FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA

TEXTO SONORO E PARTITURA GRÁFICA:
ASPECTOS INTERSEMIÓTICOS E ENUNCIATIVOS

MARINA MALULI CÉSAR

VERSÃO REVISADA

SÃO PAULO
2017

Marina Maluli César

e-mail: marina.maluli@gmail.com

TEXTO SONORO E PARTITURA GRÁFICA:
ASPECTOS INTERSEMIÓTICOS E ENUNCIATIVOS

Tese apresentada ao Departamento de
Linguística da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Uni-
versidade de São Paulo, para a obten-
ção de Título de Doutor, na Área de
Semiótica e Linguística Geral.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto
de Moraes Tatit.

VERSÃO REVISADA

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C421t César, Marina
Texto Sonoro e partitura gráfica: aspectos
intersemióticos e enunciativos / Marina César ;
orientador Luiz Augusto Tatit. - São Paulo, 2017.
241 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Linguística. Área de concentração:
Semiótica e Linguística Geral.

1. Partitura gráfica. 2. Interpretação musical. 3.
Enunciação. 4. Intersemiotividade. 5. Tensividade. I.
Tatit, Luiz Augusto, orient. II. Título.

Nome: CÉSAR, Marina Maluli.

Título: Texto Sonoro e partitura gráfica: aspectos intersemióticos e enunciativos.

Tese apresentada ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção de Título de Doutor, na Área de Semiótica e Linguística Geral.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit
Presidente

Prof. Dr. José Roberto do Carmo

Profa. Dra. Norma Discini

Profa. Dra. Regina Machado

Prof. Dr. Ricardo Monteiro

Agradecimentos

O trabalho de pesquisa e escrita desta tese não teria sido possível sem a ajuda de inúmeras pessoas.

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Luiz Tatit, pelo apoio e pela confiança em me acompanhar em mais esta etapa de meu percurso acadêmico.

À professora Norma Discini, pelas aulas, pelas notas preciosas feitas em minha qualificação e inúmeras conversas importantes para o encaminhamento de minha pesquisa. Agradeço ainda pela participação em minha banca de defesa e estímulo constante ao meu aprimoramento.

Aos professores Elizabeth Harkot-de-la-Taille, Waldir Beividas, Ivã Lopes e Marcos Lopes sou imensamente grata pelas aulas inspiradoras, pela amizade e por serem força e auxílio em momentos fundamentais de meu percurso.

Agradeço também aos professores José Roberto do Carmo e Ricardo Monteiro, pela participação em minha banca, pela amizade e pelas trocas semio-musicais.

Aos pesquisadores Maria Giulia Dondero, Sémir Badir e Denis Bertrand cujas aulas e seminários muito contribuíram para o amadurecimento de minha pesquisa.

Agradeço à Martine Joste, mestre e musicista rara, pelas partituras, materiais, contatos e pelas trocas musicais de inestimável valor.

À Sylvano Bussotti, pelas partituras e imagens e por ter me recebido e servido de desafio para minhas reflexões.

À Arlette e Claude pelo empréstimo de materiais e inspiração constante.

Aos colegas do Gesusp, pelas leituras, seminários e discussões.

Aos meus amigos e colegas do curso de linguística, por tornarem meus anos de estudo mais leves: Juliana Pondian, Thami Amarilis, Ilca

Suzana, Renata Moreira, Paula Martins, Thiago Correa, Renato Razzino, Taís de Oliveira, Eliane Soares, Daniervelin, Renata Moreira, Julia Lourenço, Conrado Mendes, Tatiana Ferreira, Alpha Simonetti, Cíntia Martinho, Eliane Pereira, Luis Damasceno, Natália Guirado, Cleyton Fernandes, Daniela Bracchi, Carolina Tomasi, Saulo Schwartzman, Carolina Lemos, Lucas Shimoda e Walter T. Sano.

Agradeço à minha mãe, que está sempre aqui, com apoio e amor incondicionais, sendo um estímulo para o meu aprimoramento.

À Érica, ao Robson e ao Benhur, pela disponibilidade e esclarecimentos.

Ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, por me possibilitar desenvolver minha tese em um ambiente extremamente enriquecedor, sendo um estímulo para meu aperfeiçoamento constante. À CAPES, pelo auxílio financeiro concedido durante meu doutorado, sem o qual esta pesquisa não seria possível.

À minha mãe.

Do you hear what I'm seeing?

James Joyce

Resumo

CÉSAR, M. M. **Texto Sonoro e partitura gráfica: aspectos intersemióticos e enunciativos**. 2017. 241 f. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A presente tese se dedica à análise de partituras gráficas e da interação entre o som e a imagem que elas apresentam. O corpus da pesquisa inclui tanto partituras cuja notação possui uma motivação plástica quanto verbal além de algumas partituras mistas as quais permitem um olhar sobre a relação entre o texto e a imagem. Tendo em vista que a escrita e concepção da obra musical se influenciam mutuamente, exploramos algumas vias nas quais a enunciação musical presente no enunciado gráfico e a intersemiotividade entre o visual e o sonoro pudessem ser verificadas. Devido ao fato de a música instrumental ser uma arte performativa, examinamos igualmente aspectos enunciativos presentes na escrita da obra pelo compositor e em sua interpretação, durante sua leitura e execução. Para isso, desenvolvemos as noções de linearidade e tabularidade (Edeline, 2008a), interação das cores (Chevreuil, 1839; Goethe, 1996b) e percepção das linhas próprios ao enunciado visual (Bertrand, 2011; Edeline, 2008b; Ingold, 2011) e sua relação com a textualização (Bertrand, 2000). Relacionamos tais conceitos ao modo como o enunciado se produz nas diferentes instâncias do texto musical valorizando aspectos tensivos que permeiam tais relações segundo extensões do conceito de enunciação propostas por Stange (2014), Fontanille (2006, 2007) e Bertrand (2003, 2007). Deste modo, propomos uma leitura da partitura gráfica segundo aspectos tanto perceptivos e patêmicos quanto cognitivos chegando por fim à práxis enunciativa de modo a explicitar como tais percursos se relacionam e contribuem para a construção da significação de um texto musical.

Palavras-chave: *Partitura gráfica, Interpretação musical, Enunciação, Intersemiotividade, Tensividade.*

Abstract

CÉSAR, M. M. **Sound text and graphic notation: intertersemiotic and enunciative aspects.** 2017. 241 p. Thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The purpose of this research is to analyse graphic scores and the interaction between sound and image arising from them. The research corpus includes scores that uses a more plastic character and mixed scores, which allows us to glimpse the verbal text and image relationship. Considering that the writing and conception of the musical work influence each other, we explore ways in which the musical enunciation is present in the graphic enunciated and the intersemioticity between the visual and the sonorous could be verified. Once instrumental music is a performative art, we will also deal with enunciative aspects present both in writing, carried out by the composer, as in its interpretation during its reading and performance. For this, we develop the definitions of linearity and tabularity (Edeline, 2008a), color interaction (Chevreuil, 1839, Goethe, 1996b) and perception of the lines proper to the visual text, (Bertrand, 2011; Edeline, 2008b; Ingold, 2011) and its relation to textualization phenomenon (Bertrand, 2000). We relate these concepts to the occurrence of the enunciation in different instances of the musical text, taking into account their tensive variables according to extensions of the concept of enunciation proposed by Stange (2014), Fontanille (2006, 2007) and Bertrand (2003, 2007). This way, we propose a reading of graphic scores considering perceptual, pathemic and cognitive aspects. All these paths are related and contribute to the construction of the meaning of a musical text.

Key-words: *Graphic scores, Musical Performance, Enunciation, Intersemioticity, Tensivity.*

Résumé

CÉSAR, M. M. **Texte sonore et partition graphique : aspects intersémiotiques et énonciatifs**. 2017. 241 p. Thèse. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Ce travail est dédié à l'analyse des partitions graphiques et de l'interaction entre le son et l'image qui en résulte. Notre corpus de recherche comprend des partitions qui utilisent une notation plus plastique et quelques partitions mixtes lesquelles permettent un regard sur la relation établie entre le texte verbal et l'image. Étant donné que l'écriture et la conception de l'oeuvre musicale se répondent, nous explorons les façons dont l'énonciation musicale présente dans l'énoncé graphique et l'intersemioticité entre le visuel et le sonore peuvent être vérifiées. Comme la musique instrumentale est un art performatif, nous examinerons également les aspects énonciatifs présents dans l'écriture de l'oeuvre menée par le compositeur et dans son interprétation, au moment de sa lecture et de son exécution. La méthodologie consiste à appliquer les concepts de linéarité et tabularité (Edeline, 2008a), d'interaction des couleurs (Chevreuil, 1839; Goethe, 1996b) et de perception des lignes propres aux énoncés visuels (Bertrand, 2011; Edeline, 2008b; Ingold, 2011) dans leurs relations avec la textualisation (Bertrand, 2000). Nous rapportons ces concepts à la façon dont l'énoncé se produit dans les différentes instances du texte musical en mettant en relief ses aspects tensifs selon l'extension du concept d'énonciation proposé par Stange (2014), Fontanille (2006, 2007) et Bertrand (2003, 2007). Nous proposons ainsi une lecture de la partition graphique selon des aspects perceptifs, pathétiques et cognitifs pour arriver à la praxis énonciative afin d'explicitement comment ces voies se rapportent et contribuent à la construction de la signification d'un texte musical.

Mots-clés : *Partition graphique, Interprétation musicale, Énonciation, Intersémioticité, Sémiotique tensive.*

Lista de Figuras

1	L. Beethoven, Sonata op.111 - II movimento, compasso 55.	3
2	A. Berg, Suite Lyrique. V movimento, compassos 41-46. .	4
3	G. Ligeti, Volumina. Francfort, Peters, 1967.	5
4	C. Cardew, <i>Treatise</i> . Buffalo, Gallery Upstairs Press, 1967, p.184.	6
5	E. Brown, <i>December 52</i> . New York, Associated Music Publishers, 1952.	10
6	Alban Berg, <i>Suite Lyrique</i> . VI movimento, compassos 41-46.	12
7	L. Beethoven, Quarteto Op. 18 N. 3, IV movimento - Presto.	13
8	G. Kurtág, Játékok vol. 1 (1979) p.18 Madaras.	13
9	John Cage, <i>for piano and orchestra (John Cage, Notations, p.65)</i>	14
1.1	Comentário de Terry Rusling sobre o assunto da notação.	24
1.2	Notas repetidas	29
1.3	Notas repetidas com grafismo	31
1.4	David Bedford - <i>Scientific American Piece for John Tilbury</i>	32
1.5	Henri Matisse: <i>L'Atelier rouge</i> , 1911.	36
1.6	Contraste simultâneo das cores.	37
1.7	Robert Rauschenberg <i>White Paintings</i> , 1951. Versão com três telas.	38
1.8	Interação com o verde.	39
1.9	Notação proporcional em folhas brancas.	42
1.10	Versões da obra 0'00"	43
1.11	Versão final da partitura.	43
2.1	Progressão harmônica do tema da Folia.	70
2.2	Progressão harmônica do tema da Folia.	71
2.3	<i>Les Folies françaises, ou les Dominos</i> , título original e com intervenções.	83

2.4	Erik Satie, <i>Sports et Divertissements: Le Carnaval</i> , 1914-1923	85
2.5	<i>La Virginité</i> , Sylvano Bussotti, detalhe em pontilhado. . . .	96
2.6	Sylvano Bussotti, <i>La Pudeur</i> , compassos finais.	98
2.7	Sylvano Bussotti, <i>L'Ardeur</i>	99
2.8	Sylvano Bussotti, <i>L'Esperance</i> , compassos 1-3.	104
2.9	Sylvano Bussotti, <i>La Fidelité</i> , compassos 1-8.	105
2.10	Sylvano Bussotti, <i>La Persévérance</i> , compassos 25-30. . . .	106
2.11	Sylvano Bussotti, <i>La Langueur</i> , compassos 1-4.	107
2.12	Sylvano Bussotti, <i>La Coquetterie sous différents Dominos</i> , compassos 9-16.	107
2.13	Sylvano Bussotti, <i>Les Vieux Galans</i> , compassos 15-18. . .	108
2.14	<i>Les Vieux Galans</i> , Sylvano Bussotti, compassos 3 e 11. . .	108
2.15	Sylvano Bussotti, <i>Le Désespoir</i> , compassos 1-3.	110
3.1	Paul Cézanne, <i>Sainte-Victoire vue des Lauves</i> , 1902-1906. .	118
3.2	Detalhes da montanha e da casa.	119
3.3	Cornelius Cardew, <i>Treatise</i> , 1967, p.113.	124
3.4	Dry Stone 1 e 2, 1986.	134
3.5	Trecho de <i>Une barque sur l'Océan (Miroirs III)</i> , Maurice Ravel, 1906.	138
3.6	<i>Composition 1960 #9</i> , La Monte Young.	141
3.7	François couperin, <i>Prélude non mesuré</i> em ré menor. . . .	143
3.8	J.S Bach Invenção em ré menor BWV 775.	144
3.9	Sylvano Bussotti, <i>Five Piano Pieces for David Tudor #4</i> . .	151
3.10	G. Kurtág, <i>Jaték</i> vol.1.	152
3.11	Sylvano Bussotti, <i>Five Piano Pieces for David Tudor #1</i> . .	152
3.12	Sylvano Bussotti, <i>Five Piano Pieces for David Tudor #3</i> . .	154
3.13	Sylvano Bussotti, <i>Five Piano Pieces for David Tudor #3</i> , detalhe da escrita.	155
4.1	Esquema produção-recepção	169
4.2	Esquema criação-recepção.	170
4.3	Haikai Matsuo Basho.	172
4.4	John Cage, <i>Seven Haikus</i> , n.2.	172
4.5	John Cage, <i>Seven Haikus</i> , n.1.	173
4.6	Morton Feldmann, <i>Piano three hands</i> , 1957	174
4.7	Primeiro manuscrito de 0'00"	177

