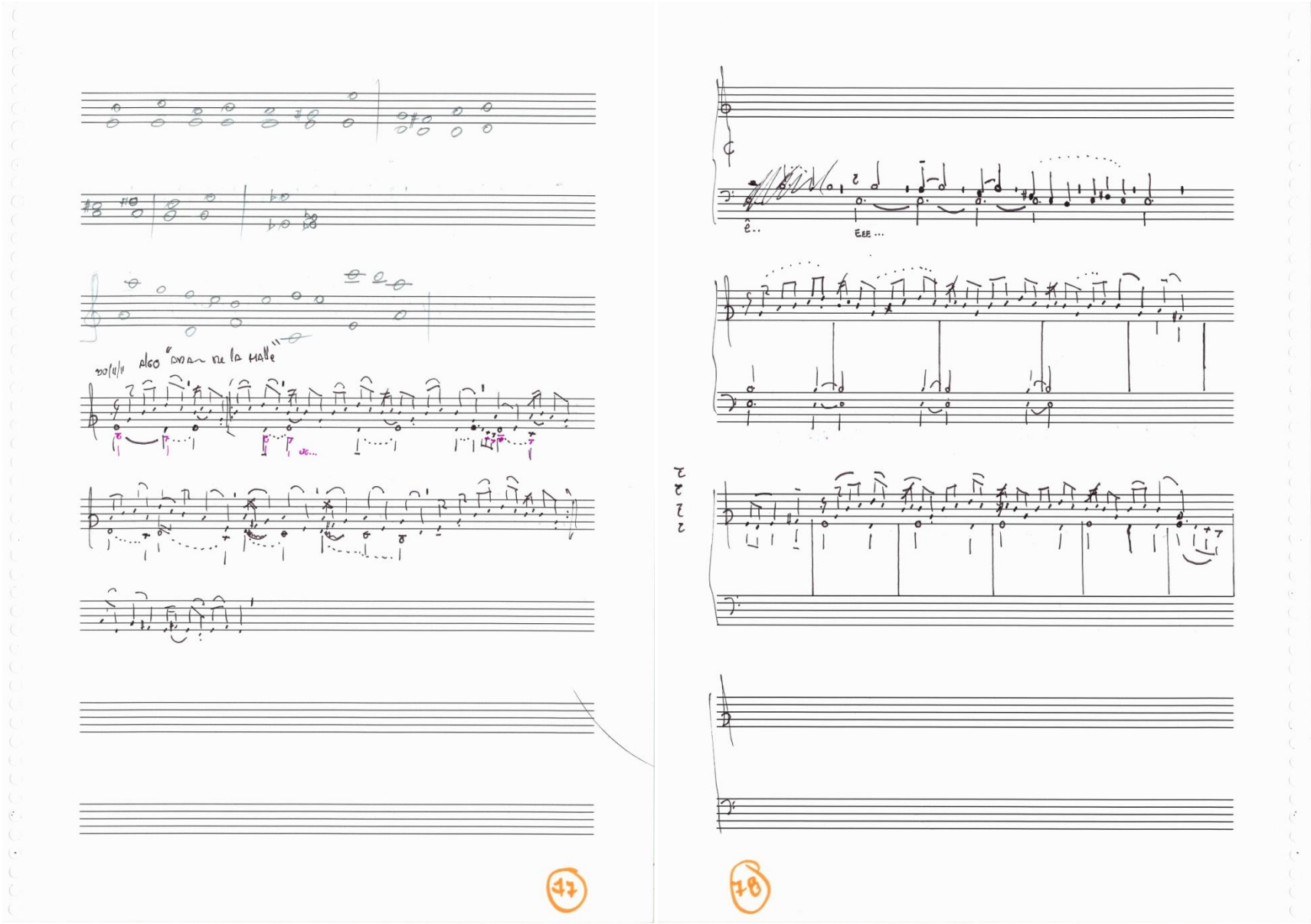

68

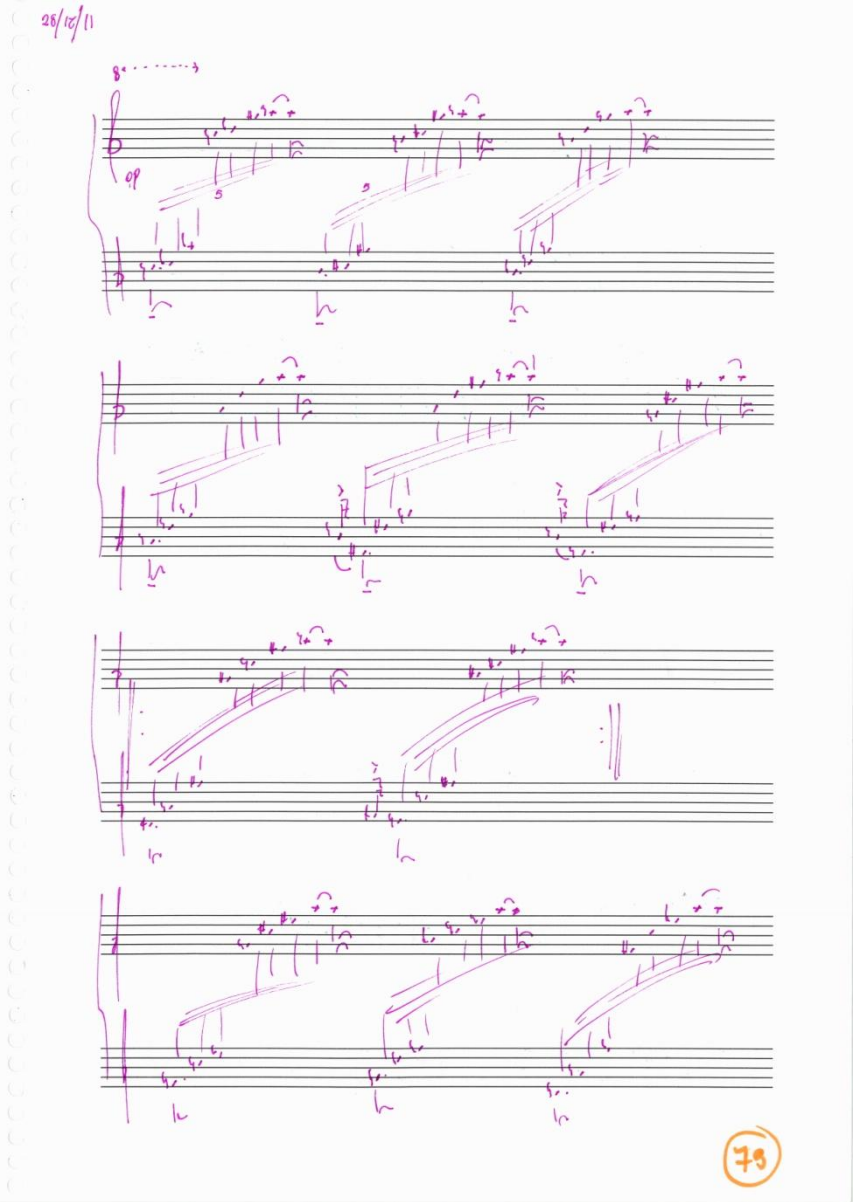

A
lento
Pn.
ressonância invertida
"trovão"
Pno
A'
Pn
"corte"
mf
C
ppp
65

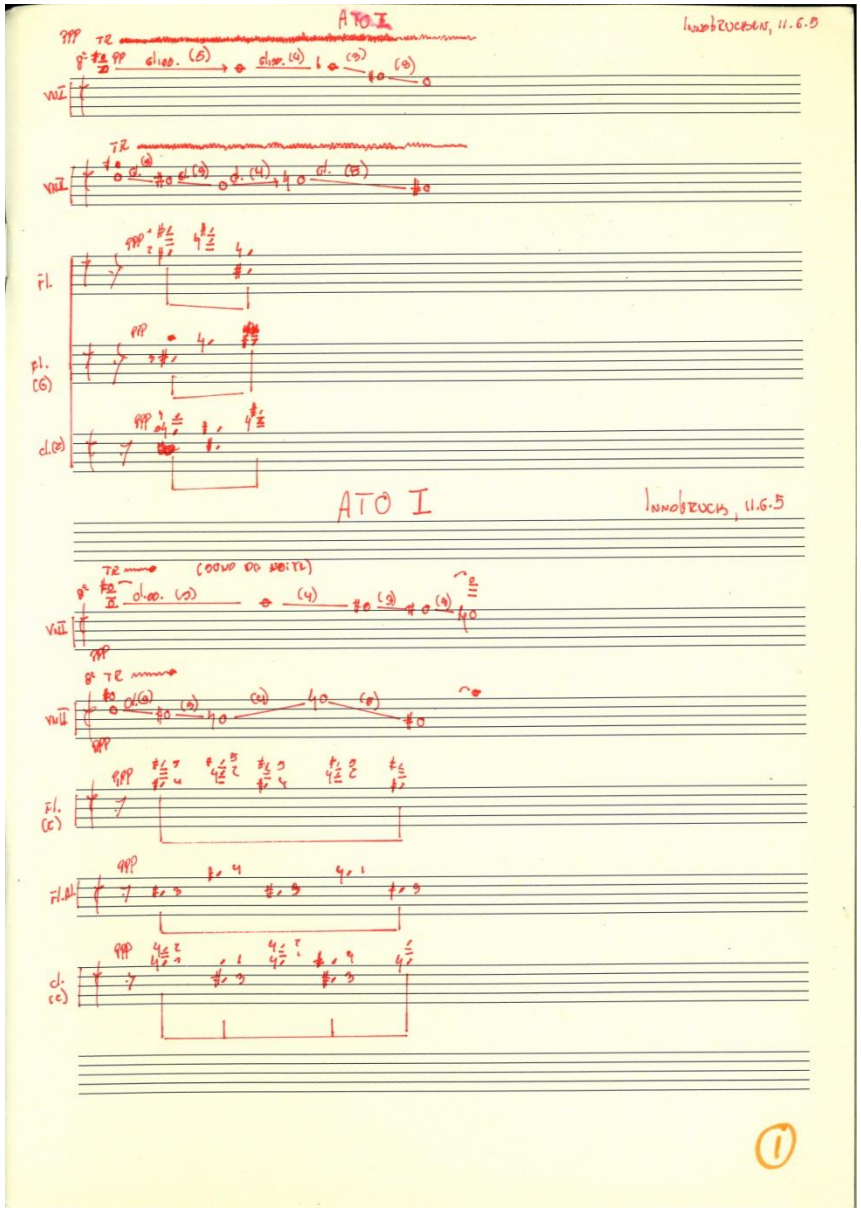

18.11.11
Fl.
Pn
70

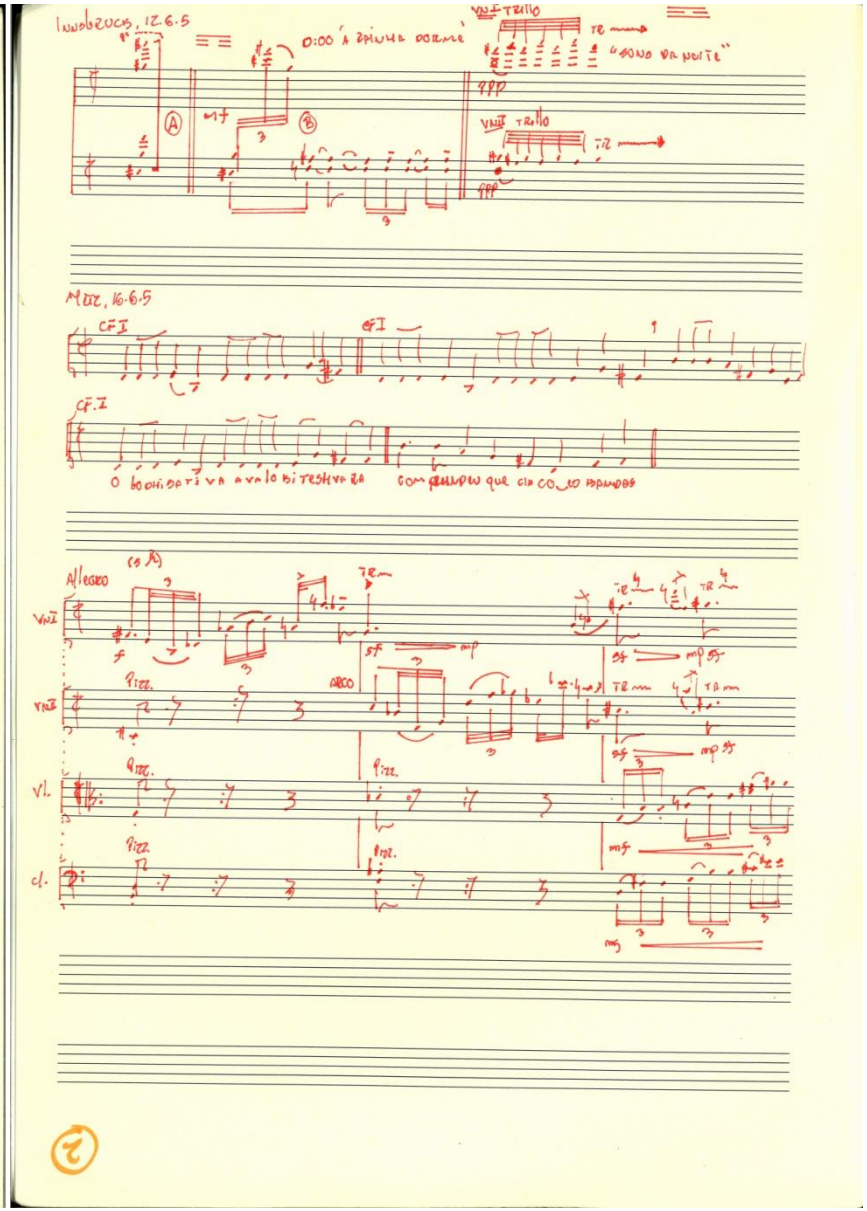
(cantilena 1) P. 63/64

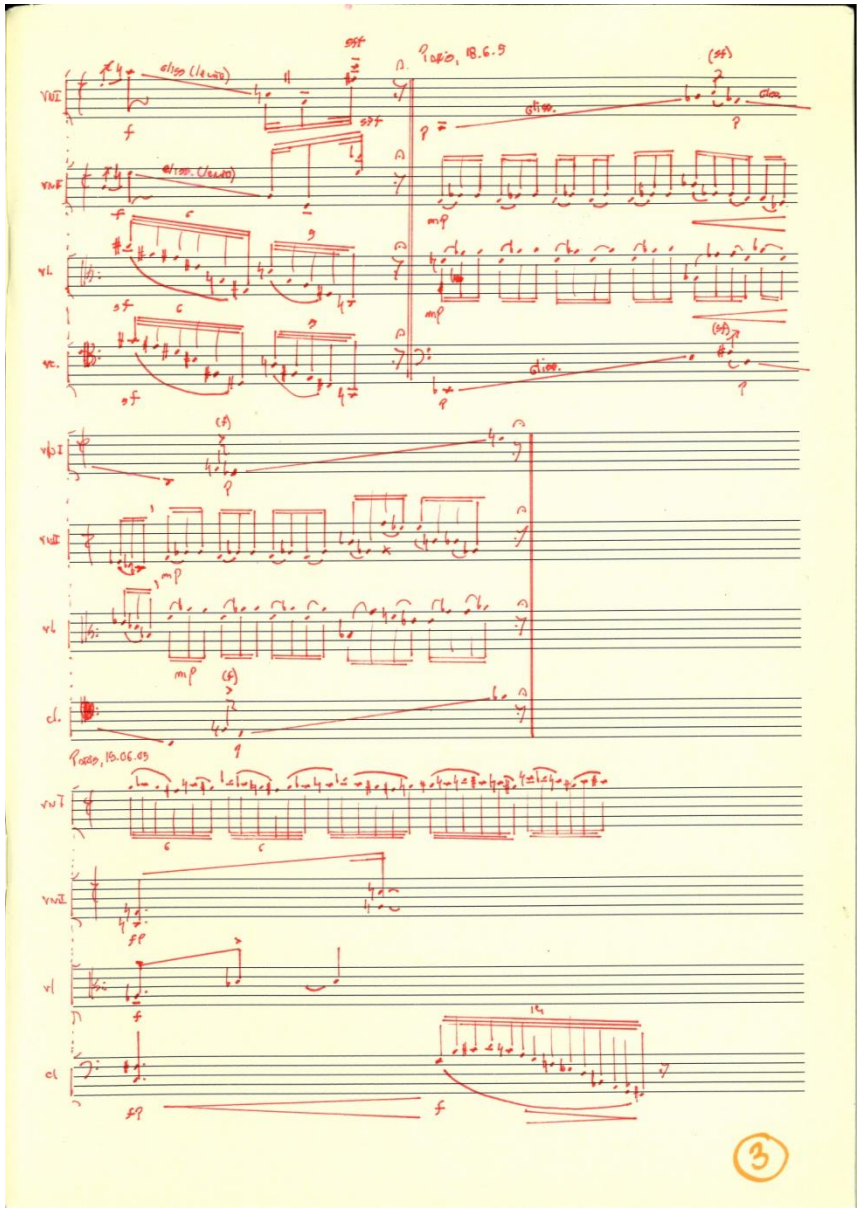

Tn. CT/S. B
4
CT
Tn.
CT
S.
Tn
(...)
B
sf. SJ
CT. SJ CJ
Tn SJ CS
3 3 3 B. SJ
73
AULA DE CONTRA (COMPOSIÇÃO)
74

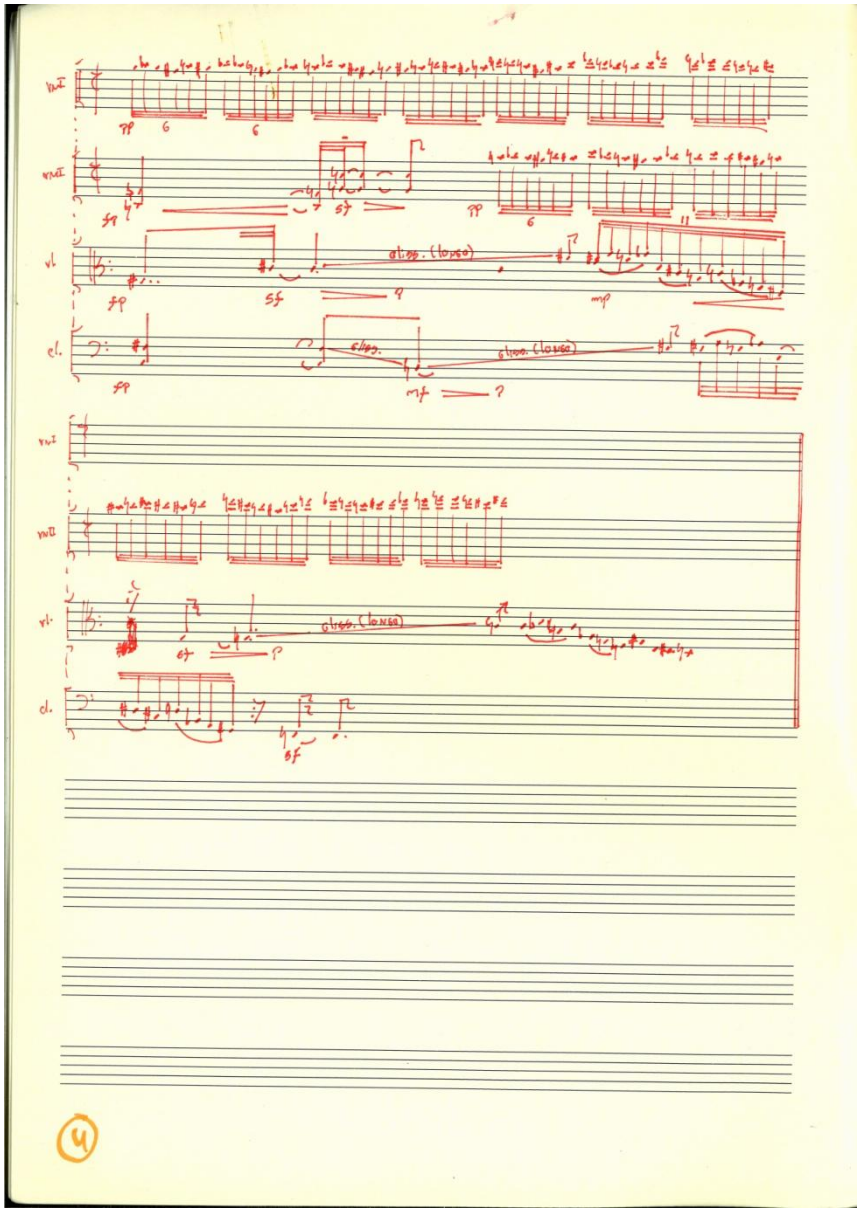

47
48
EEE ...
algo "oran de la malle"