4.8	0'00" com citação referente às datas dos manuscritos. . . .	178
4.9	0'00" rascunhos posteriores à estreia da obra.	178
4.10	0'00" com citação referente à sincronização.	179
4.11	Earle Brown, <i>November 52</i> , 1952.	193
4.12	Duas leituras de <i>Fontana Mix</i> de John Cage.	197
4.13	Notação BV e som obtido em <i>Variations I</i>	201
4.14	<i>Nomographs</i> obtidos para execução da obra <i>Variations II</i> de John Cage, 1961.	202
4.15	Leituras das partituras de <i>Variations III e IV</i>	203

Sumário

Introdução	1
Notação Gráfica	1
Notação e grafismos na música	10
Estabelecimento do <i>corpus</i> de partituras	14
Apresentação dos capítulos	16
1 Aspectos perceptivos da notação gráfica	21
1.1 <i>Notations</i> e a representação gráfica da música na Escola de Nova Iorque	22
1.2 Intersemiotividade visual e sonora	26
1.3 O branco e a gênese do enunciado musical	32
1.3.1 Contexto	33
1.3.2 Cor e movimento perceptivo	33
1.3.3 A cor do silêncio - <i>White Paintings</i>	38
1.3.4 Emergência do sentido em 4'33" e 0'00"	42
1.4 Considerações finais	46
2 Percursos patêmicos na escrita musical	48
2.1 Paixões na música	52
2.1.1 Semiótica das paixões	56
2.1.2 Paixões e tensividade	61
2.1.3 O afeto como movimento	65
2.2 Folias de Espanha: afetos e desmedida	68
2.2.1 Origens e forma	69
2.2.2 Afetos na música	73
2.2.3 Os dominós de François Couperin	78
2.3 <i>Les Folies Françaises ou Les Dominos d'après François Couperin</i> de Sylvano Bussoti	83
2.3.1 Cores, etimologia e sensações físicas	89

2.3.2	Ironia e pastiche	91
2.3.3	Caracteres: paixões e simulacros	94
2.3.4	<i>La Virginité, La Pudeur e L'Ardeur</i>	95
2.3.5	<i>L'Esperance, La Fidélité e La Persévérance</i>	101
2.3.6	<i>La Langueur, La Coquetterie e Les Vieux Galants</i>	106
2.3.7	<i>Les Coucous Bénévoles, La Jalousie e Le Désespoir</i>	109
2.4	Considerações finais	111
3	A linha como elemento de construção do som musical	113
3.1	Semiótica da linha	115
3.1.1	Duplo paradoxo da linha	116
3.1.2	Textualização e entimema da linha	124
3.1.3	Linearidade concreta e linearidade abstrata	131
3.2	Limite, linha, traço	134
3.2.1	A linha reta	139
3.2.2	Gesto e movimento expressivo	146
3.3	<i>Five piano Pieces for David Tudor</i>	149
3.4	Considerações finais	155
4	Ação e notação gráfica: a escrita como práxis	158
4.1	Notação e tempo presente: a criação como estrutura	160
4.1.1	Notação contemporânea	165
4.1.2	Aspectos cursivos e recursivos da notação musical	168
4.1.3	Aspectos genéticos em 0'00"	175
4.2	Práxis enunciativa e notação	180
4.2.1	Entre descrição e prescrição: a presença do intérprete	182
4.2.2	Projeções e predições na escrita musical	188
4.2.3	<i>O happening</i>	194
4.3	Níveis de pertinência em <i>Variations I-VIII</i> de John Cage	196
4.3.1	Níveis de pertinência e planos de imanência	197
4.3.2	Posições perceptivas e modos de notação em <i>Variations</i> de John Cage	199
4.4	Considerações finais	206
	Conclusão	208
	Referências Bibliográficas	214

Introdução

Notação Gráfica

Paik. "Quando você compõe, você pensa primeiro na notação ou no som? " Cage. "Ambos são uma única entidade... Eu não posso separá-los."¹

Se considerarmos o cenário da música clássica instrumental nos últimos séculos, à medida que a prática do instrumentista passa a ser independente da atividade do compositor, sua liberdade de criação é em parte diminuída e este se vê cada vez mais restrito à execução de um texto escrito ou partitura. Por outro lado, a atividade do compositor passa a ser a de transcrever na partitura, por meio de uma combinação de símbolos, um pensamento musical com as indicações necessárias para que um intérprete lhe dê uma realidade sonora.²

Embora alguns compositores como Franz Liszt tenham defendido o fato de que o intérprete deveria ir além da partitura, outros, como Schoenberg e Stravinsky, afirmavam que a obra seria tão melhor interpretada quanto mais precisamente fossem seguidas as informações dadas pelo texto escrito (Bosseur, 2005, p.76-83). Além disso, Liszt defende também a pos-

¹Trecho original: "When you compose, do you think notation first, or sound first?"Cage. "Both constitute inseparable entity... I cannot separate them".

²Observamos que o grau de "musicalidade"de tal pensamento pode variar, ou seja, assim como nossas ideias não se expressam necessariamente por meio de palavras, nossas representações mentais da música não se constituem, necessariamente, apenas de sons (Meeùs, 2002, p.164). Tal pensamento nos aproxima da noção gerativa do sentido segundo o qual, partindo das puras continuidades e descontinuidades presentes no nível fundamental, estamos lidando com sintaxes cujo grau de abstração, não implica que estas estejam relacionadas a uma substância de manifestação específica, ou seja, tenham sido textualizadas (Greimas & Courtés, 2008, p.504-505).

sibilidade de os músicos tocarem uma partitura 'de cor' em público, fato que até então era considerado um desrespeito ao compositor por sugerir uma improvisação mais do que uma interpretação.

Ambos os pontos de vista dizem respeito a um aspecto da linguagem musical responsável pelas constantes mudanças no modo de notação e representação visual que esta adquiriu ao longo da história. Essa característica refere-se ao fato de que, ao mesmo tempo que a notação permite uma visualização do fenômeno sonoro, ela não é a representação direta do acontecimento musical.

A partitura constitui uma transcrição gráfica dos dados imaginados, na qual o som e o tempo estão imobilizados. Se tomarmos como referência o signo visual, várias leituras tornam-se possíveis e o executante ou intérprete percorrerá o caminho inverso realizado pelo compositor uma vez que deverá reconstituir, a partir da notação musical, a visão de conjunto que englobe os momentos de enunciação anteriores.

Temos então dois momentos enunciativos. O primeiro é realizado pelo compositor, ao criar a obra e um enunciado visual. O segundo está sob responsabilidade do intérprete, ao realizar uma leitura própria desta que resultará em um enunciado sonoro. Além disso, a partitura musical pode tornar-se uma ferramenta de análise da obra, devido em parte a sua maior disponibilidade e possibilidade de reprodução, e ao fato de que sua visualidade possibilita marcações escritas e posteriores referências a estas.

Em resumo, em diferentes momentos a obra musical passa a ser considerada como a partitura da obra, ou seja, sua representação visual sem que, no entanto, sejam feitas considerações sobre as possibilidades e limites que esse tipo de representação apresenta.

Tal cenário sofreu grandes modificações durante o século passado e em especial a partir da década de 50. Na tentativa de estabelecer uma nova linguagem musical, compositores passaram a questionar o uso feito até então de parâmetros musicais como timbre, altura, intensidade e andamento.

A própria questão da enunciação musical, entretanto, veio a merecer atenção especial somente nas décadas de 1960 e 1970 com a Escola de Nova York, da qual faziam parte compositores como John Cage, Earle Brown, Morton Feldmann e David Tudor. Desse período, conhecemos a criação de um tipo de intervenção musical denominado "*happening*" e a composição com uso de partituras gráficas. Tais partituras propõem uma nova abordagem técnica, tanto do ponto de vista do material e da forma musical quanto do seu modo de execução. Além disso, com frequência, compositores de grafismos eram intérpretes ou possuíam forte intercâmbio de ideias com outros intérpretes, como é o caso de David Tudor, compositor e pianista responsável por estrear obras de outros membros da Escola de Nova York como Earle Brown e John Cage, sendo que registros de tais execuções foram em grande parte preservados, se tornando uma referência importante para outros intérpretes.

Ainda a respeito da influência visual exercida pelo aspecto da notação musical sobre o intérprete, Bosseur (2005, p.84) observa que já no Adágio da Sonata opus 111 (Figura 1) o fato de Beethoven ter escolhido valores rítmicos excessivamente breves, em semifusas, retoma a hipótese de Hugo Cole, em *Sounds and Signs* (1974), segundo a qual o objetivo do compositor teria sido o de levar o intérprete a ter a impressão de que estava observando o som por meio de um microscópio, e que essa impressão o levaria a explorar o som nos mais minuciosos detalhes:

Figura 1: L. Beethoven, Sonata op.111 - II movimento, compasso 55.

A insistência sobre o aspecto visual da obra pode também contribuir para

colocar em evidência algumas propriedades expressivas relativas a sonoridade. No início do século XX, Alban Berg fará uso desse recurso nos últimos compassos da Suíte Lírica (Figura 2). Nessa obra, ao se interromper a escrita das pautas à medida que os instrumentos param de tocar, é enfatizado o aspecto de *diminuendo*, no qual a intensidade do som irá diminuindo, até chegar ao *morendo* sobre as últimas notas. A esse recurso, o autor faz acompanhar ainda a seguinte nota de rodapé: "Até a extinção completa; para isso, repetir eventualmente uma ou duas vezes a última terça ré bemol-fá. Mas de modo algum terminar sobre ré bemol".³

*) bis zum völligen Verlöschen, daher die letzte Terz Des - F eventuell noch ein-, zweimal wiederholen. Keinesfalls aber auf Des schließen!

Figura 2: A. Berg, Suite Lyrique. V movimento, compassos 41-46.

Ao longo do século XX, a representação gráfica deixará de ter o caráter simbólico da notação musical convencional e se tornará uma espécie de imagem-som. Essa convergência entre o fenômeno sonoro e a natureza espacial de sua representação pode ser observada em obras como *Volumina* de Gyorgy Ligeti (1961-1962), para órgão, na qual *clusters* são representados visualmente por massas escuras de diferentes espessuras sendo que

³Trecho original: bis zum völligen Verlöschen, daher die letzte Terz Des-F eventuell noch ein-, zweimal wiederholen. Keinesfalls aber auf Des schiessen. Tradução nossa.

as diferenças de tessitura, para o grave ou agudo, variam de acordo com a disposição espacial da figura, acima ou abaixo de um eixo imaginário central. As três pautas (*Right Hand*, *Left Hand* e *Pedal*) representam os movimentos realizados pelas mãos direita e esquerda e pela pedalização:

Figura 3: G. Ligeti, *Volumina*. Francfort, Peters, 1967.

Nesse contexto, denominamos partituras gráficas as formas de notação musical que utilizam indicações não convencionais para representar a maneira como deverá ser interpretado um determinado trecho musical⁴.

Dentre os subtipos de grafismos citamos as partituras representadas por símbolos ou ilustrações, as partituras textuais ou verbais, e ainda a introdução de novos símbolos utilizados na notação convencional, criando assim as partituras mistas. Para tais símbolos geralmente é escrita uma "bula" ou um texto verbal, com indicações do seu modo de execução ou leitura, anexados à partitura como um guia ao intérprete.

⁴A esta definição corrente, podemos opor a observação de Costin Mioreanu, um dos primeiros compositores a utilizar esse tipo de notação musical na França. Para Mioreanu, há diferenças entre a notação gráfica que ele classifica como de situação e a notação de ação. Nas primeiras, os compositores procuram tornar as características do texto musical, ou o seu conteúdo, tão visíveis (ou visivelmente representadas) quanto possível. Já no segundo caso, a partitura gráfica perde seu caráter diretriz e se transforma em um simples estímulo, ou ponto de partida para a ação (Mioreanu, 1995).

Mencionamos também as partituras conceituais, que consistem em uma sequência de instruções ou "regras do jogo" a serem seguidas para que se produza um resultado musical determinado⁵. Em outras obras, entretanto, as "regras do jogo" não são explicitadas, mas devem ser interpretadas de acordo com as relações visuais estabelecidas a partir dos aspectos plásticos da obra.

Como exemplo desse segundo tipo, temos a obra *Treatise*, do compositor inglês Cornelius Cardew, considerada de grande dificuldade de interpretação dada a sua extensão e grau de abstração. *Treatise* foi escrita entre 1963 e 1967, consistindo de 193 páginas de números, formas e símbolos, alguns deles musicais, cuja interpretação é deixada inteiramente a cargo do instrumentista (Bosseur, 2005, p.252)⁶.

Figura 4: C. Cardew, *Treatise*. Buffalo, Gallery Upstairs Press, 1967, p.184.

Sobre as composições escritas por meio de partituras verbais ou textuais, o

⁵Como exemplo, em 1913 Duchamp compôs duas partituras musicais conceituais: *Erratum musical*, para três vozes e *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*. *Erratum Musical*, para piano ou outros instrumentos inventados.

⁶Link para uma exposição da obra em vídeo, com sugestão de interpretação.

compositor Jean-Yves Bosseur chega a propor a escrita de um "jornal musical", o qual, ao utilizar-se da notação verbal, produziria partituras acessíveis ao grande público, que poderia assim produzir música em diferentes momentos de acordo com o percurso proposto pelo compositor. A condição para isso seria a manutenção da ambiguidade do texto, a qual conferiria flexibilidade à leitura realizada pelo público:

A ambiguidade própria às partituras gráficas possibilita, na minha opinião, mais flexibilidade ao processo musical do que a escolha de um percurso proposto ao intérprete, como é o caso das formas móveis. A questão colocada ao musicista através de um texto deve ser plural; de outro modo, a proposta perde sua função interrogativa, se perverte na ordem e torna-se, nesse caso, o pior dos ditados.⁷ (Bosseur, 1982).

Tais partituras constituem uma espécie de "cenário" que os músicos devem memorizar e tomar por base de suas ações no momento da execução ou "jogo musical". O recurso a esse tipo de partitura se revela assim como uma nova forma de obter a transmissão de um conceito musical, provocando entre os intérpretes um tipo de comunicação original (Bosseur, 2005, p.268).

Tendo em vista a forma como esses posicionamentos estéticos se refletem no modo de notação escolhido, nosso objetivo geral será realizar um estudo do enunciado visual produzido pelo compositor por meio de uma partitura gráfica e, em um segundo momento, suas possibilidades de leitura a fim de compreender aspectos intersemióticos contidos nessa relação.

Tais preocupações de ordem enunciativa estão igualmente presentes em Earle Brown que associa diferentes momentos enunciativos ao conceito

⁷Trecho original : L'ambiguïté inhérente aux partitions verbales donne, à mon sens, plus de flexibilité à un processus musical qu'un choix de parcours proposé à l'interprète, comme dans le cas des formes mobiles. La question soumise au musicien par le biais d'un texte doit être de nature plurielle ; sinon, la proposition perd sa fonction interrogative, elle se pervertit en ordre et, dans ce cas devient le pire des diktats. Uma descrição completa das motivações de escrita pelo compositor podem ser encontradas em Fonte: http://jeanyvesbosseur.fr/site/?page_id=568, consultado em 30/01/2017.

de sinergia que o compositor irá explorar nas peças que fazem parte de sua obra *Folio and Four Systems*. Segundo o compositor:

O que eu fazia era descobrir pouco a pouco o quanto de instruções era necessário aos músicos para que eles produzissem algo. Eu estava extremamente influenciado por Buckminster Fuller e pelo conceito de sinergia que é também um subtítulo de *November 52*. Segundo a definição de Fuller, trata-se de uma energia que resulta da colisão de suas forças e que não pode ser conhecida a partir das forças originais. [...] eu tenho em mente um trecho, uma sonoridade, um estado, sou então a primeira energia. Encontro então uma notação para a partitura, ou a representação pictural de algo, isso representa uma segunda energia. Entrego o resultado à David Tudor, por exemplo, que é uma terceira energia e que cria uma relação com minha notação, equívoca, ela mesma produto de minha imaginação. 1, 2, 3 não resultam em 3 nem mesmo em 4. 4 é o público, que é tão imprevisível quanto as energias citadas. [...] minha ideia, meu gráfico, confiados a um executante que o executa em público, cada etapa do processo é um passo a mais em direção a um resultado inesperado ou imprevisível. Na passagem de 1 a 4, eu faço parte do público e ignoro então o que vai se passar, mas eu terei lançado o processo de sinergia.⁸

A partir da descrição acima, Earle Brown vai buscar um modo de repre-

⁸Trecho original: Elle résulte des œuvres précédentes, *October 52* et *November 52*. Ce que je faisais était de découvrir peu à peu combien il fallait d'instructions aux musiciens pour qu'ils produisent quelque chose. J'étais très influencé par Buckminster Fuller et le concept de « synergie », qui est d'ailleurs le sous-titre de *November 52*. En 1952, un article d'Artnews dû à Elaine de Kooning et consacré à Buckminster Fuller se penchait sur la notion de synergie. Selon la définition de Fuller, il s'agit de l'énergie qui résulte de la collision de deux autres forces, et qui ne peut être prédite à partir des énergies originelles. Voilà qui m'a complètement chamboulé et qui m'a incité à écrire *December 52* à l'époque. Et voici ce qui, dans le concept de synergie, m'a stimulé : j'ai en tête un morceau, une sonorité, un état, donc je suis l'énergie première, ou plutôt mon imagination est l'énergie première. Puis je trouve une notation pour la partition, ou la représentation picturale de quelque chose, ça fait une deuxième énergie. Je donne ça à David Tudor, par exemple, qui est une troisième énergie et qui crée un rapport avec ma notation, équivoque, elle-même produit de mon imagination. 1, 2, 3 ne font pas 3, ni même 4. 4 est le public, qui est aussi imprévisible que les énergies. J'ai donc été entièrement happé par la notion de synergie. Je me suis dit : mon idée, mon graphique, confiés à un exécutant qui les joue pour un public, chaque étape du jeu est un pas de plus vers un résultat inattendu ou imprévisible. Dans le passage 1 à 4, je fais partie du public, donc j'ignore ce qui va se passer, mais j'aurai lancé le processus de synergie. Tal citação foi extraída de uma entrevista concedida pelo compositor e disponibilizada em http://www.dissonance.ch/upload/pdf/052_14_hb_ry_brown.pdf, consultado em 30/01/2017.

sentação cujas articulações internas sejam próximas das existentes em seu modelo e que lhe são sugeridas pela noção de *mobile* de Alexander Calder.

Temos assim um exemplo de como os compositores de música experimental irão se lançar na busca de recursos interpretativos que vão se refletir na tentativa de ultrapassar os limites impostos pela textualização musical expressa na partitura, recorrendo para isso a um suporte visual. Uma das decorrências relaciona-se por exemplo à presença da linearidade e da tabularidade na leitura de partituras gráficas.

Enquanto a linearidade é considerada como uma característica da manifestação sintagmática das línguas naturais, pela qual os signos produzidos se sucedem de uma forma espacial (escrita) ou temporal (oral) contínua e linear, a tabularidade consiste em uma bifurcação espacial na enunciação de um objeto semiótico, permitindo uma percepção global e instantânea de dados e variáveis. A tabularidade implica em uma multiplicação dos eixos perceptivos (Groupe, 1977, p.68).

O termo tabularidade aparece na obra *Rhétorique de la Poésie* (1977) como característica de determinados tipos de enunciados. Define-se então a leitura tabular como aquela em que um elemento do enunciado adquire sentido graças à relação que ele estabelece com outros elementos sobre ao menos dois eixos lineares distintos. Na peça *Folio and Four Systems* o compositor Earle Brown identifica essa possibilidade de leitura explorando seu sentido interpretativo ao declarar em nota:

A composição pode ser executada em qualquer direção a partir de qualquer ponto no espaço definido por um período de tempo e ser lida a partir de uma das quatro posições rotacionais de uma sequência. Em uma performance que utilize somente três dimensões como ativas (vertical, horizontal e tempo), a espessura do evento indica a intensidade relativa e/ou (se aplicável instrumentalmente) clusters.⁹(Brown, 2006, p.1)

⁹The composition may be performed in any direction from any point in the defined space for any length of time and may be performed from any of the four rotational positions in any sequence. In a performance

Figura 5: E. Brown, *December 52*. New York, Associated Music Publishers, 1952.

Na sequência, o autor prossegue explicitando o fato de que a performance deva estar relacionada diretamente a essa "implicação gráfica" da partitura, estando o número de executantes relacionados aos diferentes eixos expostos na figura em três dimensões (Figura 5). Apresenta-se assim uma alternativa à leitura que irá se refletir em outros parâmetros musicais. Tendo em vista tal cenário, o objetivo da presente tese será de explicitar alguns mecanismos pelos quais tal reflexão ocorre à luz da teoria semiótica.

Notação e grafismos na música

Nesse tópico, apresentaremos nosso objeto de análise e as duas hipóteses principais da tese. Para isso, estabeleceremos inicialmente uma diferença importante no que concerne à notação convencional. O objetivo será encontrarmos uma definição provisória de partitura gráfica pelo fato de que os tipos de grafismos e as motivações para utilizá-los podem variar enormemente mesmo entre autores próximos entre si como os pertencentes à *Escola de composição de Nova Iorque*. De onde se origina nossa definição de grafismos conforme exporemos a seguir.

utilizing only three dimensions as active (vertical, horizontal and time), the thickness of the event indicates the relative intensity and/or (where applicable instrumentally) clusters.

Segundo Mussat (1983), "A *imagem-som* [...] simboliza a criação de um novo espaço pluridisciplinar de trocas, isto é, ela coloca o problema da comunicação quer ela seja multidirecional ou monocentrada"¹⁰. Consideramos monocentrada, por exemplo, o caso em que o próprio compositor executa ou lê sua obra.

Assim, concluímos que a partitura gráfica propõe, de um lado, uma nova abordagem do tratamento do material, da forma e do modo de execução (que evocam as relações estabelecidas entre a representação visual do som, ou a intersemiotividade do visual e do sonoro) e, de outro, uma nova abordagem sobre o plano das interações entre os atores do discurso (questões enunciativas).

No que diz respeito às questões relacionadas ao enfoque técnico, se comparamos esse tipo de notação à notação dita convencional, podemos observar diferenças variáveis que dizem respeito principalmente: (1) a uma descontinuidade na representação dos parâmetros musicais, (2) à linearidade na leitura e (3) à ausência de interação com o suporte. Esses três pontos são relacionados à noção de textualização (Greimas & Courtés, 2008, p.504) como o momento em que o produtor do texto explora a elasticidade do discurso, suas limitações formais perceptíveis por suas possibilidades de condensação ou de expansão e que produzem variações no texto resultante. Desenvolveremos esse tópico mais à frente.

Por enquanto, gostaríamos de exemplificar essas três características presentes na imagem dos últimos compassos da *Suite Lyrique* de Alban Berg, escrita em 1925. Aqui, a representação das alturas e das durações possuem ainda um carácter descontínuo, à exemplo das coordenadas cartesianas para as quais o eixo vertical corresponde às alturas e o eixo horizontal às durações. Além disso, a leitura será feita igualmente da direita para a esquerda, visto que observamos que a linearidade também está presente.

¹⁰Trecho original : L'image-son [...] symbolise la création d'un nouvel espace pluridisciplinaire d'échanges, c'est-à-dire elle pose le problème de la communication qu'elle soit multidirectionnelle ou monocentrée

*) bis zum völligen Verlöschen, daher die letzte Terz Des - F eventuell noch eins, zweimal wiederholen. Keinesfalls aber auf Des schließen!

Figura 6: Alban Berg, *Suite Lyrique*. VI movimento, compassos 41-46.

Ao mesmo tempo, é possível observar o uso do espaço do papel para representar um dos componentes da música que é o silêncio ou a passagem ao silêncio de cada instrumento. Há nesse caso uma questão de grau, ou uma *tendência* à utilização de recursos mais ou menos visuais. A esse exemplo, gostaríamos de acrescentar os últimos compassos do Quarteto op. 18 n.3 de Beethoven. Algo interessante em Beethoven é que ele é um dos primeiros, talvez mesmo o primeiro compositor a escrever compassos compostos inteiramente de pausas ao final de duas peças. Citamos abaixo um exemplo dentre vários outros que podemos encontrar na obra de Beethoven escrita entre 1785 e 1800.

No exemplo abaixo, a escolha do compositor por escrever uma fermata sobre a pausa de colcheia possui um valor analítico, uma vez que indica que as pausas precedentes são uma referência, ou um eco, das três últimas notas do motivo que encerra a peça (reproduzido abaixo por meio de uma pequena pauta suplementar):

Figura 7: L. Beethoven, Quarteto Op. 18 N. 3, IV movimento - Presto.

Além das diferenças possíveis entre esses dois compositores, gostaríamos de indagar que outras diferenças podem ser encontradas quando se indica o silêncio com o uso do branco do papel (suporte), com o uso de pausas e de fermatas em um momento da música em que não esperamos a produção de outros sons (devido à linearidade da leitura), ou ainda, no exemplo seguinte extraído do primeiro volume dos *Jatékók* (Jogos) de Gyorgy Kurtág, com o uso de linhas pontilhadas que propõem uma terceira forma de indicar a passagem entre o interior e o exterior da obra. Observamos a menção por parte de alguns autores da diferença entre silêncios internos (pausas) e externos à obra.

Figura 8: G. Kurtág, *Jatékók* vol. 1 (1979) p.18 Madaras.

Citamos também o exemplo da página inteiramente branca do Concerto

para piano ou orquestra de John Cage. A folha abaixo faz parte do álbum de grafismos *Notations* composto em 1969 por John Cage. Gostaríamos de observar que a única coisa escrita sobre a partitura é a linha vertical à esquerda e corresponde à informação sobre os direitos autorais da obra. Por outro lado, é o próprio suporte, ou a folha de papel em branco, que constitui a notação desse trecho da obra.

Figura 9: John Cage, *for piano and orchestra* (John Cage, *Notations*, p.65)

Finalmente, a partir de uma pesquisa analítica relacionada à representação do som e do silêncio e das relações estabelecidas entre o visual e o visível na notação musical, gostaríamos de propor um retorno da notação em direção à técnica de escrita, a fim de responder à questão: Por que um compositor decide utilizar a visualidade de uma notação para escrever sua música?

Estabelecimento do *corpus* de partituras

A partir da hipótese de que uma obra de arte representa sua própria gênese, que desenvolveremos mais adiante, mostraremos inicialmente algumas relações estabelecidas entre a interação das cores e a escuta do som.

Para isso, vamos fazer uma análise da obra *White Paintings* de Robert Rauschenberg e da aparência visual de algumas edições das obras 4'33" e 0'00" de John Cage.

A metodologia que propomos utiliza as teorias da interação das cores de W. Goethe e Joseph Albers para explicar o aspecto tensivo ou as relações estabelecidas entre as dimensões de extensividade e de intensidade responsáveis pelo significado de um texto, segundo Claude Zilberberg. Nosso objetivo será entender como as indicações de execução representadas pela notação musical podem causar variações no grau de presença e de interação do intérprete e do público em relação à obra.

Além disso, propomos uma análise do modo como tais paixões se inserem no discurso por meio da representação do próprio corpo enquanto personagem na obra *12 Folie d'après François Couperin le Grand* de Sylvano Bussotti. O principal motivo de sua inclusão no nosso corpus é que nessa obra, temos por um lado a exploração da notação em uma abordagem transversal à história da música, e por outro, a possibilidade de apontar elementos referentes à aspectos patêmicos da linguagem musical.