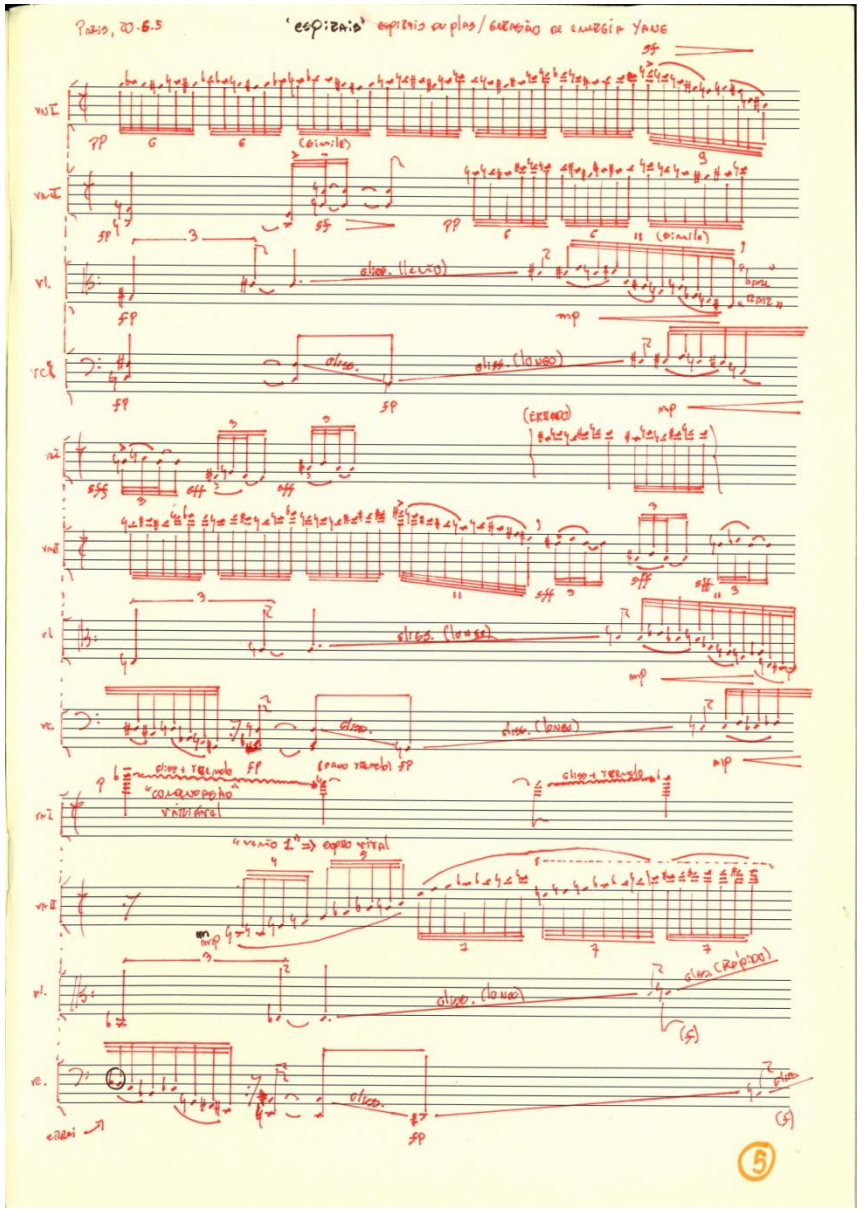

26/12/11
8
op
5
5
79

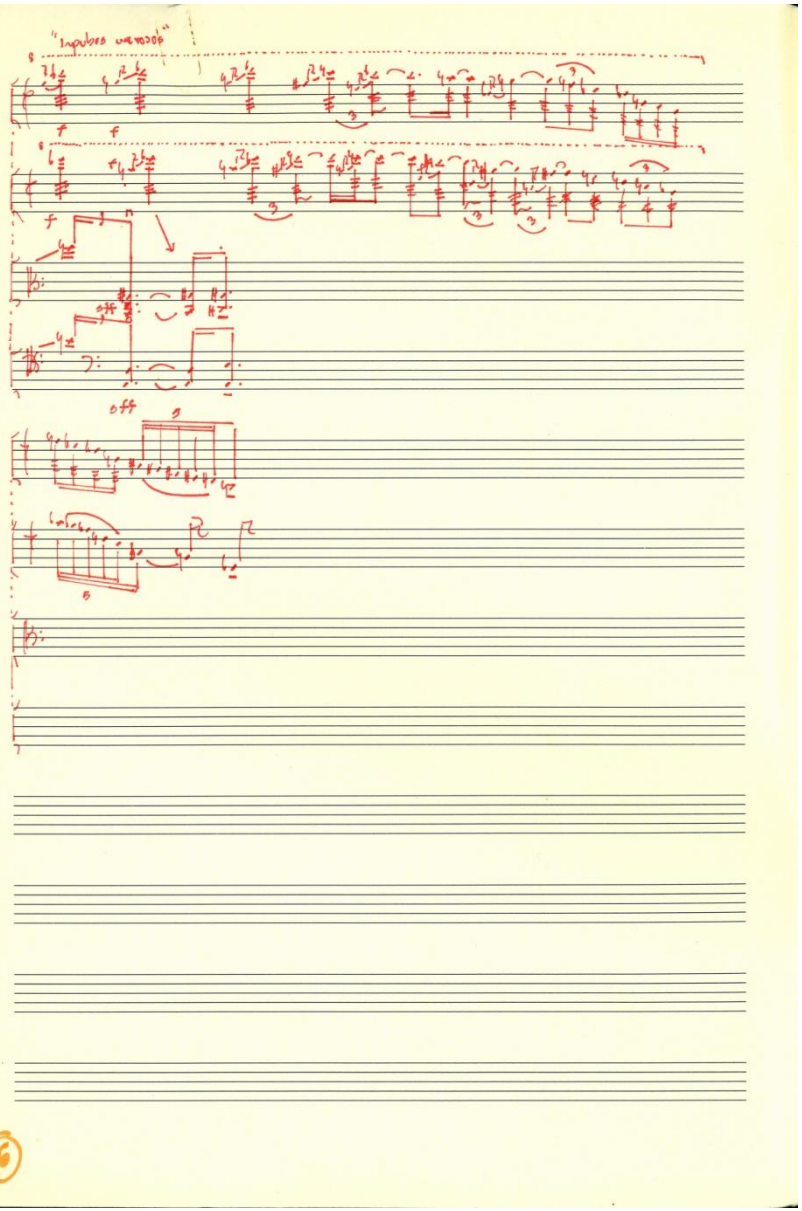

ATO I
Innsbruck, 11.6.5
ATO I
Innsbruck, 11.6.5

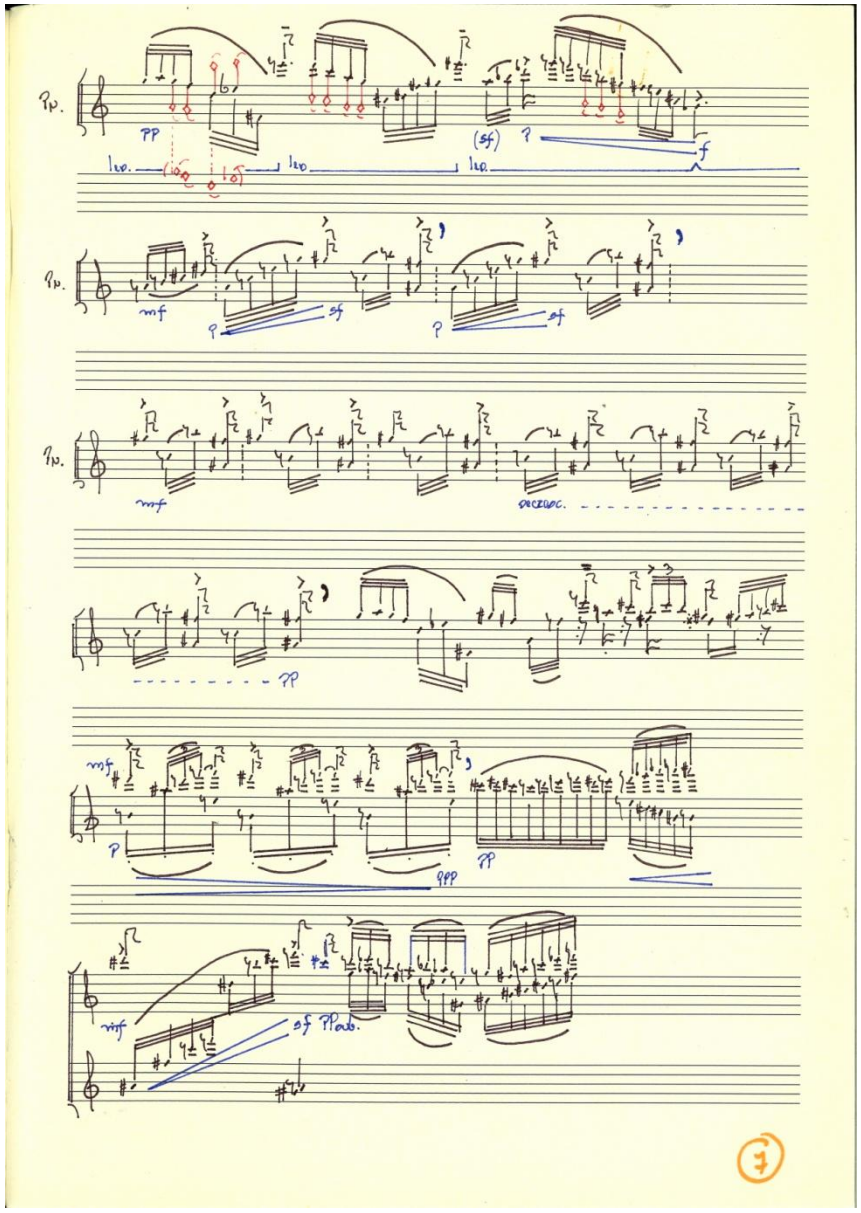

Innsbruck, 12.6.5
Metz, 16.6.5
Allegro

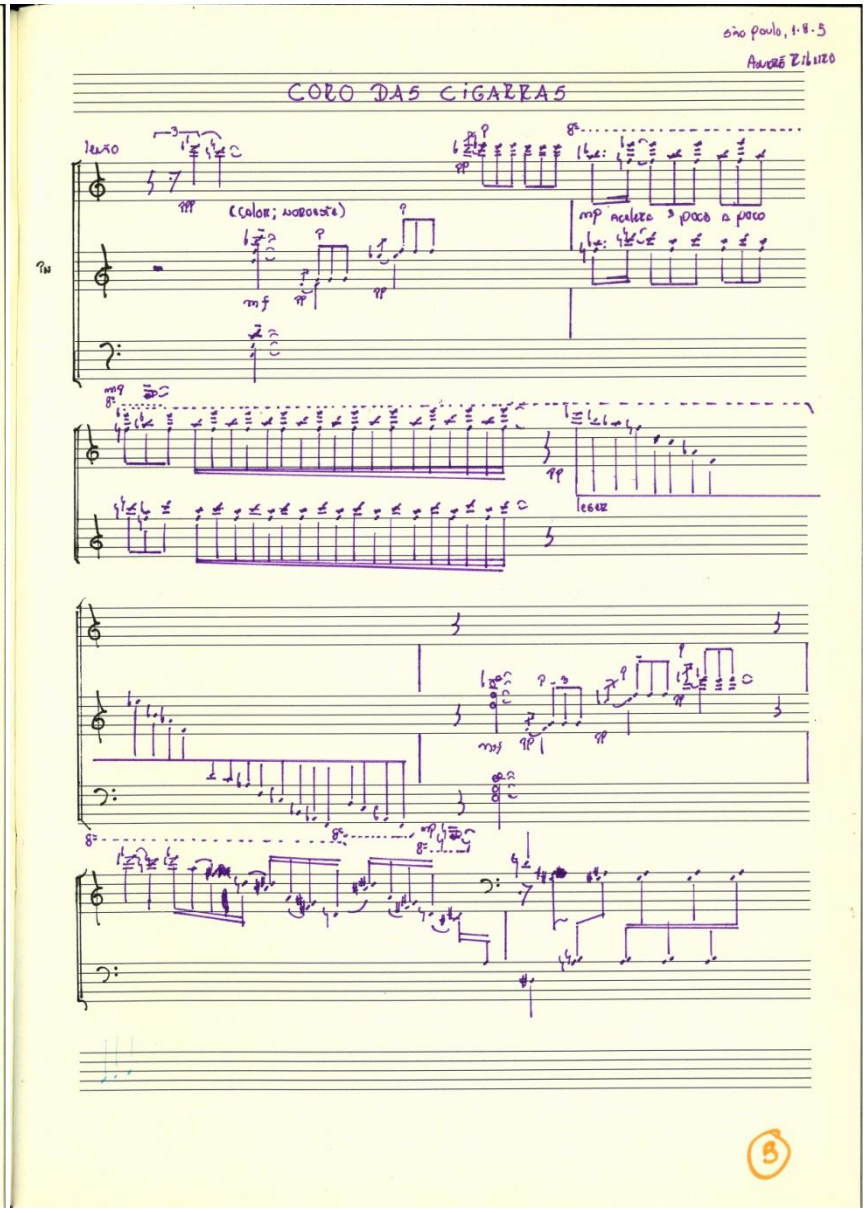

vl
vc.
cl.
gliss.
3

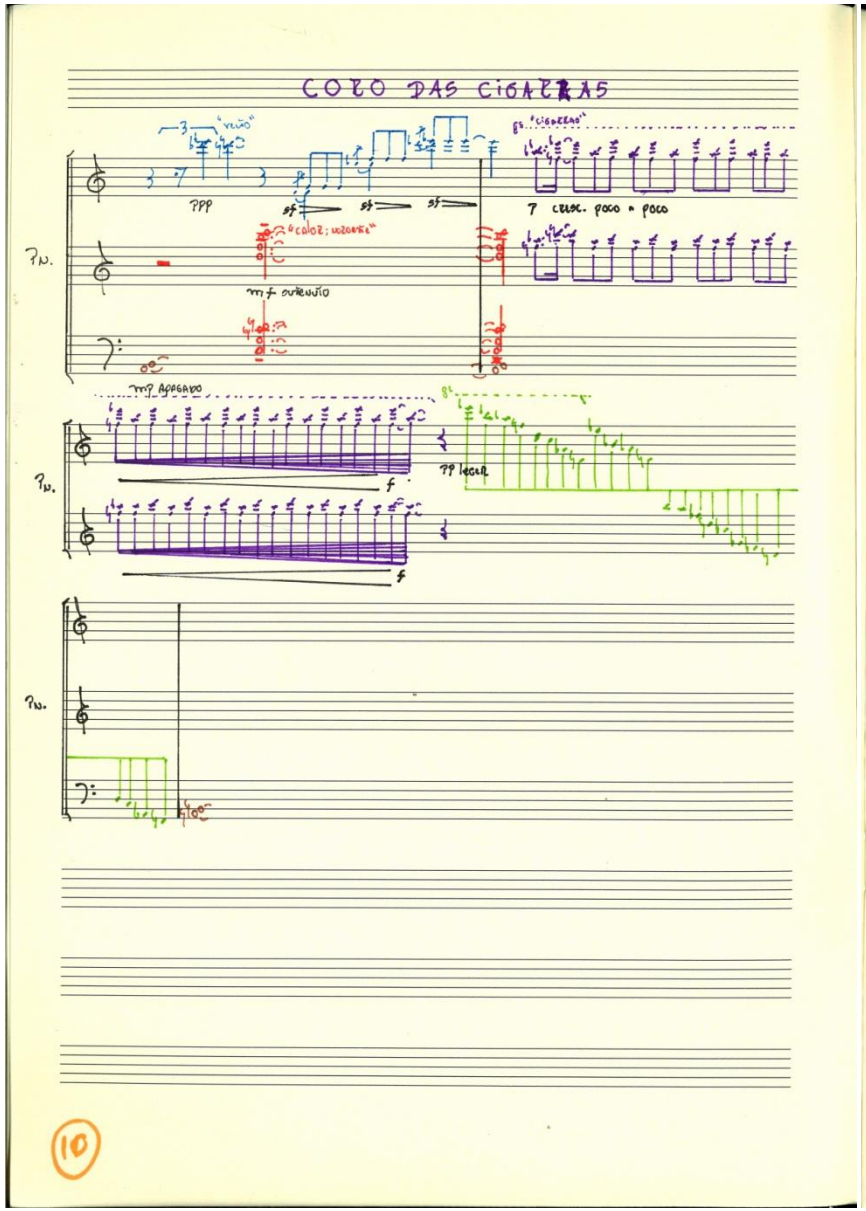

vl.
cl.
gliss. (longer)
4

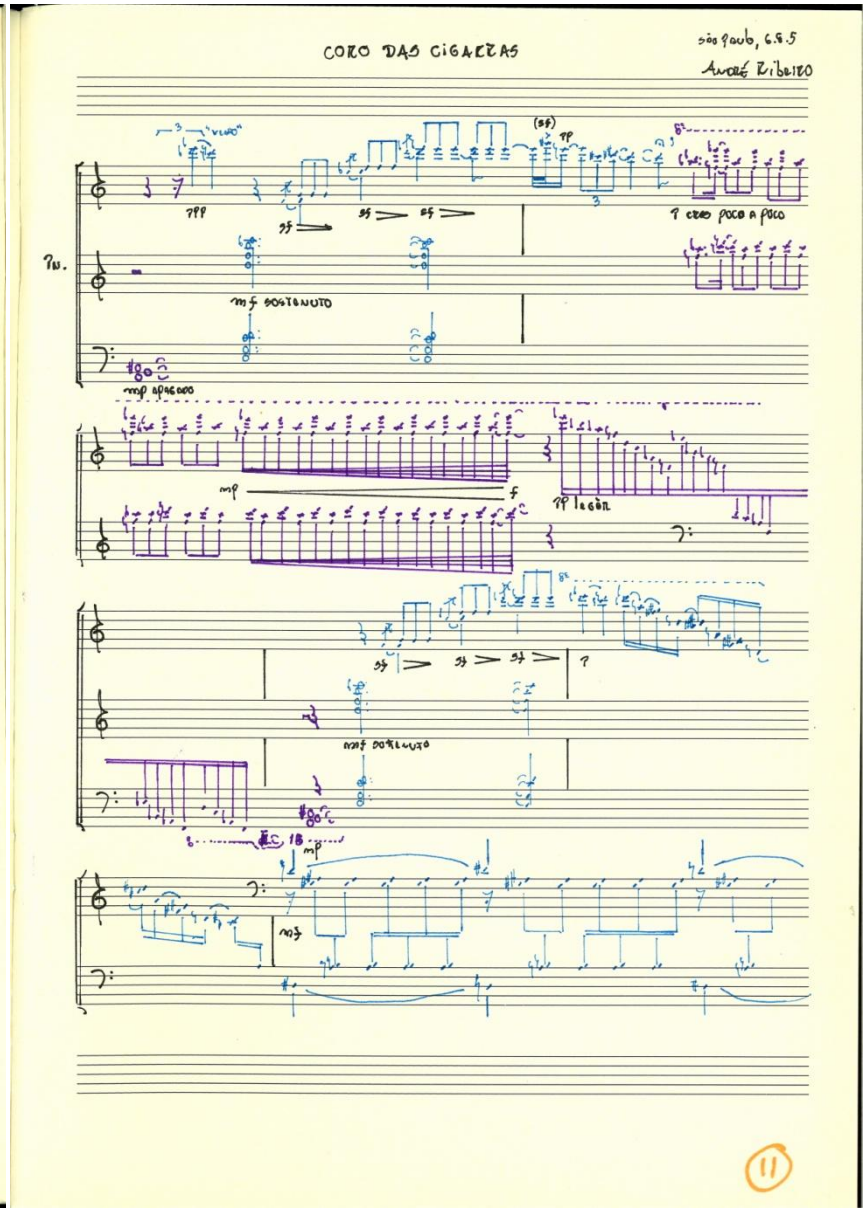

Paris, 20.6.5
'espiraia' espirais ou plas / geração de energia YANG
vl. II
vl. I
vl.
vc.
"colaquinho"
"vento I" ⇒ espiral vital
(5)

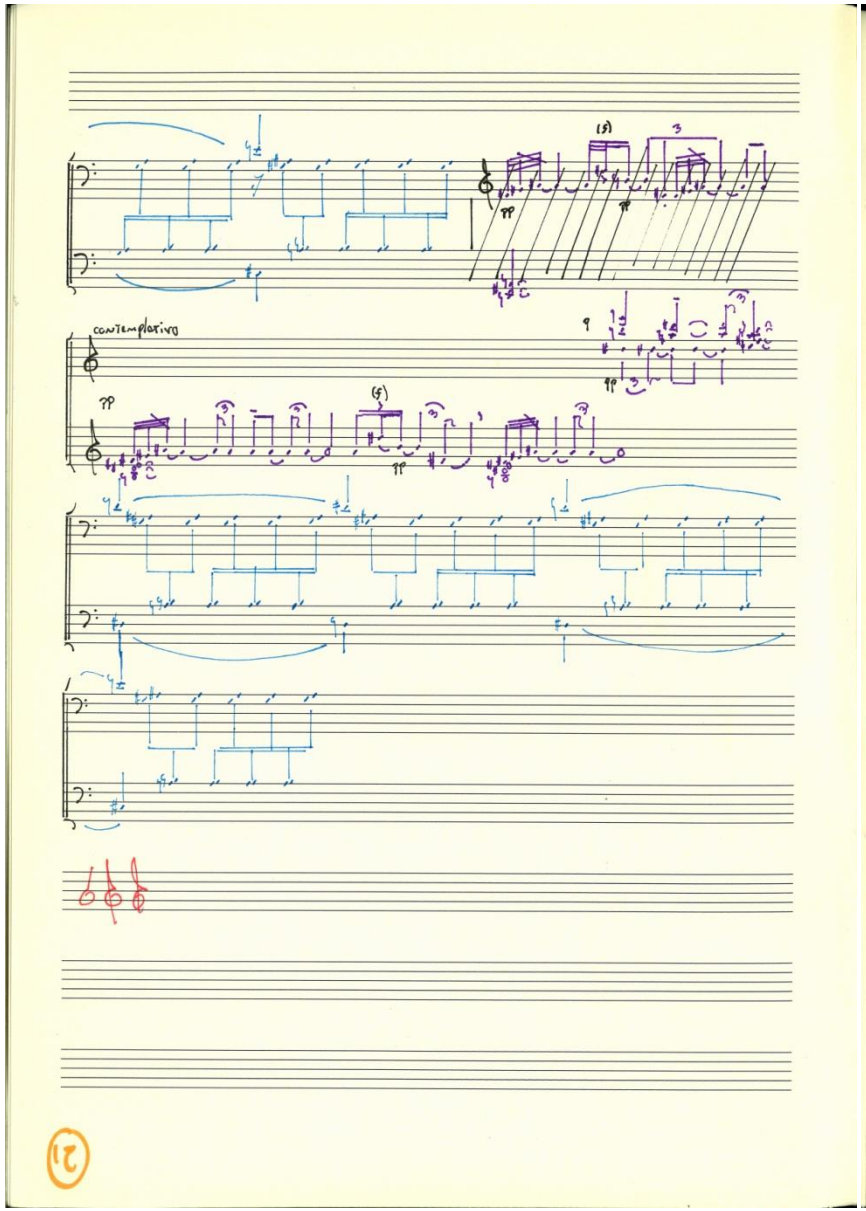

"impulsos vermelhos"