Sobre o desenvolvimento da análise, proporemos situar inicialmente a teoria semiótica das paixões segundo seus desenvolvimentos tensivos a fim de chegar a definir o afeto em sua relação com os movimentos da alma. Preocupações que se aproximam de tal ponto de vista podem ser encontradas igualmente em alguns musicólogos e pensadores que se dedicaram à análise musical. Faremos assim uma rápida apresentação de algumas relações encontradas.

Em seguida, contextualizaremos a peça de Bussotti dentro do gênero Folia, em particular, apresentaremos a obra de François Couperin e Archangelo Corelli, autores que lhe serviram de inspiração. Pretendemos assim demonstrar que existem vários pontos de contato entre o estudo das paixões no discurso, sobretudo se considerado seu aspecto tensivo, e as considerações feitas por teóricos do período barroco musical que resulta-

ram no que posteriormente foi denominado teoria dos afetos na música.

A fim de explorar aspectos relacionados à presença das linhas, analisaremos no capítulo 3 as obras gráficas *Five Piano Pieces for David Tudor* (1959) #1 e #3 de Sylvano Bussotti, considerado um dos alunos de John Cage ainda vivos que apresenta uma estética extremamente particular, que relaciona um grande uso de grafismos e inovações notacionais à preocupação com o corpo do intérprete e sua relação com o instrumento, no caso, o piano.

Analisaremos também o grupo de composições formado pelas *Variations I-VIII* de John Cage. O objetivo será apontar relações estabelecidas pelo compositor entre as posições perceptivas e o modo de notação levando em conta elementos pertencentes a cada nível de pertinência.

Apresentação dos capítulos

Na organização dos capítulos, procuramos levar em conta, por um lado, um percurso gerativo do sentido no qual a escrita da partitura se insere refletindo uma concepção do musical na obra e, por outro, uma macro organização em três regimes discursivos relativos aos modos de visar e construir sua significação.

Segundo Fontanille, tais regimes precisam ser compreendidos em uma relação que entende a significação de sua própria metamorfose e que deve, portanto, ser apreendida em seu devir. Nesse contexto, o autor distingue os regimes da ação, da paixão e da cognição:

O regime da ação visa o sentido por meio de uma programação das transformações do mundo. O regime da paixão visa o sentido experimentando carnalmente os acontecimentos que afetam o campo de presença. Por fim, o regime da cognição visa o sentido construindo o conhecimento segundo o princípio da descoberta. (Fontanille, 2007, p.225)

A esses três momentos ou regimes, acrescentamos um quarto relativo à percepção. Tendo isso em vista, a tese se subdivide em quatro capítulos com o objetivo de mostrar por um lado o rendimento obtido por tais pontos de vista e, por outro, sua inter-relação e complementaridade no processo de semiose.

No **primeiro capítulo**, pretendemos explorar aspectos perceptivos relacionados a escrita de grafismos. Para isso, mostraremos inicialmente que tais mecanismos possuem uma estrutura tensiva, uma vez que possibilitam articular elementos tais como a densidade de presença, a potencialização, a apreensão estética e a emergência do sentido considerando sempre o sensível como regente do inteligível. Inicialmente exporemos a mudança de ponto de vista ocorrida no que concerne ao papel da notação no contexto da Escola de Nova Iorque e algumas particularidades advindas da forte relação estabelecida entre músicos e artistas plásticos refletidas na obra *Notations*, de John Cage, que será brevemente discutida.

Em um segundo momento, exporemos a teoria utilizada nas análises que engloba a presença sensível, a negatividade estética e a fala falante, em uma remissão aos estudos fenomenológicos de base merleau-pontiana. Finalmente, tomando como tema elementos como o silêncio, o vazio, o branco e o instante presente, analisaremos alguns aspectos das obras *White Paintings* de Robert Rauschenberg e 0'00"(ou 4'33"n.2) de John Cage cotecendo as duas obras e apresentando o diálogo que elas estabelecem entre si.

No **segundo capítulo**, nos dedicamos ao percurso semiótico tendo em vista aspectos cognitivos. Para isso, partimos do pressuposto que a linha "semiotiza o mundo"(Edeline, 2008b) e propomos o desenvolvimento dos conceitos de som e forma na música experimental até chegarmos a algumas diretrizes de análise para alguns tipos de grafismos que privilegiaram o uso de linhas com diferentes sentidos na escrita da partitura e na composição musical.

Para tal, faremos a análise da primeira e terceira peça da obra *Five piano Pieces for David Tudor*, de Sylvano Bussotti, que busca tratar a presença da linha enquanto signo e a passagem deste para o que o compositor considera como "de-signo" ou desenho. Como base para tal análise, utilizaremos a obra *Lines: A brief history* de Tim Ingold (2011) e considerações sobre a semiótica da linha e do traço de Denis Bertrand (2011) e de Francis Edeline (2008b).

Propomos igualmente algumas aproximações com o conceito de gesto e de *movimento expressivo* em Merleau-Ponty, além de comparações destes com questões que animaram debates em torno da oposição desenho e cor ao longo da história da pintura e com considerações feitas pelos compositores a propósito de seus grafismos, alguns dos quais aqui analisados.

No **terceiro capítulo**, a fim de analisar uma das obras recentemente compostas por Sylvano Bussotti para piano e violino, abordaremos a notação musical gráfica relacionada à representação dos movimentos da alma, ou as paixões. Para isso, buscaremos compreender como tais elementos contribuem para a construção de personagens ou caracteres em termos sonoros e visuais.

Teremos assim dois objetivos principais: de um lado, analisaremos quais diferenças podem ser identificadas entre as paixões do corpo e as paixões da alma. Acreditamos assim que o autor aponta para uma distinção importante no que diz respeito às paixões apresentadas pelo discurso musical tendo esta uma proximidade maior com as paixões do corpo e com a noção de carnalidade levantadas pelo compositor. Pretendemos desenvolver tal tema a partir do nosso corpus de análise, tomando igualmente como hipótese a estética apresentada pelo compositor de inserir no trabalho composicional uma figura do corpo representando sensações e desejos.

Em um segundo momento, utilizaremos tais reflexões para compreender quais elementos concorrem na música para a construção de um personagem, segundo a junção das figuras que o caracterizam nas linguagens

visual, verbal e sonora e, em seguida, a forma como tais elementos de ordem distinta podem se articular em conjunto no nível discursivo. Para isso, propomos uma análise do modo como as paixões mencionadas se inserem no discurso por meio da representação do próprio corpo enquanto personagem na obra *12 Folie d'après François Couperin le Grand* de Sylvano Bussotti.

No **quarto capítulo**, abordamos as diferentes acepções que o conceito de ação enquanto performance artística pode adquirir nos processos de interpretação e criação musical em contextos que fazem uso da notação gráfica. Para isso, consideramos o deslocamento do foco inicial depositado sobre o objeto da performance, quer seja a obra, quer seja a matéria sonora, em benefício do ato performativo e da cena configurados no momento da enunciação. Tal resultado remete a um conceito de notação obtido como referência a uma práxis enunciativa, cujos diferentes níveis de interferência na interpretação irão refletir na escolha dos elementos a serem notados pelo compositor.

Para desenvolver tal reflexão, proporemos um percurso que passa pelas novas relações estabelecidas entre intérprete e público, modifica as estruturas internas da obra musical e de sua notação e se reflete no próprio ato de escrita. O objetivo ao longo do caminho será o de explicitar as interações construídas entre os atores do discurso e os tipos de acepção que o conceito de ação irá adquirir. Proporemos a seguir uma definição que leve em conta também a ação realizada pelo compositor durante a escrita da obra por meio das noções de projeção e de predição assim como o mecanismo de participação conhecido como *happening*.

De fato, a própria compreensão da estrutura do *happening* sugere a necessidade de encontrar parâmetros de análise que englobem estratégias de leitura e produção de sentido pelos atores do discurso. Chegamos assim a uma proposta de definição de obra que será expandida de acordo com níveis de pertinência visando compreender as relações estabelecidas pelo

compositor entre as posições perceptivas e o modo de notação levando em conta elementos pertencentes a cada nível de pertinência na obra *Variations I – VIII* de John Cage.

Para concluir, realizaremos algumas considerações sobre o conjunto da tese.

CAPÍTULO 1

Aspectos perceptivos da notação gráfica

*Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante. Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente.*¹

A respeito de sua obra mais literal, a composição 4'33", John Cage procurou deixar explícita sua inspiração na série de pinturas realizadas por Robert Rauschenberg em 1951, conhecidas como *White Paintings*. Embora tais obras possam passar em um primeiro momento a impressão de vazio, ou de obras sequer iniciadas, Cage se tornou fascinado pela proposta que elas apresentavam. Segundo o compositor: "Rauschenberg dizia que 'uma tela nunca está vazia': nela se encontram poeira, sombras, reflexos. [...] Telas são 'espelhos do ar'."² (Revill, 2014, p.15)

Ao mesmo tempo, Cage expõe em outro texto suas preocupações em torno da recepção do público: como apresentar o silêncio sem que ele parecesse algo gratuito, já dado? "Eu não queria dar a impressão de que fosse algo fácil de se fazer, ou uma piada."³ (Revill, 2014, p.164)

Em outras palavras, não se trata de forma alguma de abrir uma janela já aberta pois a percepção do ouvinte nunca está dada, uma vez que

¹Lispector, 1989, p.52.

²Trecho original: In Rauschenberg words 'a canvas is never empty': it acts as a landing-ground for dust, shadows, reflections. [...] The canvasses are 'mirrors of the air'.

³Trecho original: I didn't wish it to appear, even to me, as something easy to do or as a joke. I wanted to mean it utterly and be able to live with it.

a gênese do sentido está sempre por se completar. Gostaríamos de ressaltar o fato de o silêncio para John Cage ser pregnante de potencialidades e se relacionar intimamente com a compreensão do próprio ato criativo e interpretativo.

Pretendemos mostrar que tais mecanismos possuem uma estrutura tensiva, uma vez que possibilitam articular elementos tais como a densidade de presença, a apreensão estética, o momento de potencialização e a emergência do sentido considerando sempre o sensível como regente do inteligível. Assim, tomando como tema elementos como o silêncio, o vazio, o branco e o instante presente, analisaremos no presente capítulo alguns aspectos das obras *White Paintings* de Robert Rauschenberg e 0'00"(ou 4'33"n.2) de John Cage.

Para isso, dividiremos o capítulo em três partes. Inicialmente exporemos a mudança de ponto de vista ocorrida no que concerne ao papel da notação no contexto da Escola de Nova Iorque e algumas particularidades advindas da forte relação estabelecida entre músicos e artistas plásticos, tais preocupações estão expostas na obra *Notations* de John Cage, que será brevemente discutida.

Em um segundo momento, exporemos a teoria utilizada nas análises que engloba a presença sensível, a negatividade estética e a fala falante, em uma remissão aos estudos fenomenológicos de base merleau-pontiana. Finalmente, apresentaremos nosso *corpus* e nos dedicaremos às análises propriamente ditas, por meio do cotejo entre as duas obras e da apresentação do diálogo que elas estabelecem entre si.

1.1 *Notations* e a representação gráfica da música na Escola de Nova Iorque

O compositor Arnold Schoenberg, quando perguntado sobre o talento ou habilidades musicais que teria John Cage, seu antigo aprendiz, declarou

que "Certamente ele não é um compositor, mas um inventor – um inventor genial."⁴ (Cage & Kostelanetz, 1989, p.6). Tal ponto de vista ainda prevalece hoje, 25 anos após a morte de Cage (1912-1992), caso observemos que poucas ferramentas desenvolvidas no âmbito da análise musical foram ampliadas a fim de possibilitar uma melhor aproximação com suas obras, cujas propostas expandem a percepção do músico para além da linguagem musical e ocupam, portanto, uma posição de limiar.

Definido pelo poeta Augusto de Campos como um músico-poeta-pintor John Cage tornou-se uma referência para a música composta a partir dos anos 50. Cage já havia se estabelecido como um compositor avant-gardista importante quando ele começou seu projeto *Notations* durante os anos 1960. Para tal, ele enviou cartas a centenas de compositores, artistas plásticos e escritores solicitando manuscritos que pudessem fazer parte de um livro dedicado à *Foundation for Contemporary Performance Arts*.

Podemos dizer que o conjunto de manuscritos reunidos em *Notations* exprime a natureza sincrética de seu autor. Nessa obra, encontramos imagens, partituras e textos reunidos em torno do tema da notação musical e do problema de representação visual da música em seus desenvolvimentos de então, no qual o modo de escrita se encontra na maior parte sob forma gráfica, combinando símbolos e ilustrações.

No prefácio, Cage apresenta o modo de organização e de combinação dos materiais no livro: deixar que as imagens falem por elas mesmas. Por essa razão, o procedimento utilizado é baseado no I Ching, o qual permite a realização de operações com base no acaso. Assim, o número de palavras escritas pelos autores, o tipo de impressão, o tamanho das letras e a fonte são definidas pelo acaso, em função dos limites impostos por este processo.

Temos abaixo um exemplo de imagem-frase construída segundo tal procedimento (Figura 1.1):

⁴Trecho original: Naturally he's no composer, but rather an inventor – an ingenious inventor

Figura 1.1: Comentário de Terry Rusling sobre o assunto da notação.
Fonte: John Cage, *Notations*, p. 31.

Podemos observar que, se na música moderna e contemporânea muitos avanços foram obtidos nas áreas da harmonia estendida, exploração de texturas, séries de alturas e timbres, além do aspecto temporal que implica em todos esses fatores, a questão da enunciação na música não mereceu grandes considerações da parte dos compositores até a década de 1950, quando foram realizadas várias experimentações nessa área pelo grupo que mencionamos anteriormente como *Escola de Nova Iorque*.

Ao mesmo tempo, se por um lado os primeiros exemplos de partituras gráficas podem ser encontrados no início dos anos 1950 nos Estados Unidos, por outro, observamos que essa tendência também está presente em compositores como Sylvano Bussotti na Itália, Karlheinz Stockhausen e Dieter Schnebel na Alemanha, Cornelius Cardew na Inglaterra e Costin Miereanu na França. No Brasil podemos citar os compositores Jorge Antunes e Joaquim Koelreutter.

Neste contexto, o objetivo desse tópico será encontrarmos uma definição provisória de partitura gráfica pelo fato de que os tipos de grafismos e as motivações para utilizá-los podem variar enormemente caso levemos em conta seu uso extremamente difundido durante a década de 70 ou mesmo as diferenças estéticas entre autores próximos e pertencentes a um mesmo grupo ou escola.

Em um primeiro momento, a partitura gráfica corresponde a um tipo

de notação que se propõe a tratar de questões que acompanham o desenvolvimento da escrita musical no século XX e em particular a validade e a eficácia de um determinismo extremo no ato composicional. Assim, esse tipo de notação fará uso de analogias visuais, plásticas e verbais ou, de modo geral, de imagens, a fim de obter uma resposta musical da parte do intérprete.

Desse modo, a partitura gráfica propõe, de um lado, uma novo tratamento do material, da forma e do modo de execução (que evocam as relações estabelecidas entre a representação visual do som, ou a intersemiotividade do visual e do sonoro) e, de outro, uma nova abordagem do plano das interações entre os atores do discurso (questões enunciativas).

Assim, ainda que nós tenhamos substâncias diferentes, a visual e a sonora, podemos imaginar que os dois textos produzidos possuem pontos em comum no que diz respeito à forma subjacente a esses dois modos de expressão. O compositor Cornelius Cardew, sintetiza essa proposta na frase "Você pode ouvir o que eu estou vendo?"⁵ (Cardew, 1961).

No que diz respeito às questões relacionadas ao enfoque técnico, se comparamos esse tipo de notação àquela dita convencional, podemos observar diferenças variáveis que dizem respeito principalmente: (1) a uma descontinuidade na representação dos parâmetros musicais, (2) à linearidade na leitura e (3) à ausência de interação com o suporte, como resultantes de uma convenção de escrita.

Esses três pontos são relacionados à noção de textualização (Grei-mas & Courtés, 2008, p.504) como o momento em que o produtor do texto explora a elasticidade do discurso, suas limitações formais perceptíveis por suas possibilidades de condensação ou de expansão e que produzem variações no texto resultante. Desenvolveremos esse tópico mais à frente no capítulo 4 durante a análise da obra 0'00".

⁵Trecho original: Do you hear what I'm seeing?

1.2 Intersemioticidade visual e sonora

No artigo "Aspectos Linguísticos da Tradução", Roman Jakobson cita três maneiras de traduzir o signo verbal. Distingue, assim, a tradução intralingual como aquela feita entre dois signos da mesma língua, tradução interlingual a que se refere a 23 signos equivalentes em duas línguas diferentes e tradução intersemiótica como responsável pela tradução em um sistema de signos não verbais.

No final do artigo, Jakobson ainda define a tradução intersemiótica como aquela que se produz "de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura."(Jakobson, 1969, p.66). Julio Plaza (1987), ao retomar a definição jakobsoniana, dedicou-se também a pesquisas sobre a tradução intersemiótica, aprofundando alguns de seus conceitos e aplicando-os à análise poética.

O autor ressalta o caráter essencialmente criativo desse tipo de atividade. Por outro lado, Plaza fundamenta sua teoria em termos peircianos, ao tomar como base a noção de referente. No presente trabalho, ao optarmos pela semiótica de linha greimasiana, compreendemos a iconicidade em termos de intertextualidade ou ainda de intersemioticidade sendo que "o referente de tal semiótica visual (construída) é uma outra semiótica: a macro-semiótica do mundo natural, ambas suscetíveis de receber o mesmo tipo de descrição."(Beividas, 1987, p.28)

Como ponto de partida para a problemática da intersemioticidade, encontramos em 2011 na internet alguns trechos e posteriormente no INA-BnF o áudio completo de uma entrevista que data de 1986 de Algirdas Greimas na qual ele discorre sobre a semiótica quando aplicada a questões referentes à linguagem musical. Em particular, uma das últimas questões tratadas por Greimas é relacionada ao problema da visualidade da notação:

[Uma coisa] que era muito presente na primeira metade desse sé-

culo, à partir de 1900, é o que nos chamávamos a correspondência das artes... nós nos perguntávamos como poderíamos estabelecer comparações [e] em que... haveria uma estrutura musical comparável, que seria traduzível e visualidade? Por exemplo, a música moderna não encontra mais uma notação adequada e a notação se torna uma pintura. Nesse caso, a resposta da semiótica poderia estar além desse problema de superfície... a resposta é hjelmsleviana: o significante é articulado em formas que são comparáveis às formas pelas quais se articulam os significados [...].⁶ (César, 2012, p.102)

No que diz respeito à forma e à articulação do significante e do significado, a possibilidade de comparação entre a notação e a composição musical nos parece ser reforçada pela citação seguinte do compositor inglês Cornelius Cardew:

Notação e composição determinam uma à outra. Uma notação musical é uma linguagem que determina o que se pode dizer e o que é dito determina igualmente sua linguagem. É necessário encontrar uma diferença entre criar uma linguagem para dizer alguma coisa e fazer evoluir uma linguagem com a qual é possível dizer tudo o que se queira. Como compositor, tem-se esses dois aspectos à disposição, mas quando eles são observados mais de perto encontra-se uma única coisa e ela não é divisível.⁷ (Cardew, 1961, p.21 - tradução livre)

Caso levemos em conta que, ao invés de uma linguagem, a composição estabelece um plano de conteúdo e a notação diz respeito ao plano de ex-

⁶Trecho original: [Une chose] qui était très vivante à la première moitié de ce siècle, à partir de 1900, c'est ce qu'on appelait la correspondance des arts... on se demandait comment peut-on établir des comparaisons [et] en quoi... est-ce qu'il y a une structure musicale qui serait comparable, qui serait traduisible en visualité ? Par exemple, la musique moderne ne trouve plus de notation adéquate et la notation devient de la peinture également. Alors, la réponse de la sémiotique pourrait être un peu en dehors de ce problème de surface... la réponse est hjelmslevienne : le signifiant est articulé par des formes qui sont comparables aux formes par lesquelles s'articulent les signifiés.

⁷Trecho original: Notation and composition determine each other. Differentiate between creating a language in order to say something and evolving a language in which you can say anything. A musical notation is a language which determines what you can say, what you want to say determines your language. As a composer you have both aspects in your hand, but when you come to open your hand you find only one thing and it is not divisible

pressão, podemos relacionar tal referência à função semiótica de Hjelmslev. Essa, ao compreender as formas pertencentes a esses dois planos, torna possível o surgimento de um sentido que reúne características comuns às diferentes substâncias manifestadas. Segundo Hjelmslev (1975), o sentido do conceito de função na linguística deve ser procurado:

Adotamos aqui o termo função num sentido que se situa a meio caminho entre o seu sentido lógico-matemático e o seu sentido etimológico (...) o sentido em que o tomamos está formalmente mais próximo do primeiro, sem com isso ser-lhe idêntico. E exatamente de um tipo assim de conceito intermediário que necessitamos em linguística. (Hjelmslev, 1975, p.39).

A partir dessa definição, e considerando também a presença do sincretismo como componente das semióticas complexas, e não seu sentido mais geral, Bevidas se dedica à definição de uma função intersemiótica em termos hjelmslevianos: Em outras palavras, as funções semióticas dos vários códigos numa linguagem complexa podem se tornar funtivos de nova função, que denominaríamos provisoriamente como função intersemiótica.

Hjelmslev previu essa possibilidade ao afirmar que "Das definições resulta que também funções podem ser funtivos, uma vez que pode haver função de funções." (Hjelmslev, 1975, p.39). Por esse motivo, segundo Bevidas (1987, p.92) "Através da função intersemiótica podemos dizer que obtemos a integração das significações dos códigos heterogêneos de uma linguagem complexa."

Retomando a proposta de Cardew, gostaríamos de citar o grande desenvolvimento da polifonia e das técnicas contrapontísticas a partir do início do uso da pauta e da escrita de notas quadradas após o final da idade média. Nesse mesmo sentido, John Cage declara em uma entrevista que "Eu não escrevo para exprimir algo que eu já ouvi, mais para escutar."⁸

⁸Fonte: Entrevista realizada durante o filme documentário In the Ocean (2001) 54 min. Disponível em <https://goo.gl/3cHcTW>, consultado em 30/01/2017.

Ainda sobre a citação de Cardew, para além de uma linguagem, poderíamos imaginar que, em uma partitura gráfica, essa pesquisa entre o que podemos dizer e o que queremos dizer determina uma semiótica, ou uma relação entre dois planos formais, a expressão e o conteúdo do signo visual notado na partitura, ao mesmo tempo que sua leitura será uma ação produtora de um som e, portanto, uma referência à expressão musical. Por essa razão, temos como resultado uma função semiótica composta, ou uma intersemiótica entre as linguagens visual e sonora.

No plano prático, a consciência dessa propriedade nos parece ser uma razão suplementar para a utilização de grafismos: aproveitamos essa "via indireta" para propor uma renovação da escuta, que de outro modo seguiria a tendência de procurar "atalhos", retomando seus hábitos de leitura. Para exemplificar, propomos a observação da imagem abaixo (Figura 1.2):

Figura 1.2: Notas repetidas
Fonte: Elaborado pela autora.

Observamos que para alguém que tenha sido alfabetizado musicalmente, tal imagem traz à memória a notação musical tradicional: por um lado, a fórmula 4/4 reforça a ideia de que a duração é a mesma para as duas notas, além disso, a clave de sol é responsável pela definição da mesma altura – dó3, repetida duas vezes. Assim, no momento de tocar, o executante terá uma forte tendência de realizá-las de modo parecido. O que ocorre nesse caso é algo semelhante ao que se passa durante a leitura da frase contida no triângulo abaixo:

Vista isoladamente, a figura sugere a leitura da frase: A TOI POUR LA VIE. Isto se deve ao fato de que o processo de alfabetização implica em transformar palavras que se tornam familiares em imagens-palavras⁹, ou seja, algo semelhante ao que ocorreu com a palavra francesa *oiseaux*, que é pronunciada não mais pelos fonemas que sua ortografia indica, mas por ter a imagem da combinação de suas letras associada à uma sequência de sons específica. Durante esse processo, tendemos a reduzir elementos repetidos a um único elemento, como durante a leitura da frase inscrita no triângulo, assim, LA LA VIE se torna LA VIE.

Retomando o exemplo musical, se, ao contrário, acrescentamos entre os dois dós uma imagem visual não identificada, sem nenhuma explicação preliminar, isso nos ajudaria primeiramente à tomar distância e, em seguida, a entendermos que, de fato, as duas notações (grafismo e convencional) são igualmente representações; finalmente, no momento de retornar à leitura, observaríamos o segundo dó já de um modo diferente e estaríamos mais atentos à produção do seu som ao instrumento.

⁹Fonte: <https://goo.gl/wf5GpA>, consultado em 30/01/2017.

Figura 1.3: Notas repetidas com grafismo
Fonte: Elaborado pela autora.

Esse exemplo, de caráter principalmente didático, foi inspirado pela peça *Scientific American Piece for John Tilbury* de David Bedford, a qual pertence também à obra *Notations* de John Cage. Nessa peça, podemos observar a presença da pauta e de indicações de alturas (claves) assim como de durações totais de cada trecho. Por outro lado, os objetos musicais são também objetos visuais que poderíamos encontrar igualmente em contextos externos àqueles da notação musical convencional e que provocam por essa razão um efeito de estranhamento ou de distanciamento em relação a nossos hábitos de leitura.

Figura 1.4: David Bedford - *Scientific American Piece for John Tilbury*
Fonte: John Cage, *Notations*, p. 27.

1.3 O branco e a gênese do enunciado musical

A partir da hipótese de que uma obra de arte representa sua própria gênese, que desenvolveremos mais adiante, vamos tentar mostrar neste capítulo algumas relações estabelecidas entre a interação das cores e a escuta dos sons. Para isso, vamos fazer uma análise da obra *White Painting* de Robert Rauschenberg e da aparência visual de algumas edições das obras 4'33" e 0'00" de John Cage.

A metodologia que propomos utiliza as teorias da interação das cores de W. Goethe e Joseph Albers para explicar o aspecto tensivo ou as relações estabelecidas entre as dimensões de extensividade e de intensidade responsáveis pelo significado de um texto segundo Claude Zilberberg. Nosso objetivo será entender como as indicações de execução representados pela notação musical podem causar variações no grau de presença e de interação do intérprete e o público em relação à obra.

1.3.1 Contexto

Segundo Douglas Kahn, no texto "Plénitudes vides et espaces expérimentaux", no início da década de 1950 foi um bom momento para que nada ocorresse. Samuel Beckett escreveu "Esperando Godot", drama no qual nada acontece três vezes, Paul Taylor criou a coreografia de Duo no qual três bailarinos estão imóveis e Jean Paul Sartre fez suas reflexões sobre a questão do nada.

Além disso, remontam à 1951 e 1952 os ensaios de John Cage sobre o silêncio e os quadros inteiramente branco de Robert Rauschenberg. Gostaríamos de chamar atenção para esses últimos sobre os quais John Cage declarou "a quem possa interessar: os quadros brancos chegaram primeiro, minha peça silenciosa veio depois", referindo-se à sua famosa obra 4'33".

Nesse contexto, analisaremos no presente capítulo alguns aspectos da obra *White Paintings* de Robert Rauschenberg e de 0'00"(ou 4'33"n.2) de John Cage a partir das relações que podemos estabelecer entre o silêncio, a cor branca e a noção de presença sensível do observador da obra. Para isso, dividimos o capítulo em três partes.

As duas primeiras são dedicadas à apresentação das *White Paintings* e da teoria utilizada na análise que inclui a presença sensível, a negatividade estética, a presença do branco e as interações das cores. Na terceira parte, apresentamos sua relação com a música e nos dedicamos à análise das obras 4'33" e 0'00" por meio de sua notação em três versões diferentes da partitura.