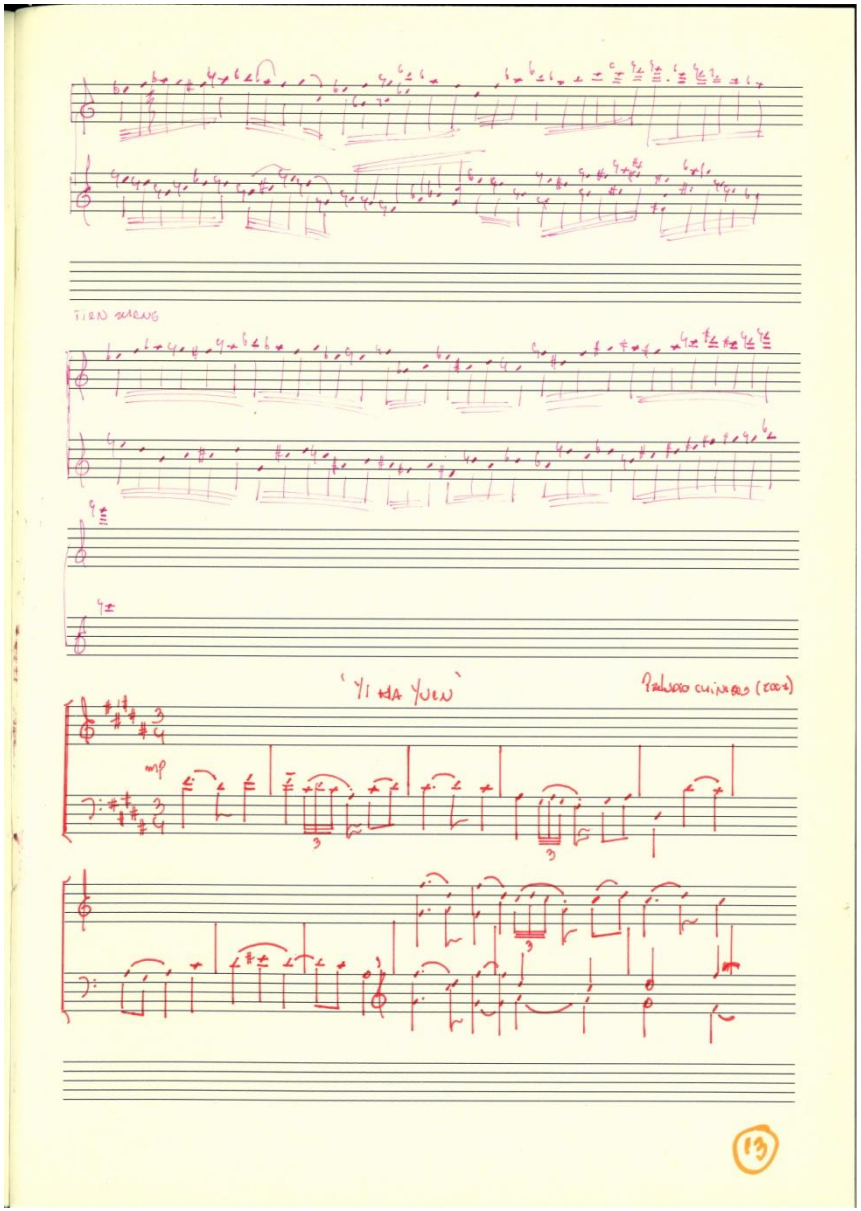

Pn.
pp
(sf)
f
mf
sf
crescendo
ppp
mf
sf Pedb.

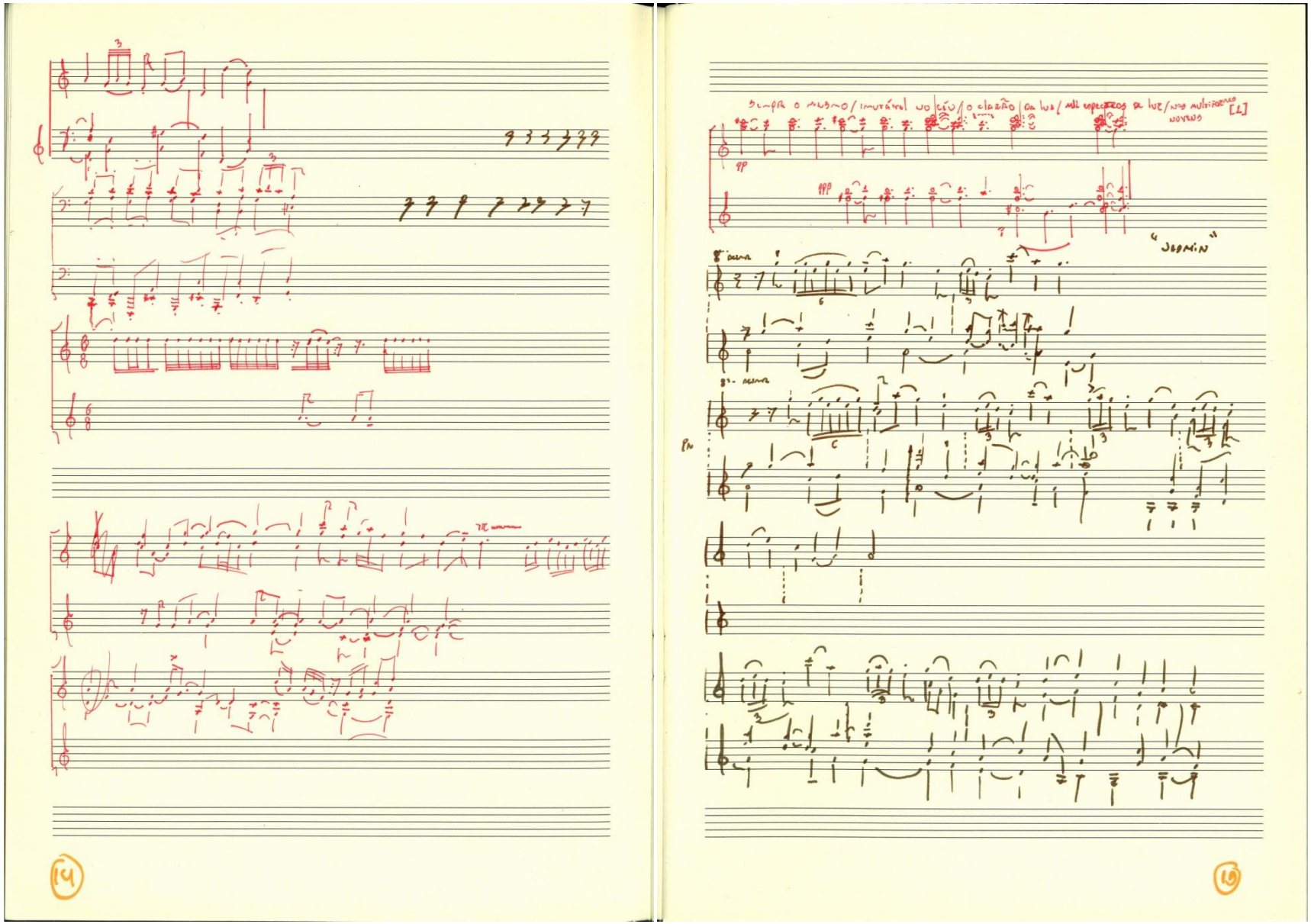

são paulo, 1.8.5
André Zibuzo
CORO DAS CIGARRAS
lento
(color; sobrosto)
mp acelere a poco a poco
legato

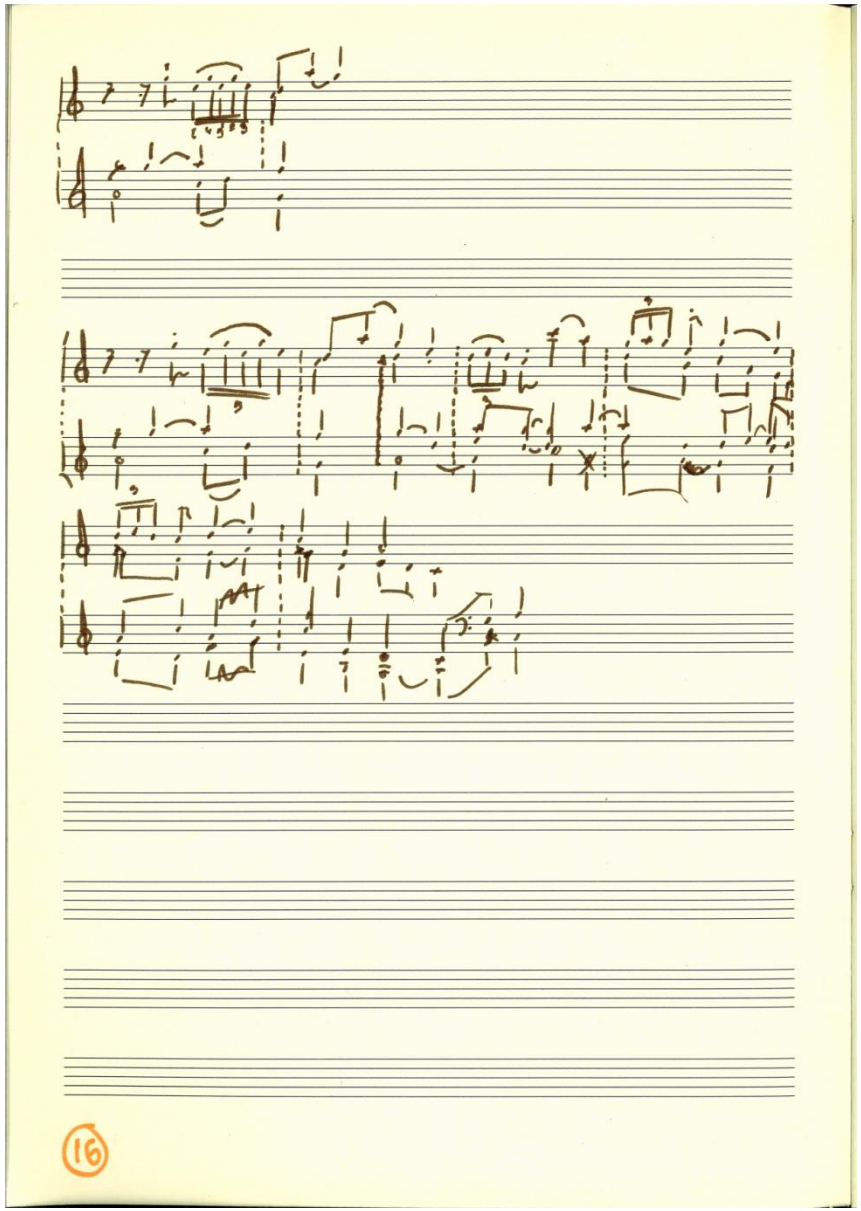

CORO DAS CIGARRAS
"VELÃO"
"CIGARRAS"
ppp
sf
sf
sf
7 cresc. poco a poco
"COLOR; MEZCLARSE"
mf sostenuto
mp apagado
f
f
pp legato
10

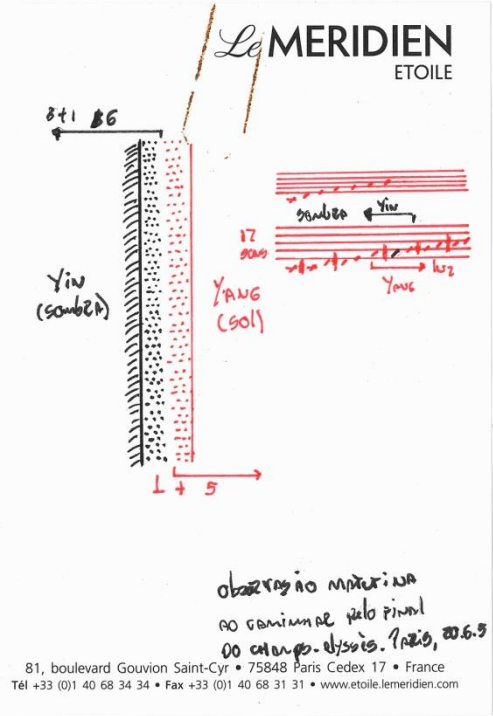

CORO DAS CIGARRAS
são paulo, 6.8.5
André Ribeiro
"VELÃO"
(sf)
pp
ppp
sf
sf
sf
7 cresc. poco a poco
mf sostenuto
mp apagado
mp
f
pp legato
sf
sf
sf
7
mf sostenuto
mp
mf
11