1.3.2 Cor e movimento perceptivo

Na presente seção gostaríamos de discutir algumas questões relacionadas ao status da cor e da coloração¹⁰ cuja problemática é sugerida na passagem

¹⁰ A oposição cor/coloração, *coulour/coloré* em francês, *farben/kolorit* em alemão, que se traduzem em inglês pelo termo único *color*, distinguem-se por denominarem a cor relativa à natureza e a cor aplicação (Lichtenstein, liechtenstein2013).

seguinte:

Se nos perguntam: "o que significa as palavras 'vermelho', 'azul', 'preto', 'branco'?" podemos certamente mostrar imediatamente coisas que possuem tais cores – mas nossa capacidade de explicar o significado de tais palavras vai mais longe! Além disso, nós não fazemos de seu uso nenhuma representação, ou ainda uma representação bastante grosseira e em certa medida falsa.¹¹
(Wittgenstein apud Bertrand, 2006)

O motivo de tais discussões provém do fato de que como aponta o autor como conclusão: "Quem se refere ao caráter de uma cor pensa sempre em um modo específico de empregá-la."¹² (Wittgenstein apud Bertrand, 2006).

Na obra "Tradução Intersemiótica", Julio Plaza (1987) observa que no ano 1913, com a criação da obra "Quadrado negro sobre fundo branco" por Kasimir Malevitch, pela primeira vez na história uma figura geométrica é apresentada como obra de arte. Segundo definição dada pelo pintor, o objetivo era construir um quadro que representasse a própria ausência de um objeto, um quadrado vazio. A resposta a tal ausência viria na forma de uma sensibilização da parte do público.

O quadro não é mais uma janela por meio da qual se visualiza apenas os outros objetos do mundo, mas uma janela que se abre sobre si mesma. Merleau-Ponty (2004, p.43) descreve tal fato ao dizer que mais do que um meio, a linguagem é um ser e "é por isso que consegue tornar alguém presente para nós: a palavra de um amigo no telefone nos dá ele próprio".

O sentido seria assim o movimento da linguagem, sua vida, e deve ser procurado no intervalo entre as palavras (p.42). A busca do sentido

¹¹Trecho original: Si l'on nous demande : "que signifient les mots 'rouge', 'bleu', 'noir', 'blanc' ? " nous pouvons bien entendu montrer immédiatement des choses qui ont de telles couleurs – mais notre capacité à expliquer la signification de ces mots ne va pas plus loin ! Du reste, nous ne nous faisons de leur usage aucune représentation, ou alors une représentation tout à fait grossière, et pour partie fausse.

¹²Trecho original: Qui parle du caractère d'une couleur ne pense jamais qu'à une certaine façon de l'employer.

nascente na borda dos signos, aqui interpretado como as cores e formas que compõem um quadro, traz também uma proposta que implica na participação do negativo como resultante desse "transbordamento" do sentido, ou da estesia, a qual convoca a presença do enunciatário.

Em artigo dedicado aos Seminários Intersemióticos de Paris ocorridos no ano de 2012 e que tiveram por tema *La négation, le négatif, la négativité*, a pesquisadora Verônica Estay Stange propõe um estudo da negatividade presente no nível profundo, ou tensivo, tomando como base a negatividade estética. Para isso, Stange parte da diferença estabelecida por Paul Valéry na obra *Pièces sur l'art* (1993b) com relação à falta, podendo essa se referir tanto à ordem das coisas práticas quanto ou à ordem das coisas estéticas.

No primeiro caso, o da ordem das coisas práticas, os estímulos tendem ao equilíbrio, e nossa resposta a essa falta tende a sua atenuação, ou tentativa de anulação. Já na ordem estética, os efeitos da percepção se alimentam deles mesmos "a satisfação faz renascer a necessidade, a resposta gera a pergunta, a presença cria a ausência e a posse o desejo"¹³, de onde Valéry conclui que "O Belo é negativo"¹⁴ (Valéry 1993a, p.374 apud Stange, 2012). O objeto estético comportaria assim um excesso que se traduziria para o sujeito como uma falta do ponto de vista sensível. Assim, o que é inexprimível está na verdade relacionado a um esgotamento semântico.

A inexprimibilidade significa para Valéry (Valéry 1993a, p.374 apud Stange, 2012) que "todas as expressões são incapazes de restituir o que as originou, e que nós temos o sentimento desta incapacidade ou 'irracionalidade' como se fossem verdadeiras propriedades da coisa-causa."¹⁵

Greimas (2002) defenderá esse aspecto de "imperfeição" ou perme-

¹³Trecho original: la satisfaction fait renaître le besoin, la réponse régénère la demande, la présence engendre l'absence, et la possession le désir.

¹⁴Trecho original: Le Beau est négatif.

¹⁵Trecho original: toutes les expressions sont incapables de restituer ce qui les excite, et que nous avons le sentiment de cette incapacité ou 'irracionalité' comme de véritables propriétés de la chose-cause.

ado pelo negativo, como uma precondição para a apreensão estética. Em outras palavras, segundo Valéry (1993a, p.1313), a respeito da tendência do corpo de responder aos estímulos sensíveis por meio da produção espontânea de um fenômeno simétrico ou semelhante: "Se alguém não tivesse jamais visto o verde, seria suficiente de olhar o vermelho para conhecê-lo"¹⁶. Podemos observar este fenômeno na obra "L'atelier rouge" de Matisse (Figura 1.5).

Figura 1.5: Henri Matisse: *L'Atelier rouge*, 1911.
Fonte: Fonte: *New York Museum of Modern Art*.¹⁷

Para entender o vermelho absoluto, é necessário seguir o conselho que Matisse dava aos seus alunos de "fechar os olhos para ver melhor" antes de pintar. Assim, para o pintor, o jardim verde no exterior será responsável, por meio do ofuscamento da retina, pela intensidade do vermelho na sala.

Tal fenômeno constitui a base dos estudos de colorimetria, conforme foi observado por Michel Chevreul (1839) na obra *De la Loi du Contraste*

¹⁶Trecho original: Si quelqu'un n'avait jamais vu le vert, dit-il, il lui suffirait de regarder du rouge pour le connaître.

Simultané des Couleurs. Nessa obra, Chevreul demonstra que a atenuação das cores não corresponde a uma atenuação de fato, mas a uma percepção, e é resultante do contraste simultâneo entre cores complementares. Alguns contrastes podem ser observados na figura abaixo (Figura 1.6).

Figura 1.6: Contraste simultâneo das cores.

Fonte: Fonte: Elaborado pela autora. ¹⁸

Na imagem acima, para cada círculo colorido temos a cor complementar do círculo ao fundo sendo que a intensidade da cor de fundo determina ao quão pronunciada será a percepção da cor do círculo. Podemos observar que quanto mais presente a cor complementar, mais os círculos parecem saltar da página (última linha) se aproximando de quem o vê (embreagem). Já a ausência da cor de fundo torna a imagem mais distante, provocando um efeito de debreagem.

Percebemos nesse estudo de Chevreul uma primeira demonstração de que a percepção das cores se encontra na borda, no limiar, e é, portanto, obtida pelo contraste. Quando maior o contraste entre as cores complementares, mais intensa será a percepção da cor dentro do círculo. Caso

atenuemos a cor de fundo, a cor do círculo, sua complementar também será atenuada.

Assim, quanto maior a presença da cor negativa, maior a tonicidade, mais se convoca a presença do sujeito. Podemos imaginar que, no limite de intensidade, tais cores se fundiriam, produziriam o branco e o círculo-objeto se mesclaria com o próprio olhar do sujeito.

De fato, segundo Merleau-Ponty (2004, p.48), a respeito da evolução das técnicas de pintura, "esses processos, esses segredos aumentados de geração a geração são os elementos de uma técnica geral da representação que, no limite, atingiria a própria coisa, o próprio homem [...] cujo funcionamento soberano a pintura busca igualar".

Assim, entendemos que a análise de uma obra artística, assim como de sua criação, pode compreender ao menos duas direções: do objeto à percepção, da percepção ao objeto, em um processo de influência mútua que pretendemos abordar mais adiante.

1.3.3 A cor do silêncio - *White Paintings*

As *White Paintings* datam de 1951, têm como autor Robert Rauschenberg e pode-se dizer que tais obras seguem uma tradição de pintura monocromática a exemplo da obra "Branco sobre branco" de Kasimir Malevitch.

Figura 1.7: Robert Rauschenberg *White Paintings*, 1951. Versão com três telas.

Fonte: *San Francisco Museum of Modern Art*.¹⁹

Na obra *White Paintings*, o princípio de explorar as nuances obtidas sobre uma única cor segundo as sensações sugeridas pelas variações de textura, luz e superfícies, tem como ponto de partida as obras de Joseph Albers, cujas ideias são desenvolvidas no livro *Interaction of colors* (1979).

Dentre os princípios expostos por Albers, está o de que uma cor muda constantemente e deve sempre ser vista em relação com as cores que a cercam. Assim, é praticamente impossível ver uma cor por si própria, ou seja, não interagindo com as cores do seu entorno. Como exemplo, podemos observar os dois tons de verde abaixo (Figura 1.8).

Figura 1.8: Interação com o verde.
Fonte: Joseph Albers, 1979, p.106.

Embora ambos os quadrados contenham o mesmo matiz de verde, o verde está interagindo com a cor de fundo sobre a qual ele foi colocado e a razão pela qual a grade parece ter uma cor diferente para cada plano de fundo é que cada cor de fundo influencia a cor verde diferentemente.

A abordagem de Albers é bastante influenciada pela obra "Doutrina das Cores" de Goethe (1996b). Em comentários introdutórios para a tradução brasileira da obra, Marco Gianotti expõe que:

A imaginação transforma a polaridade originária [entre ação e

paixão] numa totalidade. É por isso que uma linguagem das cores só pode ser figurada, simbólica, visto que uma linguagem simplesmente conceitual só poderia descrever a letra, mas não o espírito da cor. Só a poesia pode provocar essa "animação inesperada da linguagem" necessária para a descrição das cores como fenômeno vivo. (Goethe, 1996a, p.24)

Assim, o autor sugere que as cores devem ser entendidas como uma experiência estética. É preciso treinarmos nossos olhos para que possamos fazer distinção entre elas pois tal distinção nunca é dada a priori. As cores estabelecem entre si uma linguagem e tal linguagem é resultante de um aprendizado.

Ao se voltar para o branco puro, o branco sobre o branco, Rauschenberg procurava ir além das cores, ele buscava assim uma cor não-relacional, cuja existência segundo Albers não é possível em termos perceptivos. Concluímos assim que o pintor buscava a cor não pronunciada, a cor em sua operação de origem (Merleau-Ponty, 2004, p.47), a cor tácita, ou o que se denomina em termos merleau-pontianos o silêncio falante (Merleau-Ponty, 2004, p.58).

Dizemos que o silêncio é considerado como falante porque assim como a oposição entre cores internas e externas ao círculo em Chevreul (1839) determina a qualidade de sua percepção por meio da interação, para Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1991, p.47), a palavra antes de ser pronunciada possui um "[...] fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria. "

Nossa segunda observação a respeito da obra *White Paintings* se refere à presença do espectador como coautor da obra. Os cinco painéis, exibidos publicamente em 1953, consistem de várias telas em branco posicionadas lado a lado. As interações entre os painéis modulares foram selecionadas em número de um, dois, três, quatro e sete.

Ao longo de sua história tais painéis foram muitas vezes repintados ou refeitos por colegas ou assistentes de Rauschenberg. Além disso, os

painéis originais eram com frequência reutilizados pelo próprio pintor na confecção de novas obras ou combinações de painéis.

Assim, a seleção dos painéis é dada pelo momento, segundo o autor "E completamente irrelevante que eu esteja criando a obra hoje – Hoje é o seu criador."²⁰ Retomando a declaração do início do capítulo de Rauschenberg, segundo o qual "uma tela nunca está vazia", temos que, ao negar o vazio, o autor-enunciador convoca o espectador a participar como coautor da obra. Por esse motivo, dizemos que sua dêixis é a da presença, trata-se de um eu, aqui, agora (*today*), instaurados pelo enunciatário.

A declaração de Baudelaire (1927, p.61) de que "uma obra feita não é necessariamente acabada e uma obra acabada não é necessariamente feita", uma vez que a obra consumada não é a que existe como "coisa", mas aquela que atinge seu espectador, pode ser compreendida aqui em seu limite, pois trata-se de uma obra sempre por começar, e coloca como seu objeto a própria possibilidade de percepção.

Tal experiência tem um caráter temporal e performático e a duração do tempo está em função da participação e da interação com as telas. O momento de concepção da obra pelo autor passa a ser irrelevante uma vez que é o ato de engajamento, de participação, que cria a obra. Esse ato de sensibilização poderia então ser figurativizado pelas sombras das pessoas na sala, ou pela hora do dia, segundo a luminosidade observada na tela (Strickland apud Tomkins, 1980, p.81).

Em entrevista recente ²¹, Rauschenberg declara que tais obras podem ser interpretadas como "relógios", tal nome decorre do fato de que, caso o público fosse sensível o bastante, seria possível perceber pela luminosidade das telas, as horas do dia, a temperatura, a umidade etc. Tal visão extrema pode ser interpretada como um modo de descrever que tais telas estabelecem um ritmo próprio e que tal ritmo é a base da sua percepção

²⁰Trecho original: It is completely irrelevant that I am making them today - Today is their creator.

²¹Robert Rauschenberg, video interview by David A. Ross, Walter Hopps, Gary Garrels, and Peter Samis, San Francisco Museum of Modern Art, May 6, 1999. Unpublished transcript at the SFMOMA Research Library and Archives, N 6537 .R27 A35 1999a.

(Zilberberg, 1990).

1.3.4 Emergência do sentido em 4'33" e 0'00"

Inspirado na obra de Rauschenberg, 4'33" foi escrita em 1952 por John Cage, sendo considerada por ele como sua obra mais importante. Essa peça foi composta para qualquer instrumento ou combinação de instrumentos.

Na imagem a seguir temos uma das primeiras versões da partitura. A partir de várias folhas brancas, o autor inscreve linhas verticais para indicar as durações de cada parte de acordo com uma notação criada por ele próprio e denominada notação proporcional, já utilizada anteriormente em *Music of Changes* e também presente em outra versão de 4'33". Para a notação proporcional, 2,5 cm são equivalentes à figura de valor de uma branca.

Figura 1.9: Notação proporcional em folhas brancas.

Fonte: *The Kremen manuscript* (1953). ²²

1.3. O BRANCO E A GÊNESE DO ENUNCIADO MUSICAL

(a) Reconstrução feita por David Tudor, p.1, 1989.

(b) Medida de tempo proporcional

Figura 1.10: Versões da obra 0'00''

Fonte: John Cage, 2012.

(a) Partitura de 4'33''.

(b) Partitura de 0'00'' (4'33'' N.2.).

Figura 1.11: Versão final da partitura.

Fonte: John Cage, 2012.

O título em forma de demarcação temporal se justifica se levarmos em conta que para John Cage o tempo é o aspecto mais importante na estrutura da obra musical. O motivo é que o tempo seria o ponto em comum entre o

som e o silêncio "das quatro características da matéria musical, a duração, que é a longitude do tempo é a mais fundamental. O silêncio não pode ser escutado em termos de altura ou timbre, ele é ouvido em termos de longitude temporal."(Cage, 1948).

Desse modo, o tempo adquire a função de suporte da obra, como ocorre com o tamanho, a forma e o número de combinações possíveis para as telas em *White Paintings*. 4'33" também é conhecida como "Quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio", dado que o intérprete não deve executar nenhum som. Entretanto, após a primeira execução da obra em 29 de agosto de 1952, Cage declara:

Eles perderam o ponto. Não existe tal coisa como silêncio. O que se pensava que fosse o silêncio, porque não se sabia ouvir, estava cheio de sons acidentais. Ouvíamos o vento agitando o ar durante o primeiro movimento. Na segunda parte, pingos de chuva começaram a tamborilar no telhado, e no terceiro movimento as pessoas fizeram todos os tipos de sons interessantes enquanto falavam ou partiram.²³ (Cage & Kostelanetz, 1989, p.70)

Durante esse período de "silêncio" é criada uma lacuna e o que se pode ouvir é na verdade a busca de um sentido por parte do público, que começa a se manifestar, a fazer ruídos etc., e essas manifestações é que são a música composta por John Cage.

Tal obra é algumas vezes vista como uma resposta à música clássica do período romântico em que o corpo do ouvinte e do compositor eram postos à parte da "obra". Paul Hegarty em *Noise/Music: A History* (2007), considera 4'33" como o início do que se chama noise music, sendo esta uma categoria de música em que o ruído é empregado como um elemento que agrega significado à música.

²³Trecho original: They missed the point. There's no such thing as silence. What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began pattering the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting 61 sounds as they talked or walked out.

John Cage acreditava que o ruído era "pregnante de sons" e ao incorporar esses elementos, o compositor buscava encontrar o lugar do ruído e do silêncio no sentido musical. A partir dessas considerações, gostaríamos de propor uma representação de tais relações segundo o esquema abaixo:

Nesse esquema, observamos o movimento, ou a dinâmica que vai do silêncio, como a potencialização do som, passa pela produção do ruído, posteriormente chega à sua assimilação, ou não, no momento da atualização, até a produção do que denominamos um som musical.

Assim, parodiando Merleau-Ponty, podemos dizer que 4'33" diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa em 4 minutos 33 segundos de silêncio (Merleau-Ponty, 2004, p.45), dado que silêncio se encontra na raiz da própria produção do som. Desse modo, "temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam" (Merleau-Ponty, 2004, p.47).

Tais considerações vêm ao encontro da colocação de Cage a respeito da obra 4'33" – "minha peça mais importante é minha peça silenciosa; não se passa um só dia sem que eu faça uso dela em minha vida e em minha obra, e sempre penso nela antes de escrever a próxima peça." –, uma vez que o silêncio encerra sempre uma intenção, e tal intenção é fundamental para a existência da linguagem. O som aqui já está presente, ainda que na

forma de uma lacuna, então compreendida como silêncio.

Assim, por meio da integração dessas novas categorias de sons, John Cage propôs um lugar possível para o ruído e o silêncio na construção do sentido musical. A própria definição da música se alarga dessa maneira para algo mais próximo do sentido de interação, de movimento entre sons e silêncios gerados pela oposição som/ruído, que também podemos entender em termos de continuidade/descontinuidade.

Ainda nessa direção, citamos Cage (2002) em uma outra passagem: "Nunca escutei um som sem amá-lo: o único problema com os sons é a música."²⁴ Entendemos assim que, além desse movimento que tentamos descrever mais acima, há o que podemos chamar ou fixar sob o conceito de música, e, portanto, como não-música (imobilidade).

1.4 Considerações finais

John Cage foi um dos compositores que reconheceram a frágil passagem entre a prática musical e sua anotação por meio da partitura. Inspiradas com frequência nas artes visuais, suas numerosas partituras gráficas, incluindo a obra 4'33" e 0'00", apresentam algumas das soluções encontradas pelo compositor.

Acreditamos que essas reflexões podem ajudar a compreender os processos criativos no campo musical e visual pelo intercâmbio entre as características espaciais e temporais das cores e dos sons e por um parâmetro comum: o ritmo perceptivo. Nesse sentido, apresentamos nesse capítulo algumas possibilidades segundo as quais a semiótica tensiva e a exploração do conceito de presença sensível podem contribuir como uma alternativa de análise, proporcionando uma interface entre diferentes linguagens artísticas como as artes visuais e as sonoras.

Por meio da análise da partitura de Cage compreendemos que o sen-

²⁴Trecho original: Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique.

tido atribuído à obra será sempre algo a ser construído em um movimento contínuo. Tendo em vista esse aspecto, o compositor tenta captar o sentido nascente nas bordas do som musical, ou essa passagem entre o som e o não-som que implica igualmente em uma postura auditiva aberta à outros elementos, como o ruído.

Assim, no presente capítulo, mais do que considerarmos as obras de John Cage sob um ponto de vista estritamente musical, procuramos compreender, segundo pistas deixadas pelo autor, quais avanços elas apresentam na busca por mecanismos que remontam à própria base da geração do sentido, podendo este ser estendido a qualquer linguagem.

CAPÍTULO 2

Percursos patêmicos na escrita musical

Dentre os compositores de grafismos em atividade nas décadas de 60 e 70, podemos observar grandes diferenças de estilo e motivação, mesmo entre os pertencentes a uma mesma escola de composição ou grupo de artistas. Por outro lado, encontramos pontos de contato entre compositores de diferentes países decorrentes de influências, encontros ou trocas de correspondências.

Um exemplo são as pesquisas sobre o acaso e a indeterminação, elaboradas no grupo formado pela Escola de Nova York, que exerceram uma forte influência em compositores contemporâneos ao período em que elas foram desenvolvidas.

Do mesmo modo, é possível identificar diferentes motivações na utilização de grafismos por meio da análise de obras voltadas para aspectos distintos da representação visual e da notação. Nesse sentido, pretendemos mostrar ao longo do presente capítulo alguns exemplos de partituras em que a escolha do tipo de notação acompanhará escolhas estéticas e formais feitas pelo compositor.

No que diz respeito à obra de John Cage, observamos uma forte influência sobre um grande número de compositores europeus e, em particular, entre aqueles que estiveram presentes em Darmstadt no ano de 1958, época em que ocorreu uma série de seminários sobre esse tema. Dentre essas influências, encontramos o compositor italiano Sylvano Bussotti cuja

obra vinha então se tornando conhecida e que escolhera uma via alternativa na escrita de grafismos.

O interesse particular de tais grafismos para a nossa pesquisa reside em sua aproximação com aspectos passionais e emotivos, frequentemente relacionados ao corpo e a sua expressão na obra. Assim, o compositor encontra na notação um modo de inserir sua estética de opostos valorizando figuras relacionadas à expressão do amor, da violência, do corpo erotizado e sua força de projeção nas artes.

Artista em sentido amplo, Bussotti dedica-se também à pintura, à poesia e à confecção de trajes de ópera e balé. Em particular, o compositor é reconhecido pelo domínio dos materiais e refinamento na escolha de combinações utilizadas como vestimenta. Como pintor, as obras de sua autoria apresentam intervenções musicais, como citações ou influências relacionadas à forma do som na música.

A fim de analisar uma de suas obras gráficas escritas recentemente para piano e violino, abordaremos no presente capítulo a notação musical gráfica relacionada à representação dos movimentos da alma, ou das paixões. Para isso, buscaremos compreender como tais elementos contribuem para a construção de personagens ou caracteres em termos sonoros e visuais.

Teremos assim dois objetivos principais: de um lado, analisaremos quais diferenças podem ser identificadas entre as paixões do corpo e as paixões da alma segundo a pista deixada por Greimas na passagem seguinte, que aponta igualmente para diferenças estabelecidas entre as artes:

Além disso, o aspecto sonoro da linguagem musical faz com que ele seja mais profundo do que o significante visual, por exemplo, ou que o significante articulado das línguas naturais, o que faz com que nós possamos mesmo ousar uma certa distinção entre as paixões da alma e as paixões do corpo e que a música, talvez,

diga respeito às paixões do corpo.¹ (Greimas apud César, 2012, p.102)

Acreditamos assim que o autor aponta para uma distinção importante no que diz respeito às paixões apresentadas pelo discurso musical, a qual pretendemos desenvolver a partir do nosso *corpus* de análise, tomando igualmente como hipótese a estética apresentada por Bussotti de inserir no trabalho composicional uma figura do corpo como sensações e desejos.

Em um segundo momento, utilizaremos tais reflexões para compreender quais elementos concorrem na música para a construção de um personagem, segundo a junção das figuras que o caracterizam nas seguintes linguagens: (1) visual, pela análise dos grafismos; (2) verbal, pelo acréscimo de *didascalias* ou palavras com conotação expressiva e (3) musical, pela modificação na notação original de modo a intensificar o caráter exposto. Em seguida, nosso objetivo será verificar como o conjunto de tais elementos de ordem distinta podem se articular no nível discursivo.

Para isso, propomos uma análise do modo como tais paixões se inserem no discurso por meio da representação do próprio corpo como caráter ou personagem na obra *12 Folie - d'après François Couperin le Grand* de Sylvano Bussotti. O principal motivo é que, nessa obra, temos a exploração dos elementos apresentados acima juntamente com uma abordagem transversal à história da música, que nos permite apontar elementos referentes à linguagem musical e seu aspecto patêmico.

Sobre o desenvolvimento do capítulo, proporemos situar inicialmente a teoria semiótica das paixões a partir de seus desenvolvimentos tensivos e de suas abordagens do afeto como movimentos da alma. Tais enfoques podem ser encontrados igualmente em diversos musicólogos e pensadores que se dedicaram à análise musical. Faremos assim uma aproximação entre seus pontos de vista.

¹Entrevista com Greimas. Trecho original: En plus, le caractère sonore du langage musical fait qu'il est plus profond que le signifiant visuel, par exemple, ou que le signifiant articulé des langues naturelles, ce qui fait qu'on peut peut-être même oser une certaine distinction entre les passions de l'âme et les passions du corps, et que la musique, peut-être, touche cet aspect des passions du corps.

Em seguida, contextualizaremos a peça de Bussotti dentro do gênero *Folia* e, em particular, apresentaremos a obra de François Couperin e Archangelo Corelli que lhe serviram de inspiração. Tal aproximação será feita ao longo da segunda parte a qual incluirá também uma introdução à teoria dos afetos na música no que diz respeito à análise das paixões realizada nesse contexto.

Pretendemos assim demonstrar que existem vários pontos de contato entre o estudo das paixões no discurso, sobretudo se considerado seu aspecto tensivo, e considerações feitas por teóricos do período barroco musical no que posteriormente foi denominado teoria dos afetos na música. Em particular, a possibilidade de a música comover seu ouvinte foi considerada por alguns teóricos em seu sentido mais geral de movimento da alma e estudado em suas relações com o corpo físico.

De fato, elementos musicais tais como ritmo, pulso, uso de escalas, incluindo por vezes o idioma e o estilo do compositor, se destinavam a descrever possíveis significados que as paixões poderiam adquirir na sensibilização do público. Mais recentemente, a teoria dos afetos tem sido reinterpretada e ampliada no âmbito da teoria das tópicas na música.

Na terceira parte, procuramos resgatar alguns elementos que podem ser pertinentes à compreensão das peças a partir de um texto verbal que o autor incluiu ao final das *12 Folie*. Nosso objetivo é tentar situar a macroforma das peças, incluindo seus elementos expressivos, ao conteúdo subjacente resultante da análise dos estados de alma representados.

Isso nos possibilitará por um lado nos aproximarmos da compreensão da obra de Bussotti por meio da figura da paródia e do pastiche, ponto de vista sugerido por Apro (2009) ao analisar a persistência do uso dessa figura em composições do século XX. Ao mesmo tempo, sugere-se que a escolha do tema do dominó ou das máscaras refere-se aqui não apenas ao conteúdo, mas à forma utilizada para a sua expressão caracterizada como um deslocamento constante do papel e do sentido atribuído aos caracteres

representados.

2.1 Paixões na música

É típica do período barroco musical a ideia de que "a intenção da música é não apenas agradar ao ouvido, mas também exprimir sentimentos, estimular a imaginação, atingir o Espírito e mobilizar as Paixões"² e, de fato, devido ao seu caráter abstrato e performativo, a música sugere a possibilidade de identificar e despertar na alma diferentes afetos.