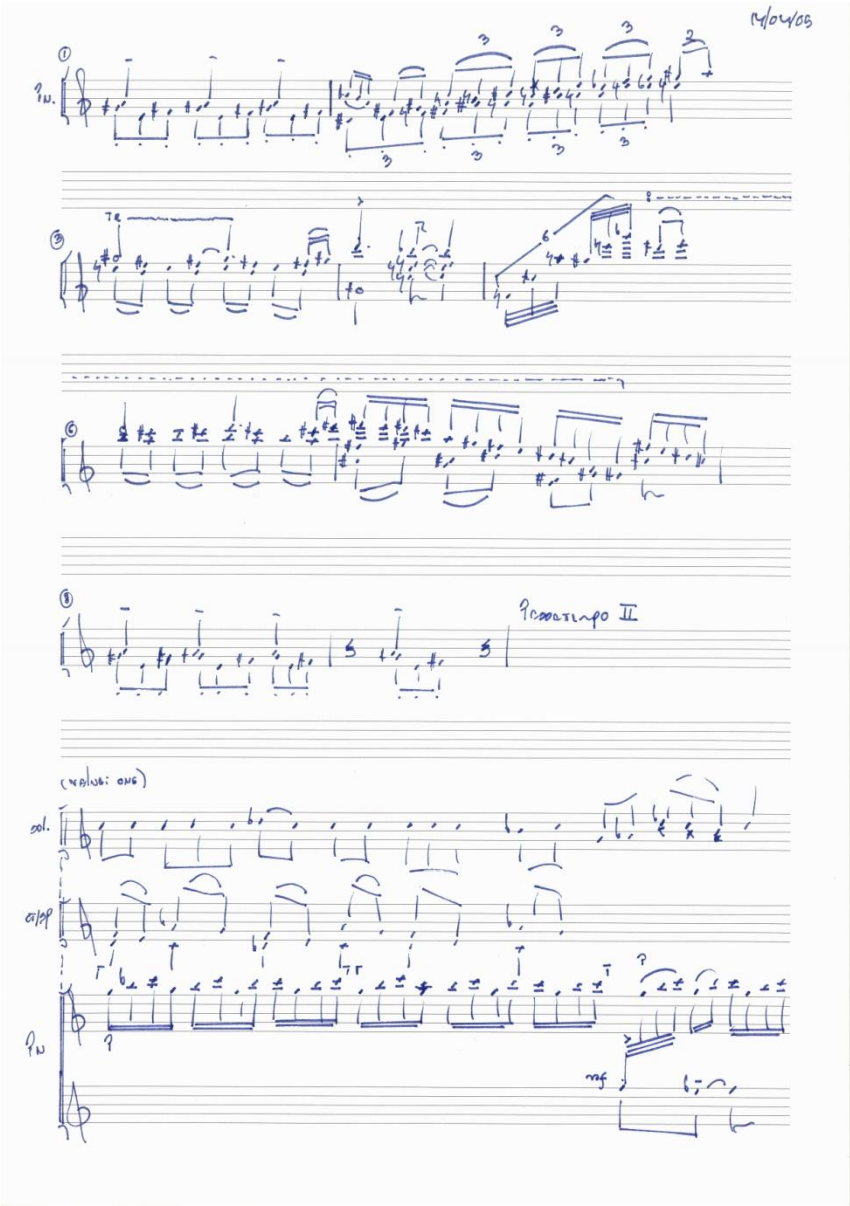

contemplativo
pp
(5)
3
9
(5)
21

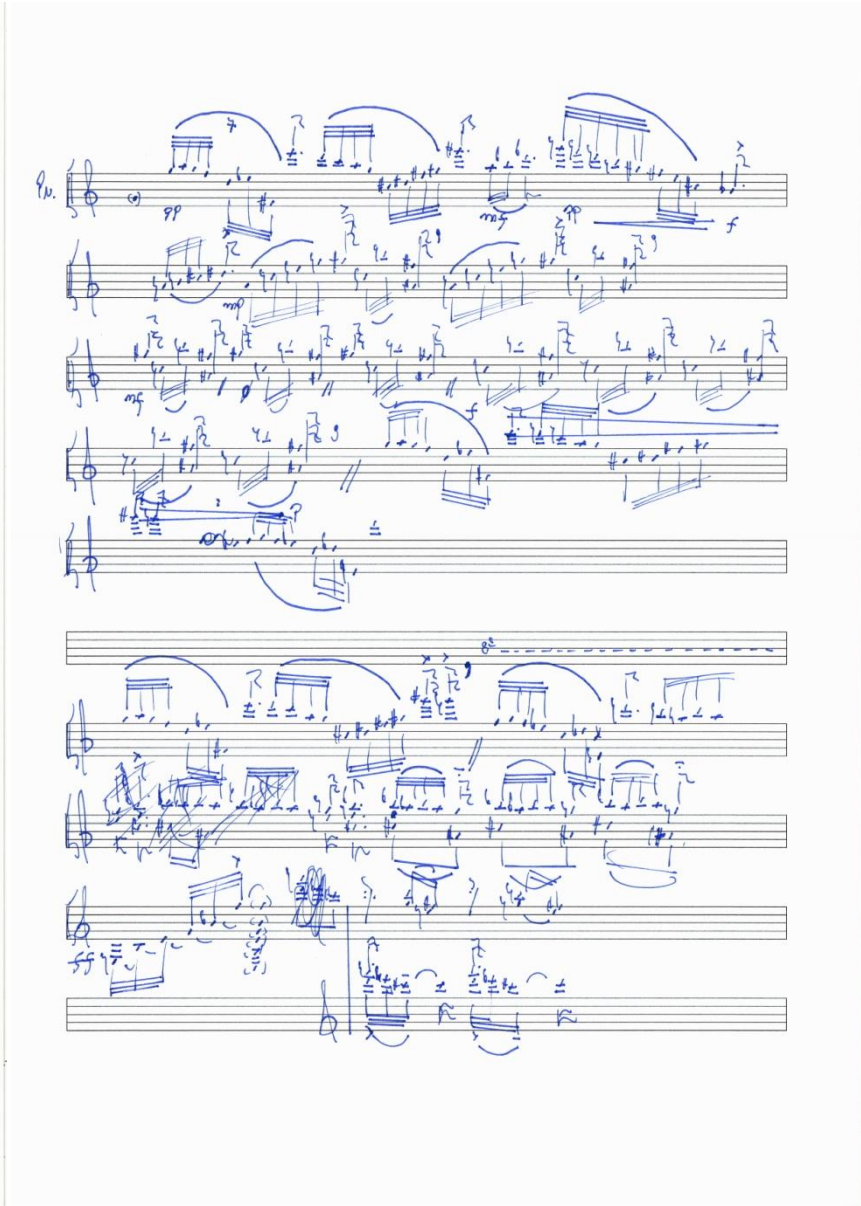

TIEN SUENO
'YI HA YUEN'
Paisaje chinesco (2004)
mp
3
13

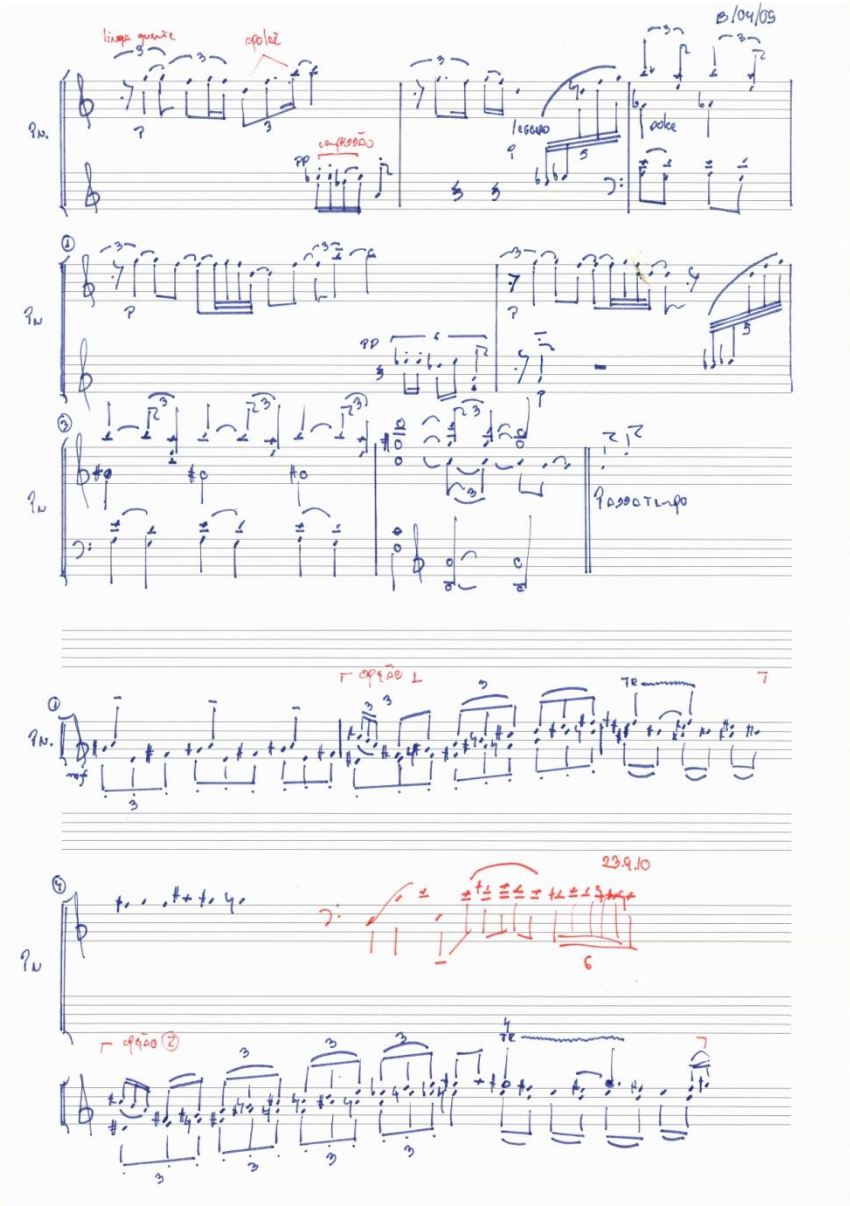

sempre o mesmo / imutável no céu / o clarão da lua / mil espelhos de luz / nos multiplicamos novamente [1]
pp
ppp
"JASMIN"
8ª acima
8ª abaixo
pu

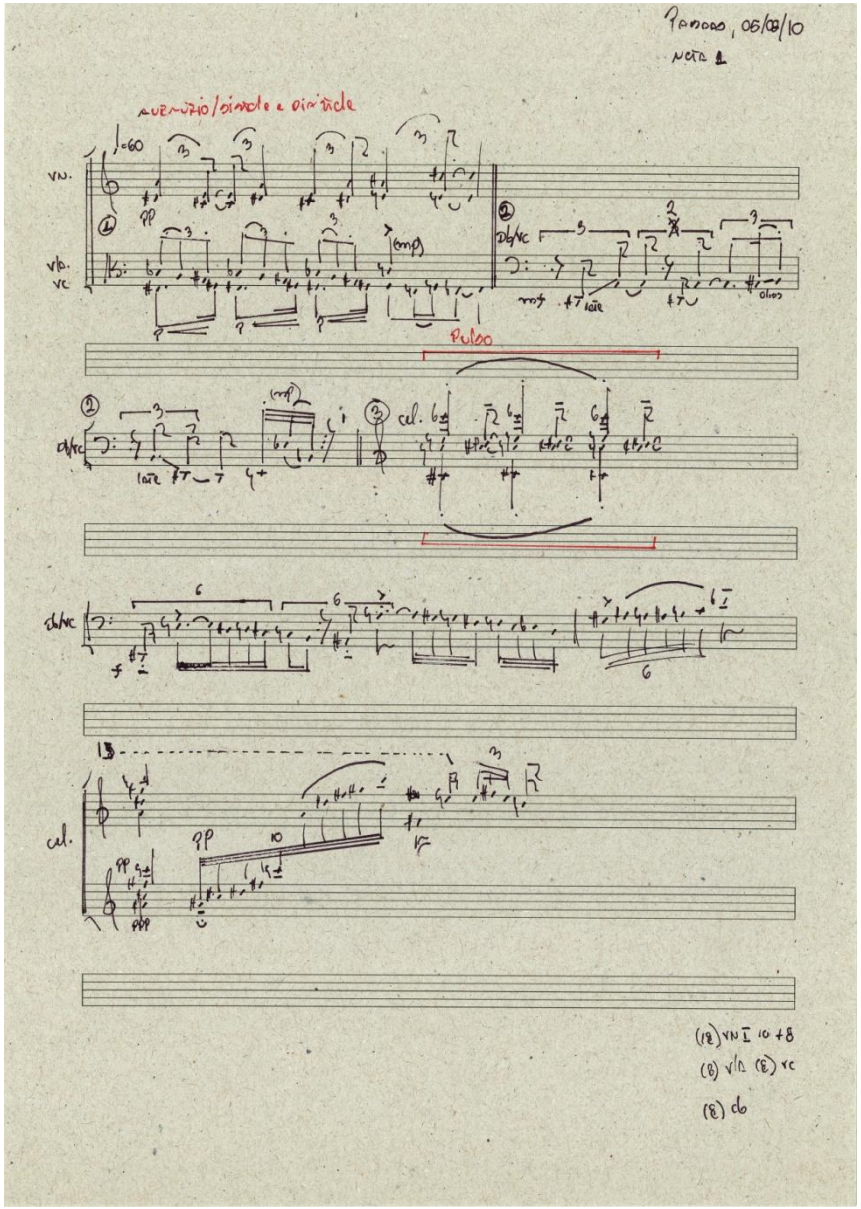

16

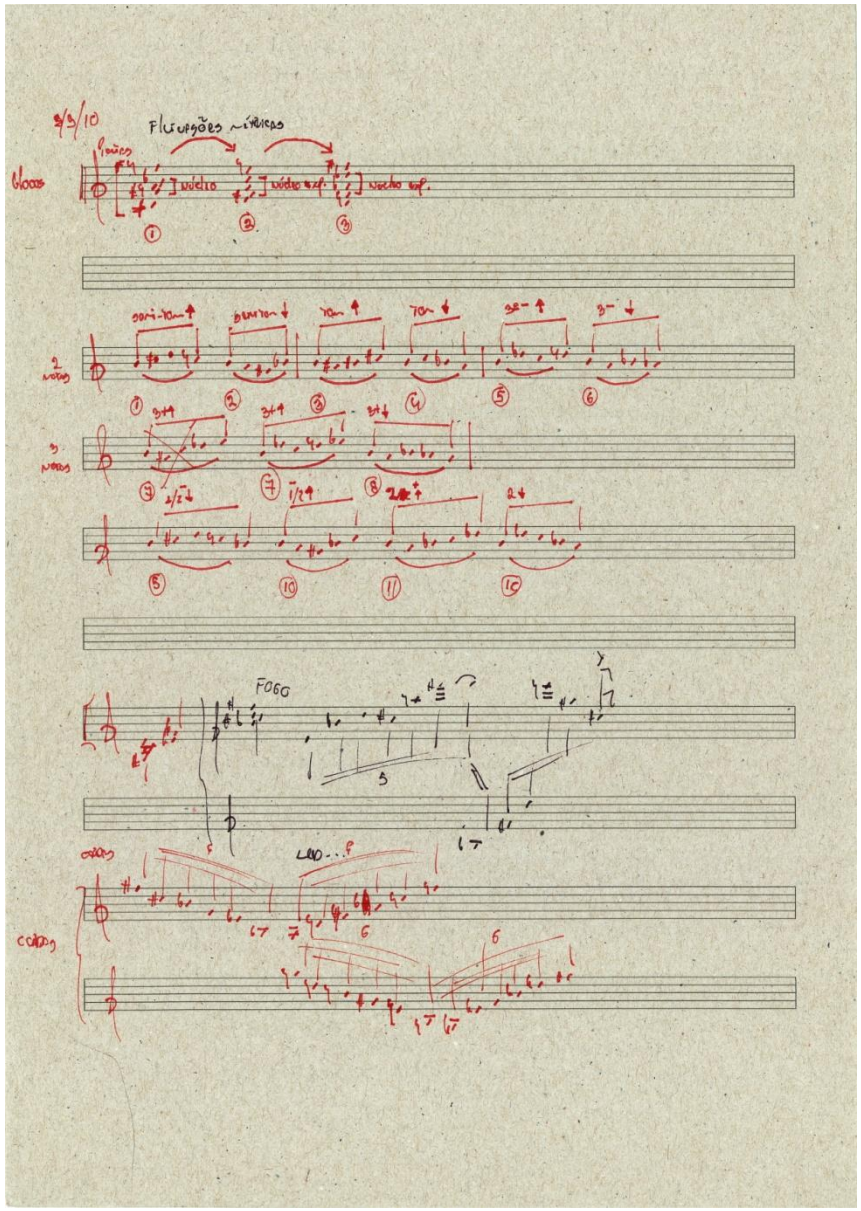

Le MERIDIEN
ETOILE
Yin
(sombra)
YANG
(sol)
Yang
81, boulevard Gouvion Saint-Cyr • 75848 Paris Cedex 17 • France
Tél +33 (0)1 40 68 34 34 • Fax +33 (0)1 40 68 31 31 • www.etoile.lemeridien.com

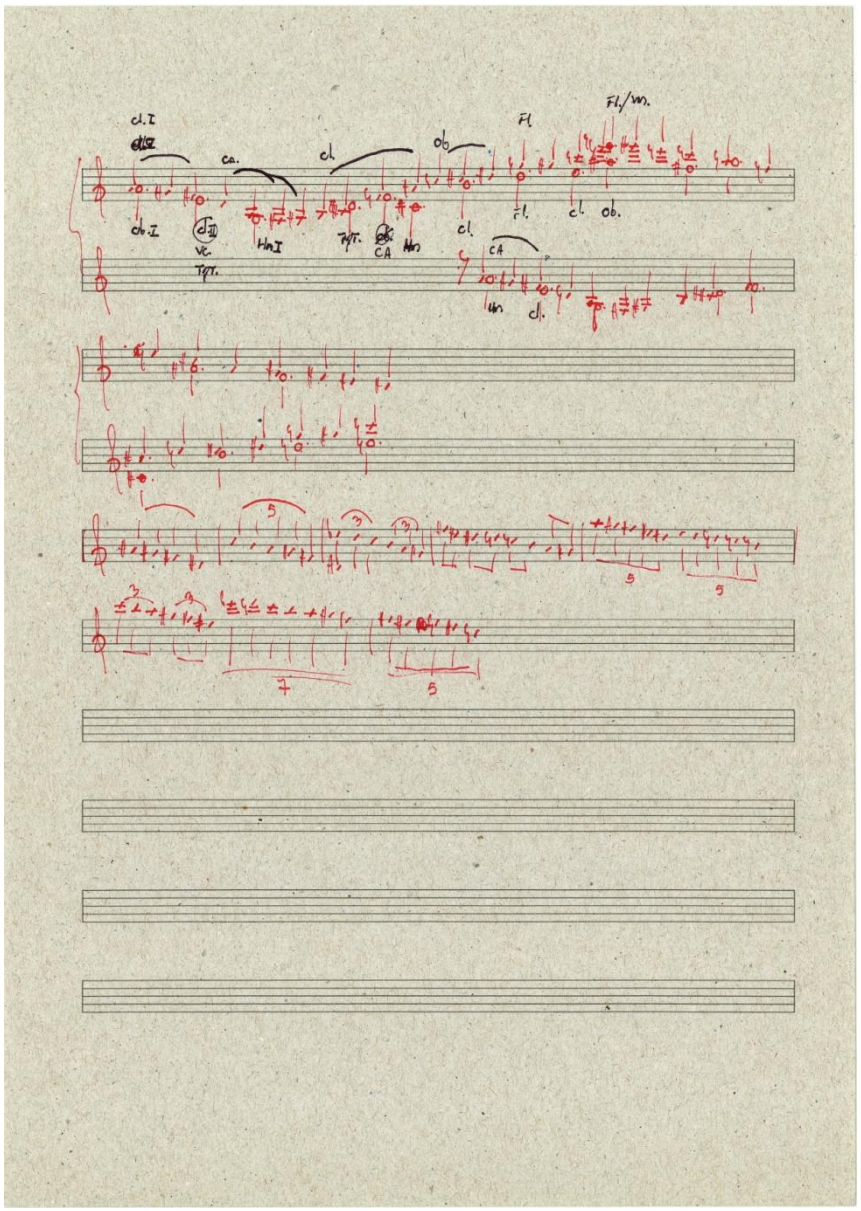


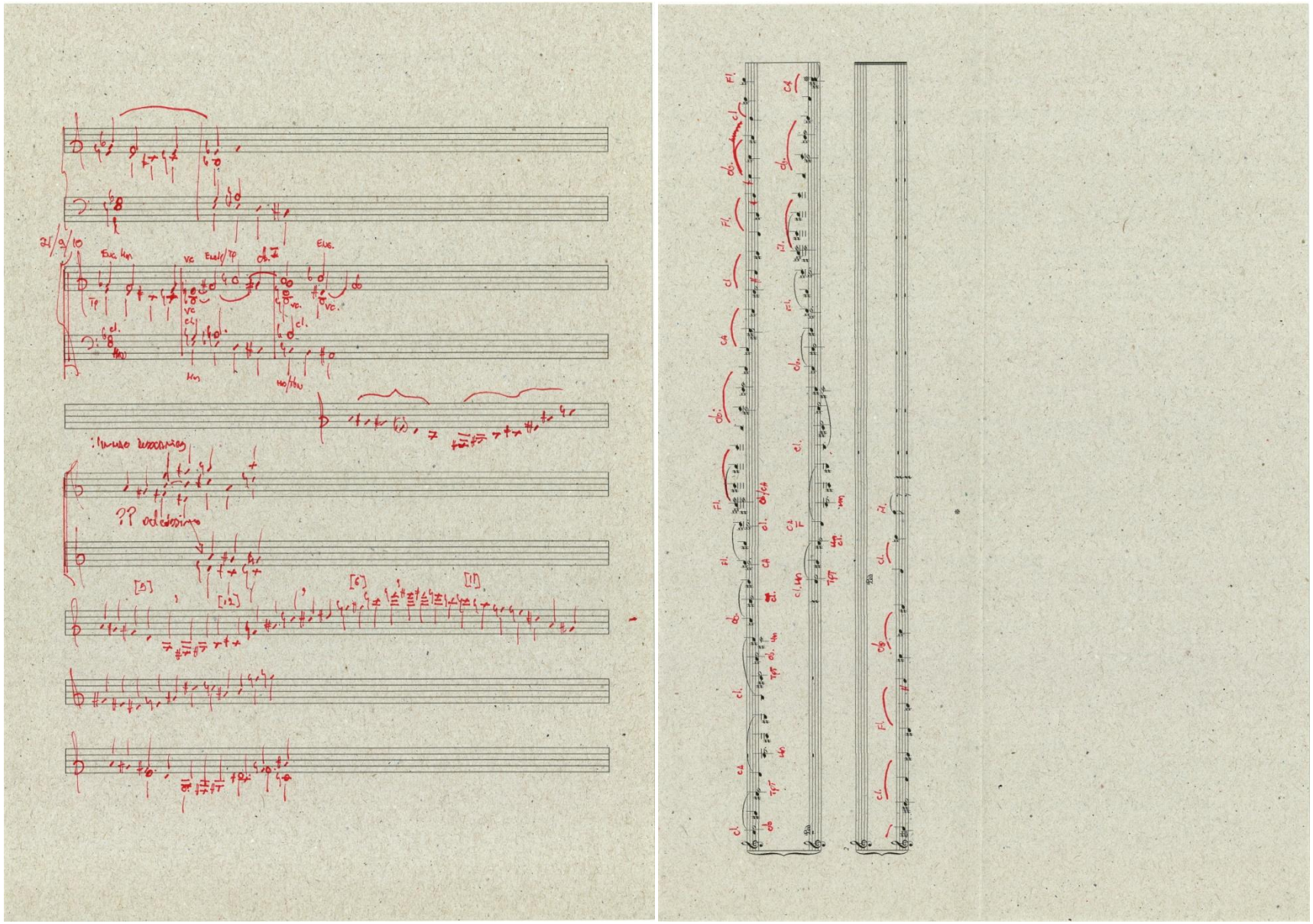


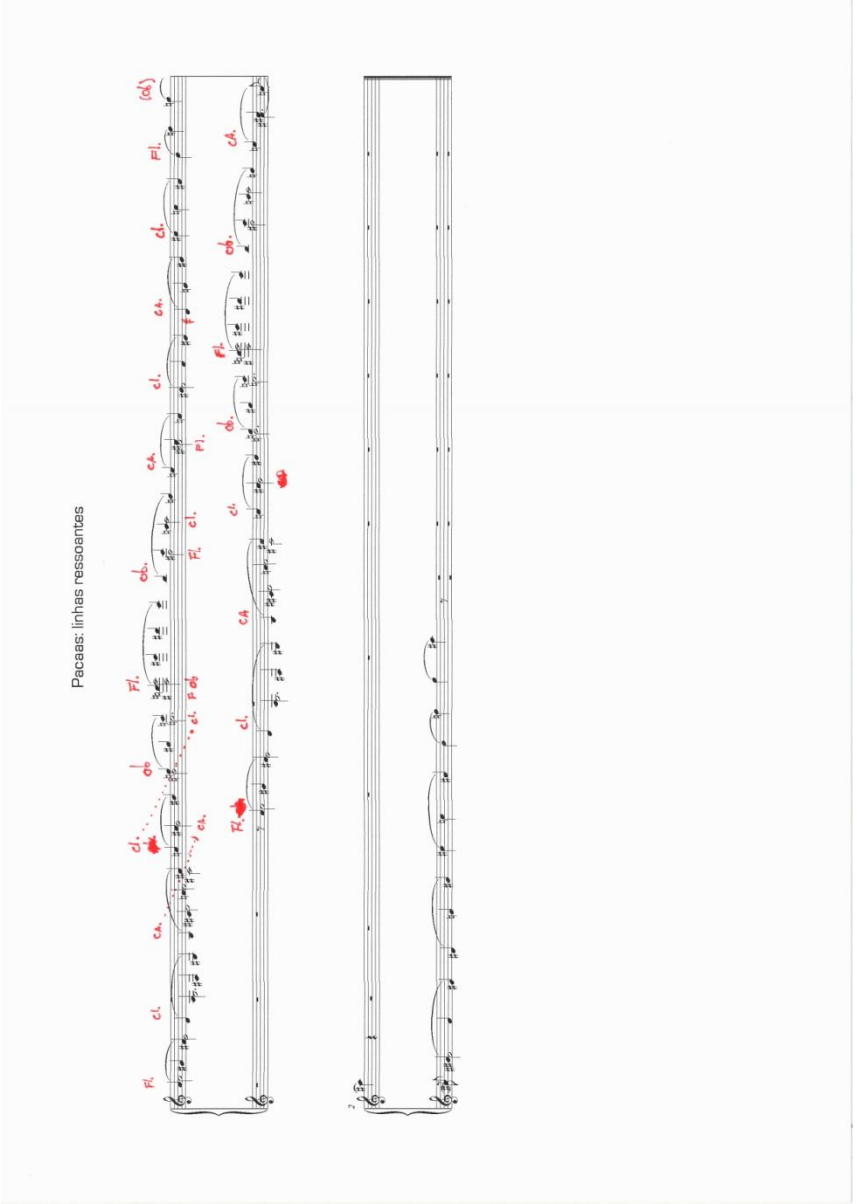

8/04/09
legato
dolce
opção
23.9.10

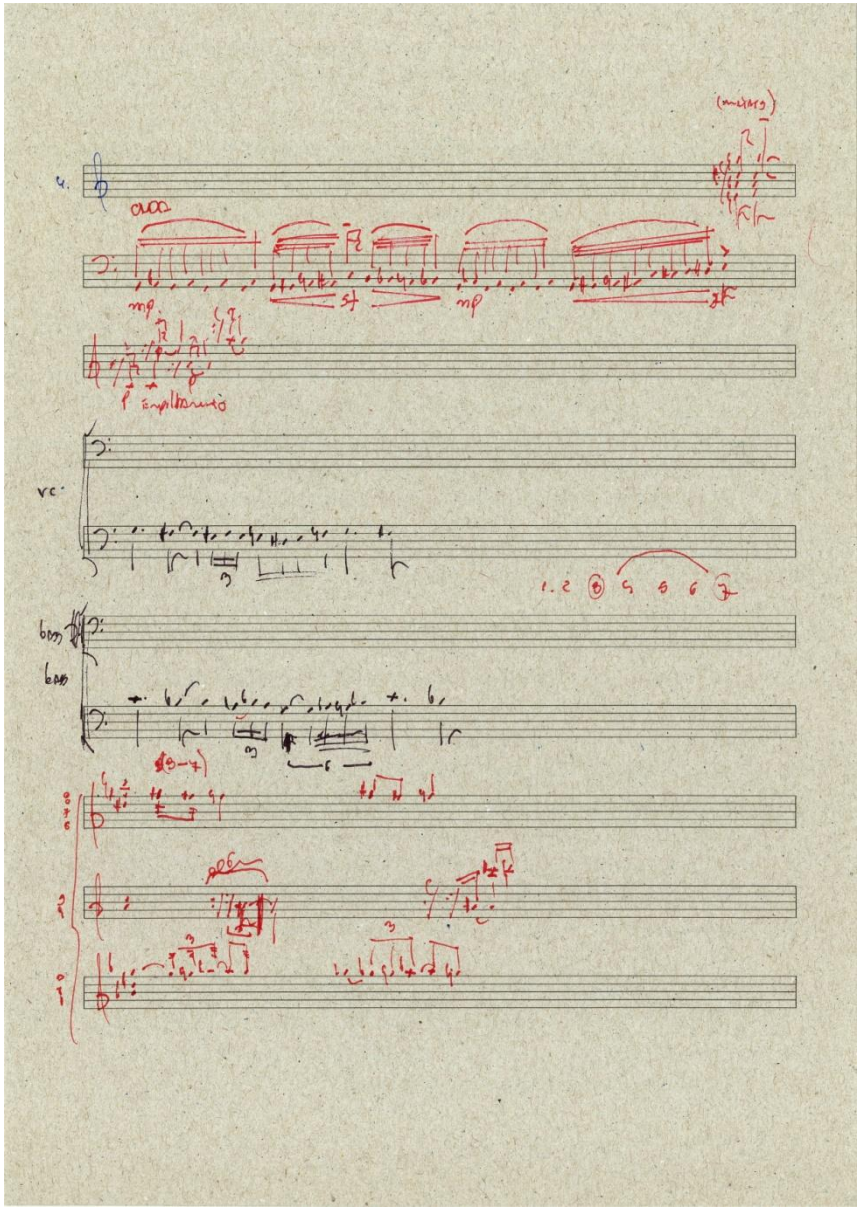

Pulso
cl.
(18) vn I 10 + 8
(8) vla (8) vc
(8) db

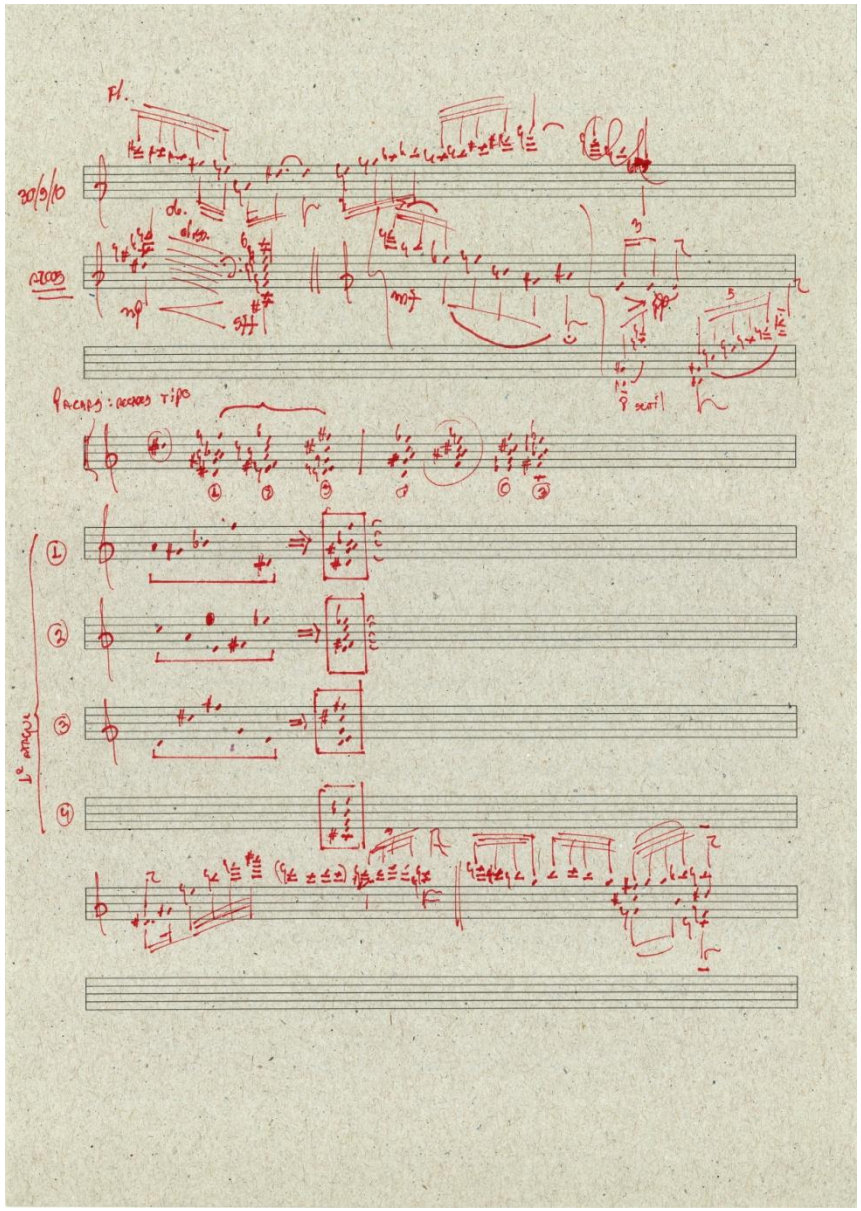

8/3/10
Flutuações ~ livres
Blocos
2 notas
3 notas
FOGO
cordas
cordas

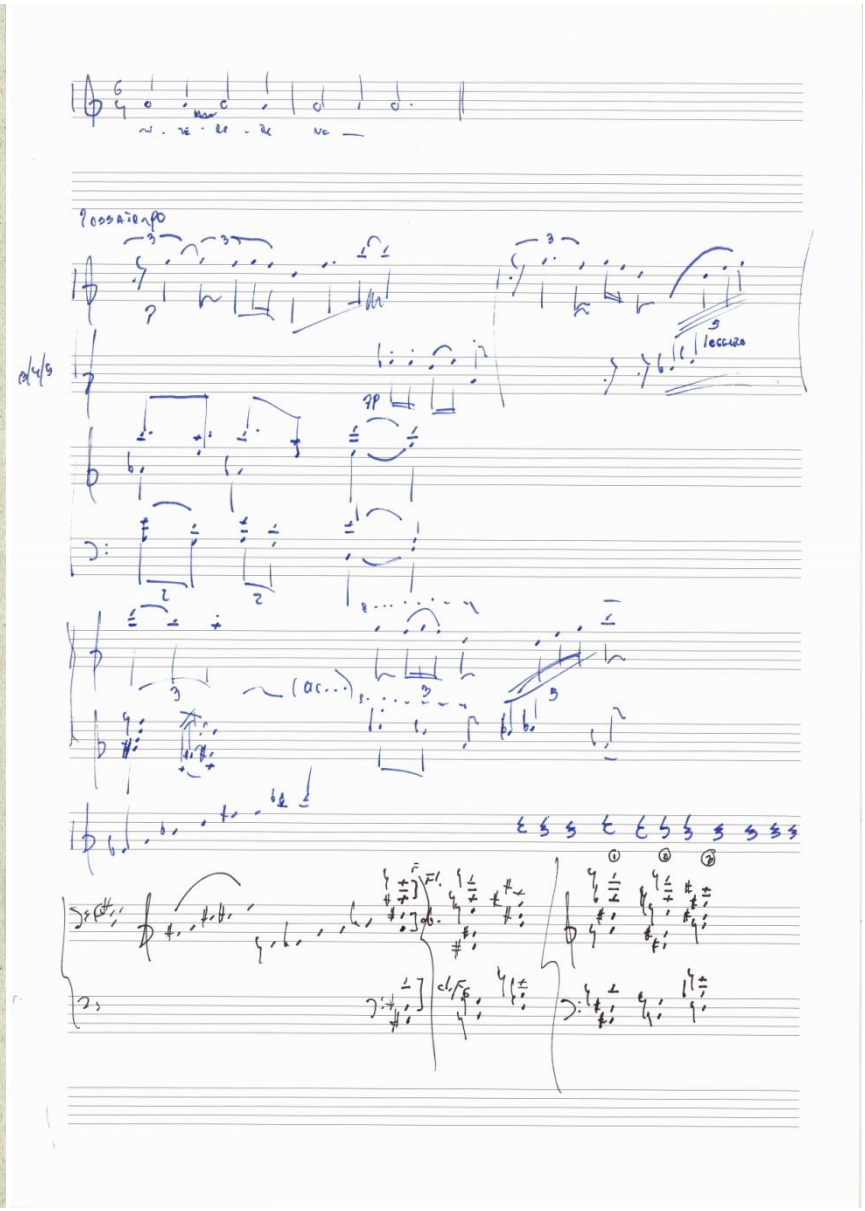

cl. I
ca.
cl.
ob.
Fl.
Fl./vn.
ob. I
vc.
Tpt.
Hn I
Tpt.
CA
Hn
cl.
CA
Hn
cl.
Fl.
cl.
ob.

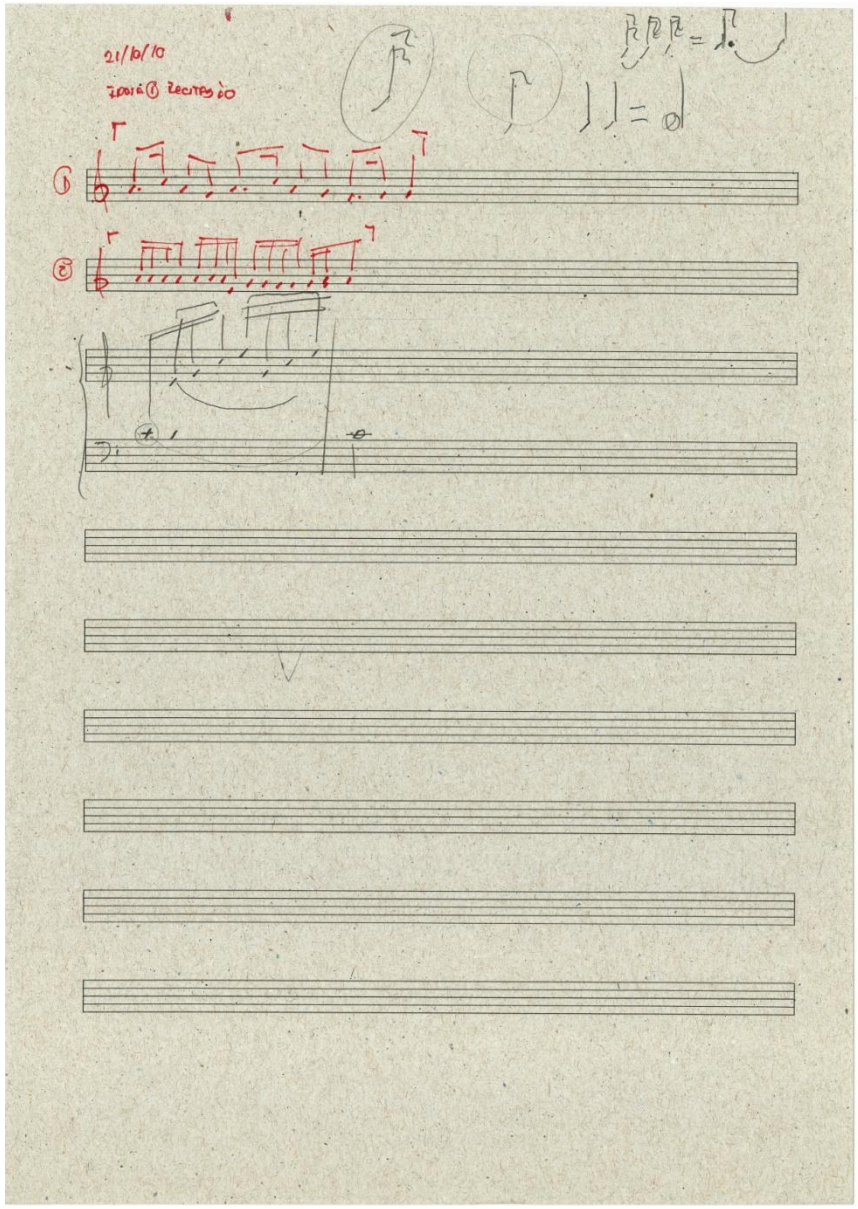

Euc. Hn
Euc./Tp
Euc.
Tp
cl.
Hn
vc
vc.
Hn/Tbn
:Inmuebles
?? ocledosimo
[5]
[12]
[6]
[11]
Fl.
Ob.
cl.
Cb
Tbn
Hn
Tp
Vc.

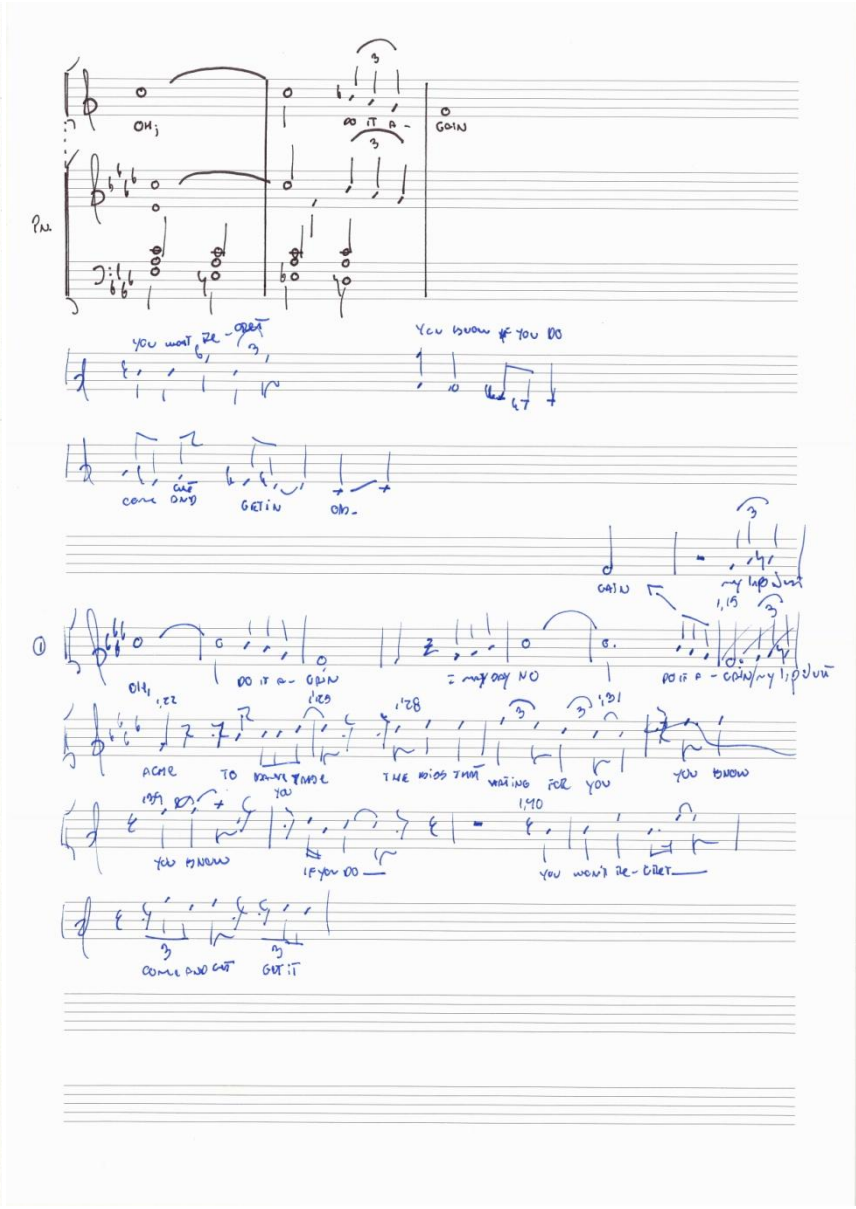

Paceas: linhas ressoantes

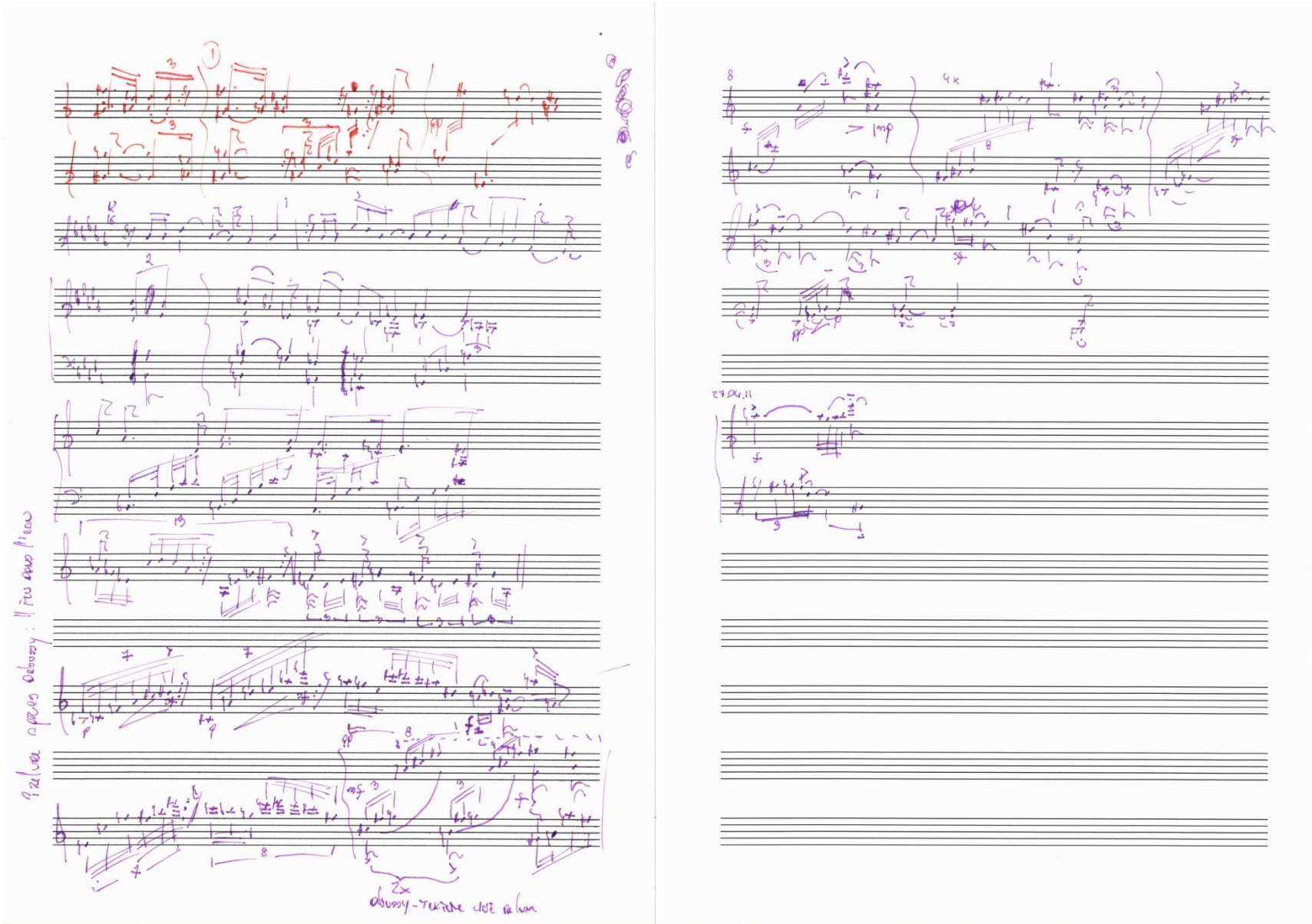


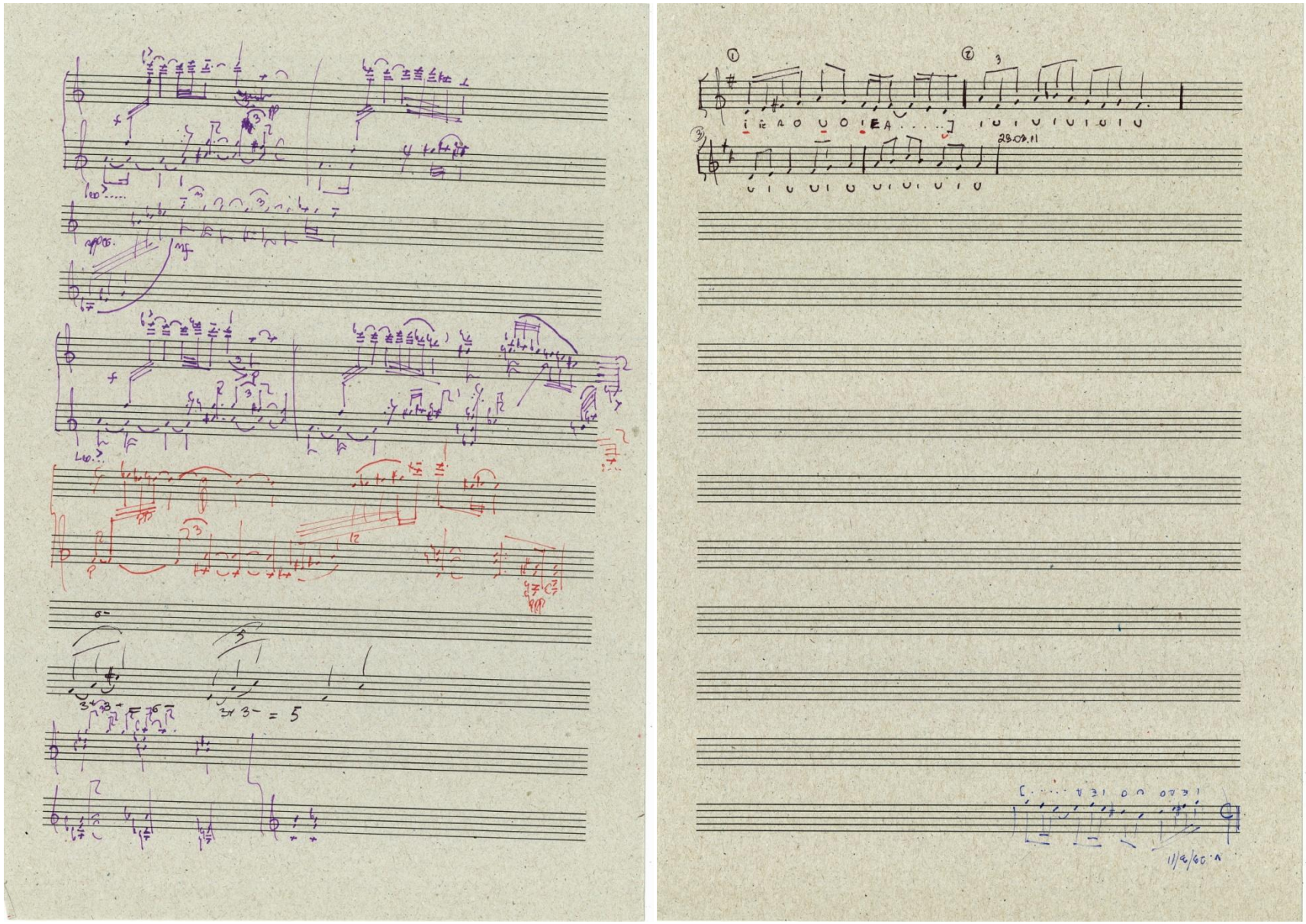


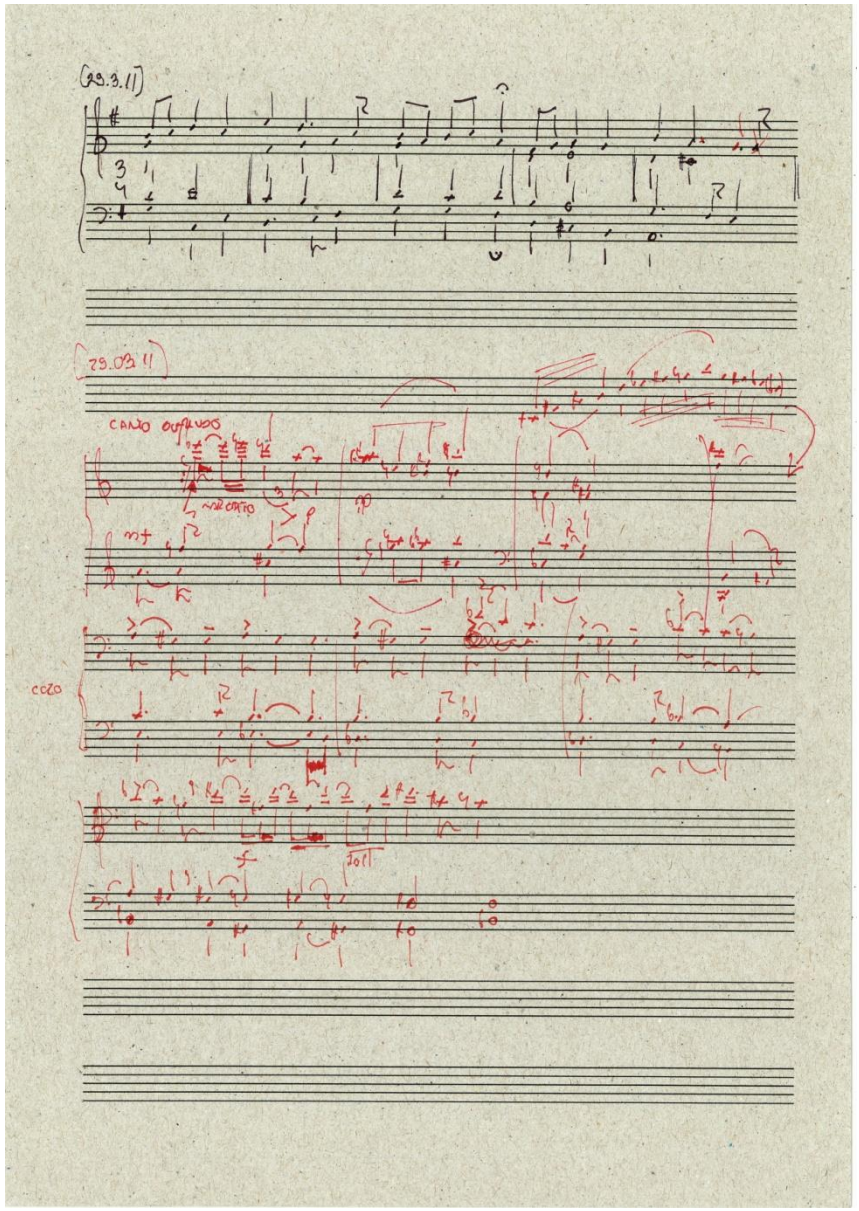


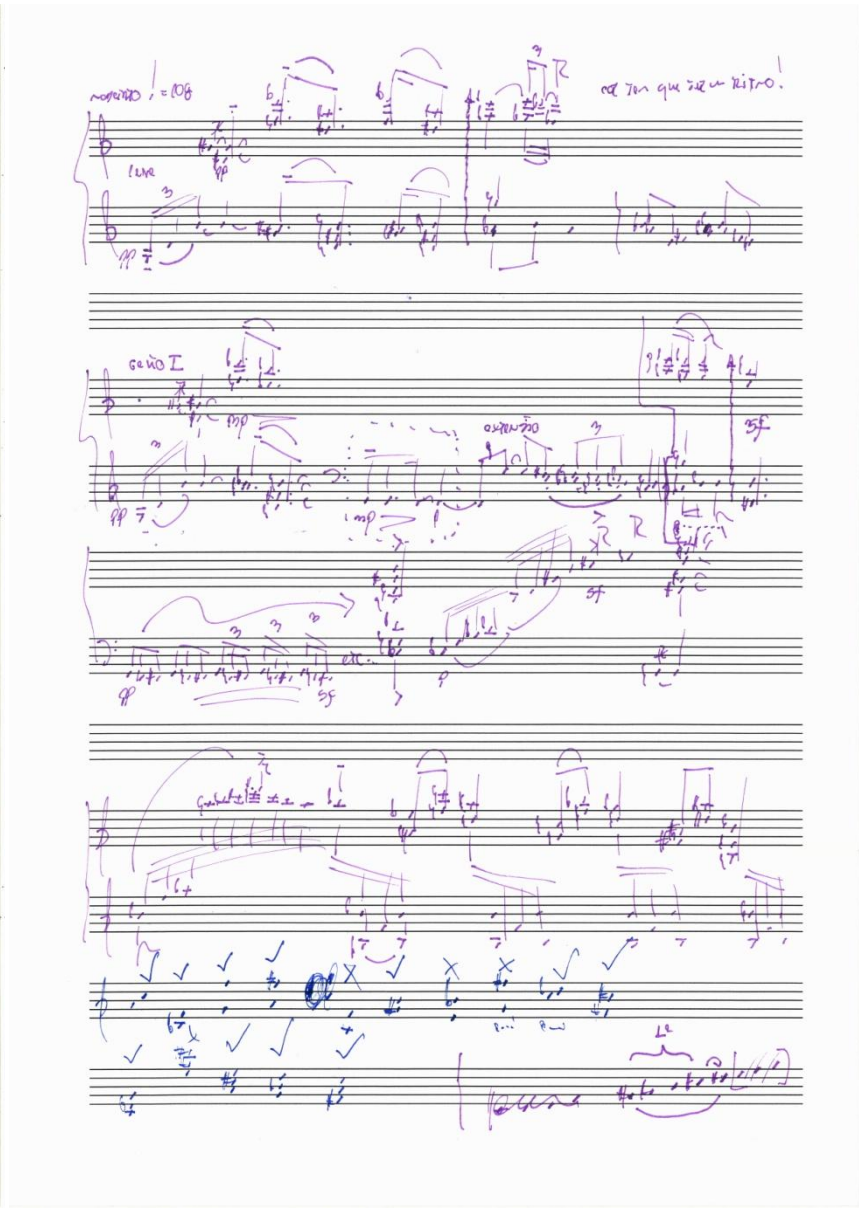

21/10/10

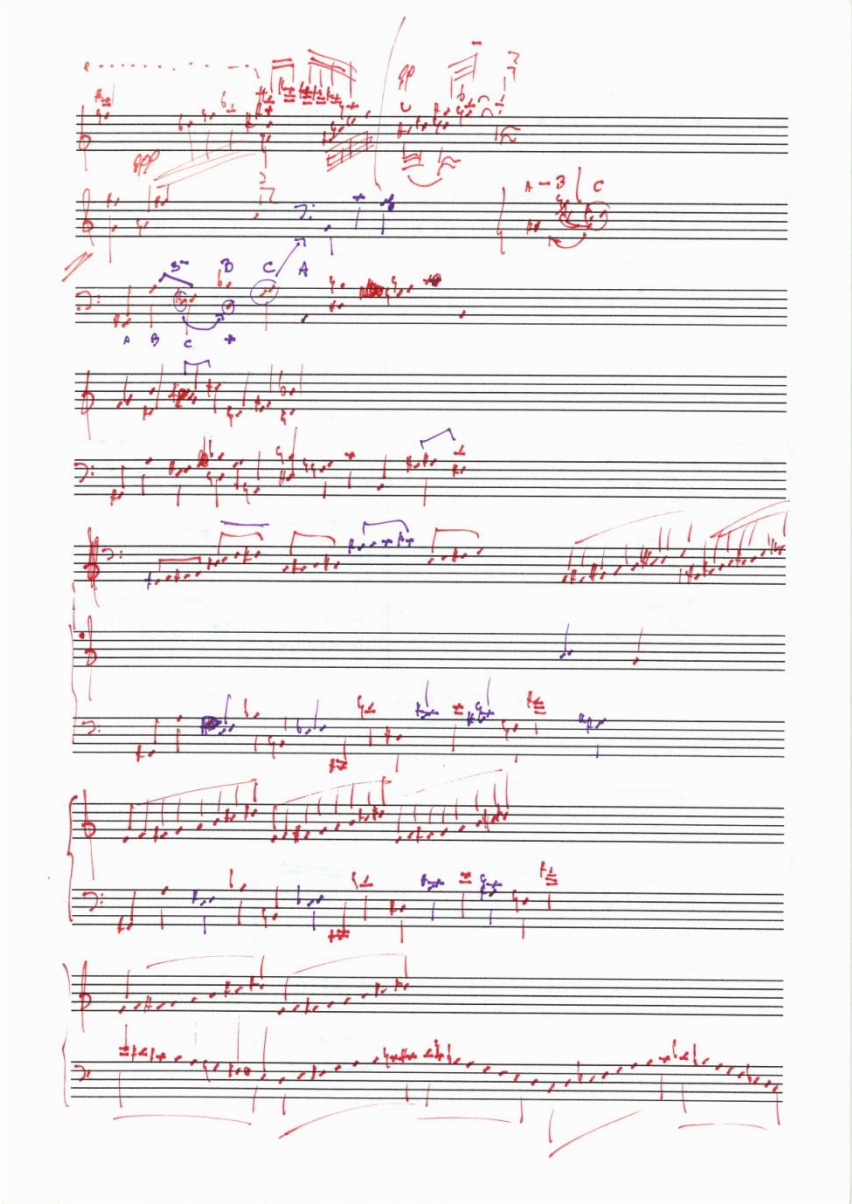

OH;
DO IT A-
GOIN
YOU WANT RE-GRET
YOU KNOW IF YOU DO
COME OUT
GET IN
OH-
GAIN
MY LIPS JUST
OH,
DO IT A- GAIN
I MAY SAY NO
DO IT A- GAIN
ACHE
TO HAVE TIME
YOU
THE NOISE THAT
WAITING FOR YOU
YOU KNOW
YOU KNOW
IF YOU DO
YOU WON'T RE-GRET
COME AND OUT
GET IT

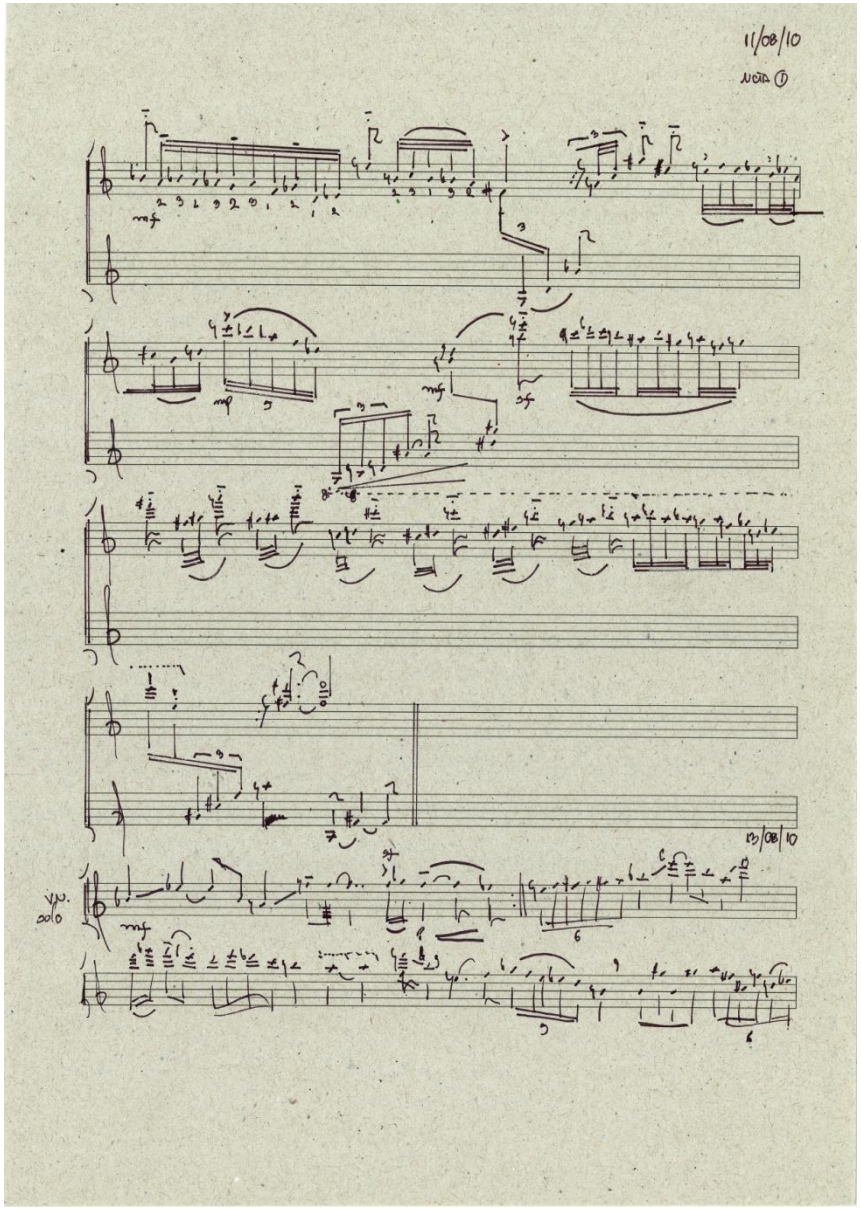

4x
2x

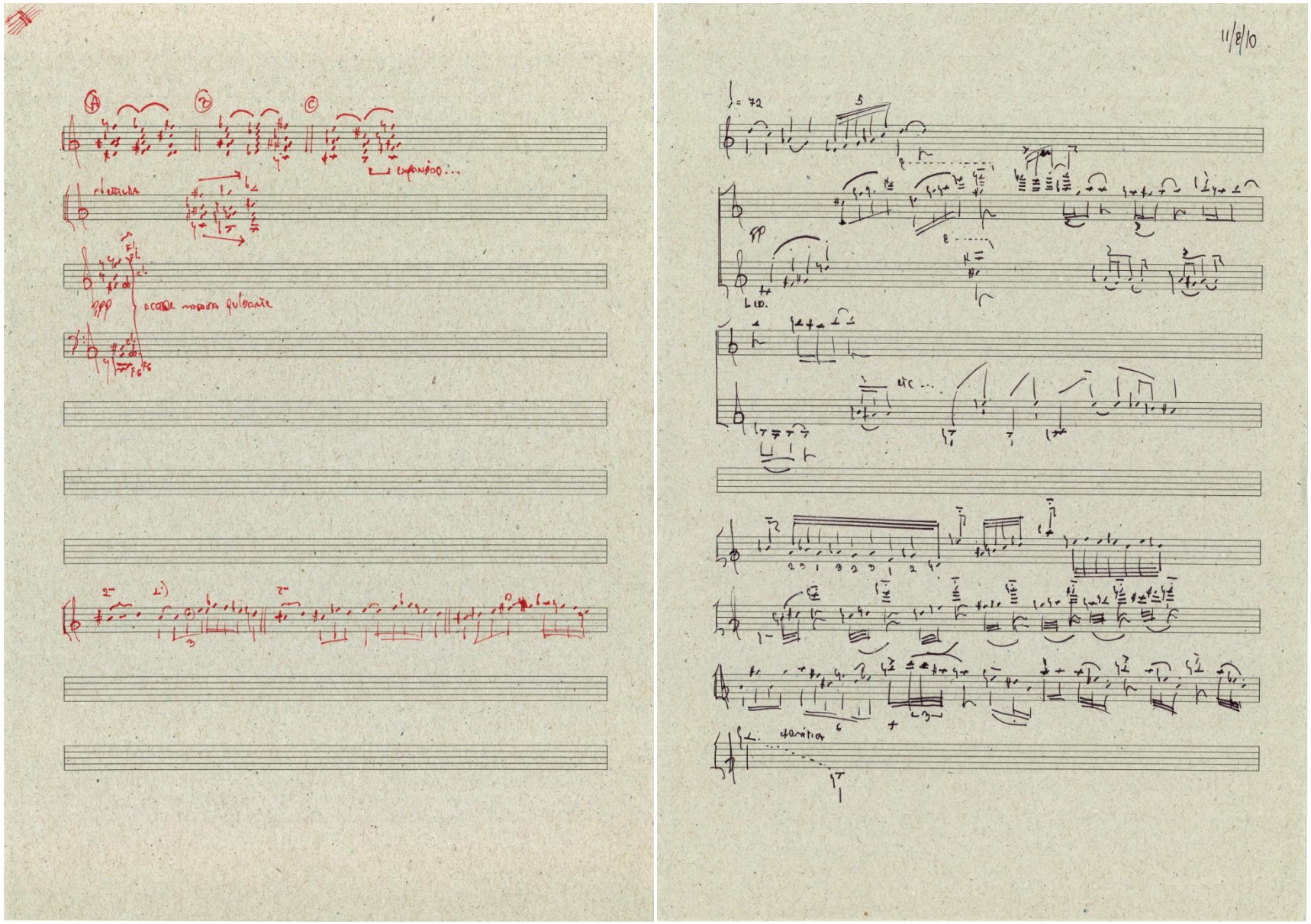

28.09.11

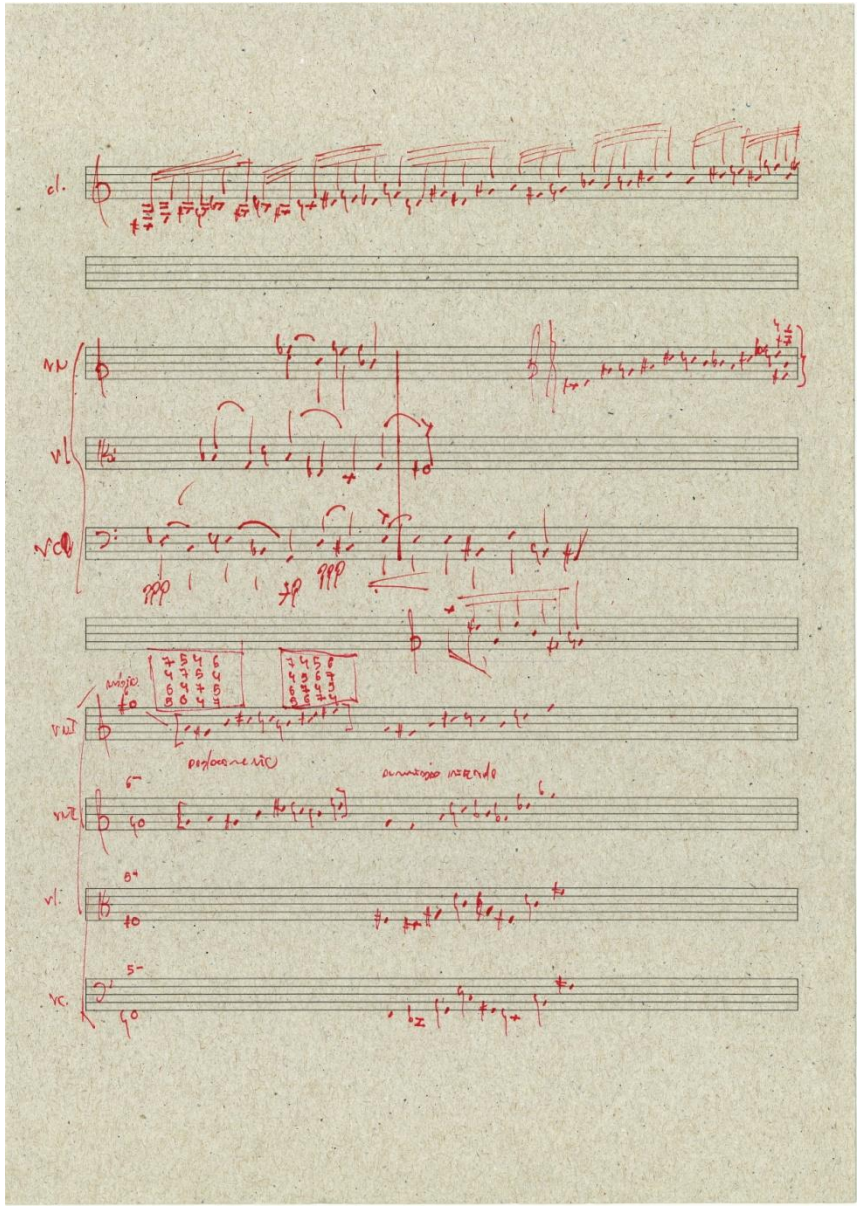


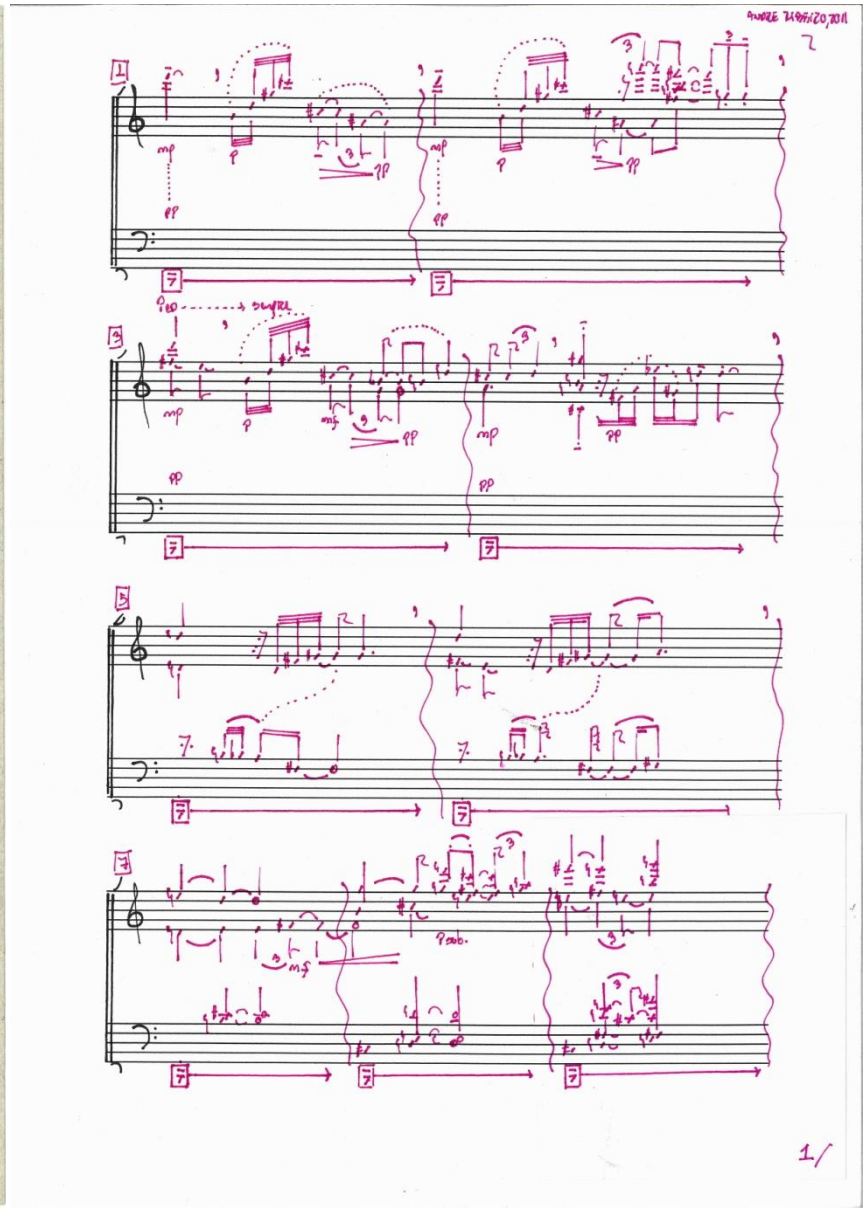


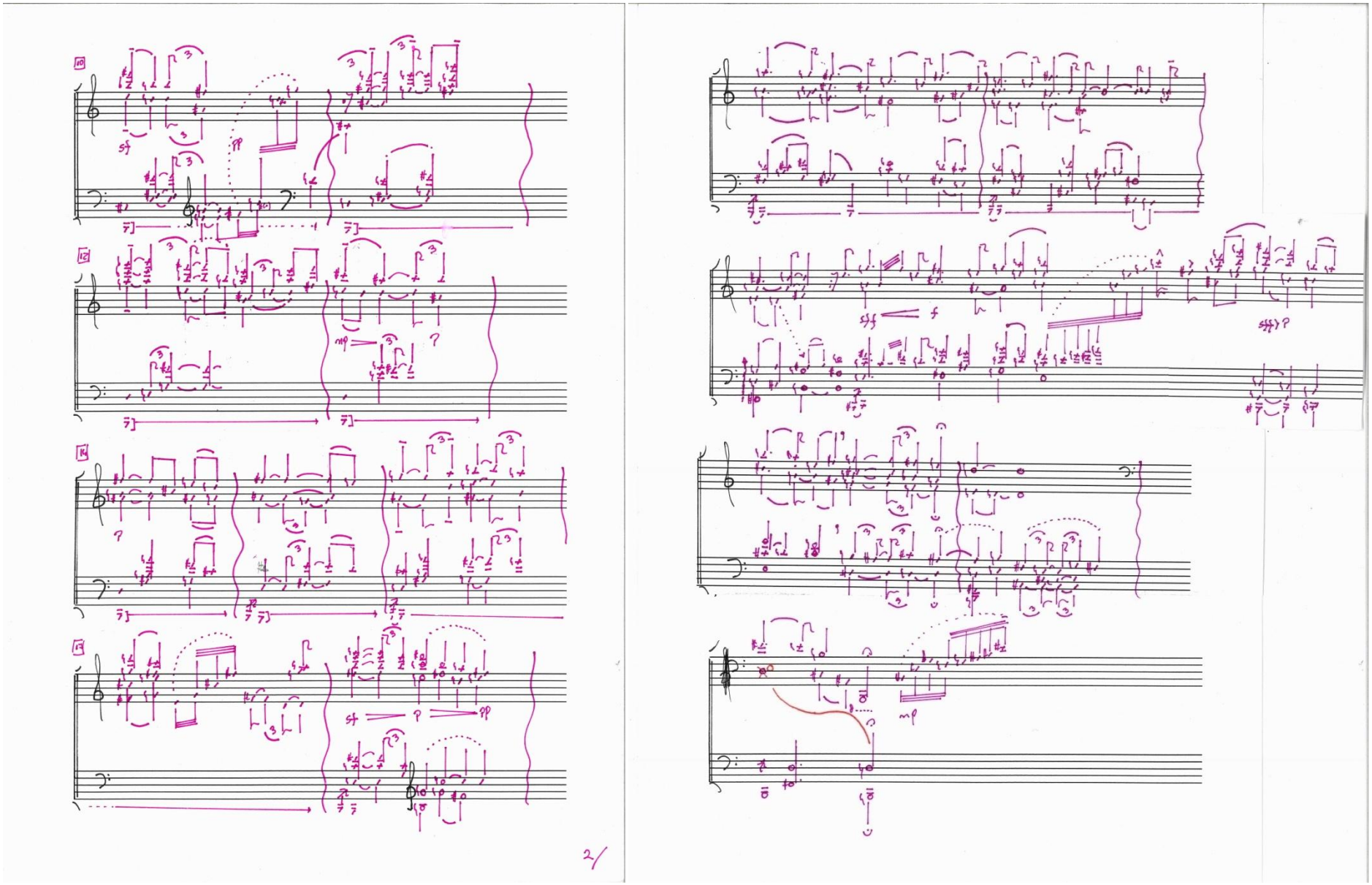



11/08/10
NOTA ①
mf
mf
mf
mf
13/08/10
mf


A
B
C
espandendo...
clarinetto
ppp
accordi mobili pulsante
11/8/10
= 72
pp
L.H.
etc...
stavitica


cl.
vl
vc
vl
vc.


1/



Troca de email: entre André Ribeiro e Rodrigo Bussad César e André Ribeiro e e André Rabello Mestre

---

Rodrigo Cesar : rodbcesar@yahoo.com.br

Fala André!blz cara?

Entao, tentei dar uma boa expandida naquele primeiro gesto da peça... veja oq acha so far ok?

é até o fim da página dois, o resto é material antigo blz? cara, sinceramente...não estou sentindo vinculo passional nenhum come ssa peça... sinceramente ta meio estranho de compo-la...muito diferente de tudo oq ja fiz.... então estou fazendo...mas nao faço ideia se esta legal, ou bem escrita, ou qualquer coisa na verdade.. estou no escuro...talvez isso seja bom...talvez nao...estou no escuro... zai jian!

(email: 22/05/2011)

André Ribeiro: andre.ribeiro.compositor@gmail.com

E ai Rodrigo. Vi que vc trabalhou na peça.

Entendo essa questão afetiva... até porque penso parecido.

Bom.. para mim, a composição de uma peça tem mover algum afeto, ainda que seja totalmente meu e não tenha nada a ver com um afeto alheio. É dificil falar sobre isso, até porque diz respeito a nossa vivência e sensibilidade, o quanto de fato prestamos atenção as coisas, e em especial ao afeto envolvido no processo criativo. Penso que não seja suficiente ter uma idéia musical, escolher um afeto, uma imagem e pronto, basta compor. A bem da verdade, (pelo menos é assim que sinto) é preciso compor esse afeto em diverso níveis. Viver um pouco com ele, fazer com ele se correlacione com outras coisas, outras sensibildiades e etc... Pode até soar

meio romantico, mas creio que compor é também compor afetos lado-a-lado com a expressão musical. Essa parte exige paciência e tempo. Mas isso é mais com você, do que comigo.

O que posso dizer, geralmente, esbarra na minha leitura expressiva, já que não sou você. Em todo caso eis uma coisas que notei... [...]

1) A sua idéia inicial via Messiaen é muito boa, ja comentei isso, né. Pensando em Messiaen, sinto que naquela terceiroa peça do Quatuor, o que ressalta em termos expressivos (para mim) é o sentimento de extrema solidão: o abismo, o canto triste, o vôo precipitado tudo soa numa plano muito liso sem interação nada, nem com ninguém. É o clarinetista fora do quarteto. As linhas flutuantes, em tom meio lacônico, os cantos de pássaro agitados, tudo isso reforça essa idéia. Tecnicamente, você deixa o tempo escapar logo no inicio da peça. Não senti permanência. Mal a linha inaugura ela já desisti no 3º compasso, indo para um outro extremo do tempo, totalmente figura articulada e textura. Não sei.. pense mais em fixar o tempo, não sái pulando logo de cara. Explore a expressão que linha inicial pode oferecer.

2) A segunda página tem um conjunto de articulações ritmicas bem funcionais e interessantes, mas elas tem que vir de um processo mais lento. Sinto ali que o tempo afunilou num lugar, e se prendeu numa espécie de variação contrastante. O Contraste tem que ter, mas também tem que ter uma espécie de regularidade que só se obtém com uma seleção precisa no tempo. Isto é, pense no tempo como um fluxo de unidades interligadas, e não apenas uma coisa após a outra.

De resto, ainda não sei.. temos que pensar juntos.

Importante, não tolha sua expressão melódica nunca. Isso é bem importante para você. Tudo que vc precisa é pensar essa sensibilidade natural e refiná-lo um pouco mais, sem ansiedades. Abs

(email: 22/05/2011)

André Rabello Mestre : andrermestre@yahoo.com.br

Fala André, tudo bom?

Esses dias terminei a peça na qual eu estava trabalhando para incluir no portfólio que eu estava mandando. Como estou requerendo admissão num local que chama "sonic arts research center" pensei que seria legal ter uma peça gravada mais nessa área de "sound art", que fizesse bastante uso de ruidos etc... bom, foi na correria mas a peça está meio pronta. O que eu tinha que mandar por correio, já mandei, mas para esse local específico, vou enviar apenas links do youtube. Até por isso estou fazendo upload das minhas músicas lá e tenho um pouquinho a mais de tempo. Ia te perguntar se você não poderia dar uma ouvida na peça, ainda daria tempo de mudar algumas coisas, caso você encontre nelas problemas sérios... sei lá.

Procurei trabalhar com coisas muito simples: Pureza de som contraposta ao ruido, fragmentação/unidade... e uns afetos muito básicos (a terça menor no caso). Fora isso rola uns lances mais concretos, de fazer referência mesmo. Bom, se você puder, vê o que você acha.

http://www.youtube.com/watch?v=DEeglCr-WY0

Eu bolei todo um esquema formal (a peça é uma narrativa bem programática), mas não sei se essas coisas ficam claras. Espero, pelo menos, que elas façam transparecer algum tipo de lógica interna. É isso, sexta aula normal? (que horas? rs)

(email: 02/03/2011)

André Ribeiro: andre.ribeiro.compositor@gmail.com

André, muito bonita a peça. Bem contemplativa. Dá pra ver que você não tem dificuldades de dar consistência as suas idéias, por assim dizer. "extramusicais". Péssima palavra essa, mas enfim! Boa coerência. Algumas dúvidas.

Notei que janelas aparecem de repente no meio do contínuo, que a mim me causou um senso e ruptura. Em especial no movimento à 4'50'': um pizz emerge dispara um gatilho e uma múltiplas camadas de vozes entram. Senti um contraponto de idéias, mas não uma convergência de espírito. Quero dizer, será que todo a densidade do

material disparada pelo pizz tem que submergir para que as camadas vocais vinguem? Senti falta de presença do material do Cello com todos os seus gestos coloridos em constante mutação. Quem sabe o cello atravessando transversalmente as camadas. Como na sinfonia de Berio, ou antes como Mahler faz nesse Scherzo, atravessando a massa orquestral com uma onda portadora... Bem, isso é minha impressão, apenas.

Outro ponto há dois grandes vazios [à 2'50'' e 4'50'']. Isso foi estratégico ou simples separação de partes. Se o primeiro caso, ok; mas eu pensaria nesse vazio como uma presença material incerta, à maneira de Sciarrino, onde nunca se sabe bem o que está acontecendo, mas há algo no fundo.. uma propriedade mutante, transiências, enfim. Se apenas separação, não sei se perde um pouco de força expressiva? talvez!

A cola que há entre as camadas vocais e o cello [5'49''], será que está funcionado? Apenas para pensar isso um pouco.

Estou te enchendo um pouco por causa das vozes, porque não sei se sua intenção era fazer "vozes vs. contínuo sonoro"? É isso?

Outras: ...gostei muito das inflexões do cello [entre 6'12'' e 6'14'']. ...os spiccatos parecem assumir valor estrutural, logo de início, à 1'47 (tchá... tchá... tchá,tchá, tchá). bem oriental! ...a modulação para ruído "quase branco" [7'16']' com uma filtragem intercalando ruído e monodia à [6'40''], novamente em [7'39''], fechando a peça, realmente soa bem! Funciona! Enfim: Tive uma imagem geral de um movimento de borda ou franjas que se desprendem do material central no gesto de terça menor. A imagem do "Fogo" no Yi Jing, mas um tanto Yin perdendo Yang pelas bordas. Trigrama do fogo "Li".

André, achei muito boa a peça! Tudo que disse acima serve apenas pra abrir um diálogo entre nós. De modo geral, tá muito bom! Pode mandar ver, que a receptividade vai ser boa, penso eu!

Ate amanhã

André

(email: 03/03/2011)

André Rabello Mestre : andrermestre@yahoo.com.br

Valeu pelos comentários André!

Bem detalhados, e que me permitem refletir mais objetivamente sobre as partes.

O que dificulta para mim (para todos, possivelmente) é que desde o primeiro momento eu já tenho uma escuta completamente comprometida pelo "discurso" da peça, que se formou na minha cabeça anteriormente. No caso dessa peça, como eu disse, ela é bem programática... e a partir das "simbologias" que eu defini no início, a peça se desenrola conforma a história. De forma com que eu escuto e certas coisas fazem sentido, mas eu sei que não é bem assim. Tem que haver uma coerência puramente musical né? Eu fiz um experimento também, enviei a peça para uma amiga, artista visual, e exclui até mesmo o nome (q é bem sugestivo) e não disse nada... só que ela mantivesse o ouvido "aberto" rs... vamos ver q tipo de feedback vem.

Sobre o momento mais crítico da peça, que são as vozes:

Realmente, foi algo que eu resolvi fazer no meio da peça... não havia planejado de antemão. Iria utilizar apenas os sons de rua e multidão mesmo. Mas resolvi diferenciar esses momentos e fui atrás desse material. Esses momentos de "multidão" tem um valor extra-musical mesmo, nesse caso, não é q a multidão deva ser ouvida como a música que ela poderia ser, procurei utilizá-la como um símbolo, para representar o sono dos discípulos. (No episódio do jardim, enquanto Jesus reza, os discipulos caem no "sono" três vezes... e Jesus os acorda). O primeiro sono (2'50" - primeiro vazio que vc apontou) seria a multidão que é dissipada pela nota pura em 3'23", o segundo e terceiro sonos são representados por discussões filosóficas e leituras poéticas respectivamente. A ruptura a qual você se refere, talvez se deva ao fato de que muda-se o "personagem da história", em um momento a peça retrata as preces de Jesus, no seguinte, o sono dos discípulos. Em termos de equalização, as vozes me causam um desconforto ainda... não sei. Deve ter relação com sua crítica de coerência interna nessa massa.

Uma coisa não ficou totalmente clara para mim: Você sentiu problemas de gatilho também? (no 5'00")

A questão dos vazios é essa que eu descrevi. Eles desempenham um papel discursivo... que talvez não estejam muito bem articulados. É difícil lidar com materiais concretos... tão referenciais. Ao mesmo tempo que eles tem um potencial legal. A transição das vozes para o cello (5'49") eu não vejo como problemática pq ela se encaixa bem no discurso q eu tenho para mim, uma das vozes poéticas se destaca, uma que estava falando sobre sonhos e loucura... oq cai bem. Mas eu sabia que havia o risco de ser uma leitura minha apenas... (além de ser uma leitura que só é possível a quem entende português rs). As vozes são mais um "recorte" referencial... como se alguém pegasse um objeto qualquer e anexasse a um quadro tradicional - seria uma adição de significado, não que ele articule tanto a lógica do quadro em si.

Bom, dá pra sentir a confusão né. Me sinto fazendo malabarismo com mais bolinhas doq eu consigo nessa peça. haha... Mas é bom pra ir aprendendo.

(O gesto ricocheteado lá - que realmente soa meio oriental - simboliza a fragmentação da vontade de Jesus, que ao mesmo tempo pede para não ser submetido à paixão e aceita a vontade de Deus, já que o ricochete seria a fragmentação de uma nota longa. Isso que eu pensei pra essa peça.)

Vou trabalhar na peça de novo antes de mandar sim, principalmente nos buracos que ficaram meio descosturados. Quem sabe para amanhã mesmo... assim poderíamos comentá-la em aula.

Abração e valeu mesmo!

(email: 03/03/2011)

André Ribeiro: andre.ribeiro.compositor@gmail.com

Andre, aqui voce matou a charada... "mas eu sei que não é bem assim. Tem que haver uma coerência puramente musical né?"

Não é que não tenha coerência. Poxa claro que tem! Mas o problema da referencialidade que se constrói fora da peça não pode ter mais consistência do que a expressão musical. Melhor que ela seja díspare, desordenada, do que o inverso. O barato dessa transferência, transdução, transposição, ressonância, (chamem do jeito do que quiserem) é que ela tem que construir seu próprio universo, subvertendo o exterior que o gerou. Ou seja, uma idéia, imagem, impressão externas tem que perder sua unidade na expressão musical. Aliás, isso já acontece naturalmente, os melhores momentos, geralmente, são aqueles em que o discurso externo perde em força e sentido. Esse é o "pulo do gato"...

Certa vez, o Gilberto Mendes falou uma coisa interessante sobre música vocal que era mais ou menos isso: "ora, texto é sempre pretexto." Boa sacada a dele, é sempre algo diferente que se consolidada na composição. Talvez, por seu próprio valor de estranheza, singularidade, sei lá.

Fato é que seu trabalho está ótimo! Só não se prenda muita aos discursos e significados. Ora seja taoista: "chore num momento e ria logo a seguir." rs rs rs brincadeira!

Quanto ao gatilho, não vi nenhum problema, só senti falta de uma continuidade a partir de seu disparo. Daí eu sentir certa ruptura. Mas, ele tá bem legal.

Questões programáticas é que elas sempre dão em algum lugar inesperado, tenho certeza.. quero dizer: apostaria uma boas notas que Lizst perdia o controle de seus programas nos poemas sinfônicos, logo de início. Pelo menos a suas formas musicais são declaradamente pensadas, atomizadas a menor partícula, aliás, como Mahler. O que interessa no caráter programático extramúsica é que o "extra" é sempre um extenso de onde transcorrem certas propriedades comutáveis. Mas a coerência... ora essa tem que ser musical.

André, muito bom!

André (email: 03/03/2011)

André Rabello Mestre : andrermestre@yahoo.com.br

André, acho que saquei bem o que vc quer dizer.

Pulo do gato é um termo genial... rs.

Outra coisa que gerou dificuldades foi a forma com que a peça foi feita: Gravei 50 min de material no cello, disso eu extrai uns 80 fragmentos de 10", 20", 30" mais ou menos. E depois fiquei refém do q eu tinha gravado... senti necessidade de certos materiais que não tinha gravado, e nem tinha mais como. Certos gestos tinham um ritmo interno que não dava liga perfeita com outros pedaço, e por aí vai. É um dos contras de se trabalhar assim.

Bom, amanhã a gente conversa um pouco dessa peça tb. Quero ouvir o Sadao tb.

Notei que tenho um pouco mais de tempo para enviar as coisas para o SARC, vou tirar o pé do acelerador e tentar deixar tudo bem legal.

Abraço, vou sair cedo de casa, para não correr riscos já que SP está o caos que está essa semana... espero chegar na hora.

André

(email: 03/03/2011)