Além disso, no que diz respeito à interpretação, é frequente considerarmos que a pertinência e qualidade de uma execução musical depende da capacidade que possui o intérprete de exteriorizar a emoção que animou o compositor no momento da criação. A capacidade de emocionar pertenceria assim à natureza da música como arte do tempo, força esta reconhecida desde os filósofos pré-socráticos até os dias atuais.

Em particular, poderíamos nos perguntar sobre o que confere à música a capacidade de provocar um tipo de experiência que não só significa em si mesma, mas que, ultrapassando o escopo de sua linguagem de origem, nos permite também associar diferentes tipos de experiência à emoção provocada ao final da audição da obra. Citamos Laborde (1994):

A emoção é esse traço que marca, é o que resta quando o discurso musical se cala, memória sensorial de uma labilidade do som. A emoção seria aqui o modo pelo qual é possível um contato com o além, ou ao menos com a representação que fazemos dele. Ela é o meio pelo qual uma experiência musical se enraíza em nosso vivido e permite nomear uma série de experiências, conferindo uma pertinência à essa pluralidade de experiências, escolhendo critério para construirmos uma coerência: um modo

²Trecho original: L'intention de la musique est non seulement de plaire à l'ouïe, mais d'exprimer les sentiments, de frapper l'imagination, d'affecter l'Esprit et de commander les Passions. Francesco Gemini-ani, L'art de jouer le violon, 1751.

de dizer que, no fundo de nós, vivemos através da experiência musical.³ (Laborde, 1994, p.4)

Assim, ao considerarmos a possibilidade de a música representar emoções referimo-nos por um lado, à sua capacidade de articular seus elementos constitutivos de modo a produzir determinados afetos no nível do discurso, mas, igualmente, à possibilidade que tal sensibilização se produza e perdure em um nível mais profundo, no qual tais emoções constituirão uma experiência que permitirá ressignificar outras que pertençam a uma esfera do não-musical e dialogar, assim, com as demais manifestações artísticas.

Ainda nesse contexto, a música possuiria inclusive um aspecto "moralizador" no sentido de que nos aproxima do humano que ela busca exprimir e assim nos humaniza. Segundo Jankélévitch "[sendo] a música doce em si, ela torna mais doce os que a escutam, uma vez que em cada um de nós ela pacifica os monstros do instinto e domestica as feras da paixão."⁴ (1998, p.10). Tal aspecto moralizador remete igualmente a pensadores da Grécia antiga que atribuíam um *éthos* a cada estilo musical, tendo este a finalidade de potencializar as virtudes do espírito.

No que concerne especificamente à teoria semiótica, a linguagem musical e sua relação com os sentimentos e paixões são tema de uma das questões dirigidas à Greimas em entrevista concedida à radio France Culture em 1983, período em que ele desenvolvia a sua teoria semiótica das paixões:

Em linguagem corrente, quando nos referimos à música, dizemos que é a linguagem do sentimento [...]. Ao mesmo tempo, se colocamos as coisas em seus lugares, estamos nos referindo

³Trecho original: L'émotion est cette trace qui marque, ce qui reste quand se tait le discours musical, mémoire sensorielle d'une labilité du son. L'émotion serait ici ce par quoi un contact est possible avec un au-delà, du moins avec la représentation que l'on s'en fait. Elle est ce par quoi une expérience musicale prend racine en notre vécu en permettant de nommer une série d'expériences, en procurant une pertinence à cette pluralité d'expériences, en décidant d'un critère par lequel construire une cohérence : une manière de dire ce qu'au fond de nous nous sommes à travers l'expérience musicale.

⁴Trecho original: elle-même, elle rend plus doux ceux qui l'écoutent, car en chacun de nous elle pacifie les monstres de l'instinct et apprivoise les fauves de la passion.

aqui a paixões – eu falo paixões [...] para que não usemos as palavras sentimento emoções. Trata-se de um termo antigo utilizado pelos filósofos do século XVII para se referir a tudo que diz respeito à nossa afetividade, ao nosso timismo. É por isso que nós batizamos de patêmico, [...] a fim de compreender que há um nível do discurso quase independente do pragmático, do cognitivo, em que as paixões se desenvolvem, e as paixões não são sentimentos. É a tensividade do nosso ser que se põe em movimento, tenciona-se e distenciona-se. É nesse nível que podemos procurar compreender o caso específico do fenômeno musical.⁵ (Greimas apud César, 2012, p.113)

Nesse contexto, convém procurar compreender o esforço dispendido por Greimas no sentido de conceber a timia como um elemento de base em relação aos demais planos do percurso gerativo e que permitiria igualmente melhor situar o lugar da afetividade nos discursos.

Ao mesmo tempo, para além das expressões lexicais comumente utilizadas para expressar as paixões como programas condensados, a semiótica privilegia análises que tornem possível depreender formas e esquemas sintáticos que produzem efeitos de sentido passionais no discurso (Marchezan, 2011, p.35).

De fato, no que diz respeito aos termos afeto, paixão, emoção e sentimento, segundo Fiorin (2007a), estes podem ser tanto sinônimos, quando nos referimos ao seu sentido geral, quanto denominarem estados diferentes no vocabulário especializado. Em ambos os casos, admite-se que tais termos se referem a um mesmo objeto teórico que será também objeto do presente capítulo.

Nessa introdução geral ao tema e devido ao fato de que utilizaremos

⁵Trecho original: dans le langage commun, quand on parle de la musique, on dit que c'est un langage des sentiments [...]. Alors que si on remet les choses à leur place, on traite vraiment les passions – je dis passions justement, c'est ce terme que j'ai choisi, pour qu'on ne parle pas de sentiments, d'émotions, c'est un vieux mot des philosophes du 17e siècle pour dire tout ce qui concerne notre affectivité, notre thymisme. C'est pour cela que nous l'avons baptisé, sur le conseil de Paolo Fabbri, pathémique, le niveau pathémique – d'ailleurs cela vient de Spinoza – pour comprendre qu'il y a tout un niveau du discours presque indépendant du reste du pragmatique, du cognitif, où les passions se déroulent, et que la passion n'est pas du sentiment. C'est la tensivité de notre être qui bouge, qui est tendu, détendu. C'est à ce niveau qu'on peut chercher à comprendre dans ce cas le phénomène musical.

tais expressões com significados determinados ao longo do capítulo, gostaríamos de estabelecer algumas diferenças de sentido no que diz respeito ao seu emprego geral para descrever estados e movimentos da alma para, depois, abordar o seu uso na música.

Primeiramente, conforme aponta Fiorin (2007a), 'afeto' faz referência direta à Ética de Espinosa, autor igualmente citado por Greimas ao longo da entrevista mencionada mais acima. Assim, assumimos aqui que o termo afeto refere-se à afecção como ação de um corpo sobre outro. Corpo se traduz nesse caso por um objeto capaz de entrar em relação com outro (palavras, ideias e obras de arte seriam exemplos). Tal definição de corpo refere-se assim à uma fluidez necessária e decorrente de tais afecções, ou seja, o afeto implica na possibilidade de movimento.

Por outro lado, emoção se distingue de paixão como algo que não passou pelo estágio de moralização próprio a um contexto social, ou seja, "a emoção é produto da disposição interna e individual do sujeito. [...] a paixão é sempre produto do quadro de valores em que se insere a enunciação"(2007a, p.42).

Além disso, veremos que no escopo da teoria semiótica, 'emoção' será entendida como a *perturbação do comportamento humano* que permite aos atores da comunicação perceber padrões distintivos que revelam estados passionais socialmente carregados de sentido e dotados de um plano de expressão e de conteúdo pela semiótica das paixões (Marchezan, 2011, p.41).

No caso de 'paixão', Greimas irá se basear nas diferentes acepções trazidas pela tradição para considerá-la um *estado de alma* em oposição ao estado de coisas, opondo-a igualmente à ação como algo que se sofre, e que diz respeito à passividade (Fiorin, 2007a, p.11). As paixões (afetividade), reúnem indistintamente os estados de alma em geral tal como os humores e os sentimentos; eles são projetados sobre o mundo e asseguram uma continuidade entre os estados de alma e a dominante tímica projetada sobre

os estados de coisas.

Paralelamente, esse estado repousa sobre o movimento intencional do corpo que, conforme definiremos mais adiante imprimirá sua própria "afeição" sobre o mundo ao tender em sua direção, e que irá realizar uma leitura do mundo como se ele fosse em si mesmo um estado da alma. Greimas estabelece uma complementaridade entre esses dois estados conforme veremos a seguir.

Tais diferenciações iniciais se fazem necessárias, mas serão retomadas nos tópicos a seguir em que faremos uma apresentação do desenvolvimento dos estudos das paixões na semiótica para, em seguida, buscar compreender o modo como preocupações semelhantes ocuparam músicos e teóricos a partir do fim da idade média com uma raiz comum ao pensamento retórico e estético da antiguidade.

2.1.1 Semiótica das paixões

Embora inicialmente a semiótica greimasiana tenha privilegiado o estudo das articulações narrativas de um sujeito do fazer, em sua relação com o objeto e as modalidades que permeavam essa relação, pôde-se reconhecer em um segundo momento a necessidade do aprofundamento das questões relacionadas aos valores investidos pelo sujeito no objeto.

Assim, a semiótica das paixões que se desenvolveu ao longo dos anos 80 com o objetivo de recuperar o lugar da enunciação nos enunciados, incluindo seus aspectos fóricos, tem como objetivo identificar não apenas 'estados de coisas', mas igualmente 'estados de alma' abrindo caminho para estudos relacionados à subjetividade.

Parte-se assim do pressuposto de que todo e qualquer enunciado traz implícita a sua enunciação como pressuposto lógico de sua própria existência (Lopes, 1989, p.154). Tal medida tornava necessário levar em conta a modalização prévia do fazer por um querer próprio à subjetividade e à inclusão das paixões no discurso.

Sujeito e objeto passam a obedecer assim a um princípio de complementaridade, ou seja, o programa narrativo de base se desdobra em dois projetos correlatos e concomitantes em que a existência de um fazer (exteroceptivo) implica em um correlato relacionado ao vivido como interioridade de um ser (interoceptivo).

Em particular, temos um cenário em que "Alternando-se, assim, no circuito dialético das causas e dos efeitos, das paixões e das ações, dentro e fora do sujeito, o ser do ator muda sem cessar: ser é mudar. É o que faz da vida o espetáculo fascinante de metamorfoses infinitas"(Lopes, 1989, p.159), como consequência, o ser passa a ser um termo complexo que reúne as dimensões do ser e do querer

Desse modo, a determinação do ser não se faz apenas por um conjunto de traços distintivos de sua personalidade (identidade) mas deve levar em conta igualmente suas inclinações segundo as quais "essere est tendere", ou seja, participa dos querereres que transformam sua posição atual em direção a conjunção com um objeto de valor. (Lopes, 1989, p.156)

Por sua vez, o querer constitui uma vontade, uma emoção que dá partida ao movimento narrativo como mudança de algo que passa do estado atual de potência, para o estado real, de ato. Em outras palavras, além do aspecto de complementaridade, temos que a paixão ocupa o papel de motor narrativo sobre o qual as ações se desenvolverão, provocando as mudanças de estado características do discurso.

Em particular, ao relacionar tais estados a uma sintaxe modal pertencente ao plano narrativo, Greimas propõe compreender como as oposições entre o ser e o fazer, suas modalizações respectivas, e as diferentes modalidades que podem ser identificadas nesse nível permitem determinar

a construção de diferentes papéis associados a figuras em um nível mais concreto, ou ao plano discursivo:

Opondo-se à ação, a paixão pode ser considerada como uma organização sintagmática de estados de alma, compreendendo por isso a roupagem discursiva do ser modalizada por sujeitos narrativos. As paixões ou ‘estados de alma’ que as compõem são obra de um ator e contribuem, com suas ações, para determinar os papéis que ele determina. Essa oposição representa assim a conversão sobre o plano discursivo da oposição mais profunda e abstrata entre ser e fazer, ou, mais precisamente, entre ser modalizado e fazer modalizado.⁶ (Greimas & Courtés, 1986, p.162)

Encontramos igualmente estudos relacionados às modalidades envolvidas nos estados de alma, ou paixões, em outros autores (Fontanille, 1986; Greimas, 1981; Marsciani, 1984; Parret, 1986), afinal, a semiótica greimasiana se destaca pelo objetivo de explicitar a existência de uma sintaxe intermodal que dá suporte às paixões.

Nesse contexto, distinguimos quatro combinações modais: o querer ser, o dever ser, o saber ser e o poder ser. Cada uma delas desdobra-se por sua vez em quatro que podem ser articuladas no quadrado semiótico. Assim acrescentamos por exemplo ao *saber ser* os desdobramentos *saber não ser*, *não saber ser* e *não saber não ser*, ao se relacionarem com outras combinações modais, respondem pela expressão do efeito de sentido da afetividade nos textos.

Por outro lado, o estudo das paixões rapidamente evoluiu para um estudo dos papéis patêmicos dos sujeitos valendo-se de um agenciamento modal considerado de modo complexo. Tal complexidade provém do esforço em explicar como uma mesma sequência modal pode originar efeitos

⁶Trecho original: Par opposition à action, la passion peut être considérée comme une organisation syntagmatique d'états d'âme', en entendant par-là l'habillage discursif de l'être modalisé des sujets narratifs. Les passions et les 'états d'âme' qui les composent sont le fait d'un acteur et contribuent, avec ses actions, à en déterminer des rôles dont il est le support. Cette opposition représente donc la conversion sur le plan discursif de l'opposition plus profonde et abstraite entre être et faire, ou, plus précisément, entre être modalisé et faire modalisé.

passionais diferentes e pressupõe a análise do discurso como um todo, uma vez que "A 'complexidade' das paixões depende em grande parte das estruturas narrativas." (Fontanille, 1986, p.12-13).

Uma consequência da existência discursiva das paixões é a necessidade de se atentar para o fato de que o estudo dos lexemas passionais exige primeiro a substituição de uma definição a sua denominação e, em seguida, uma reformulação sintática da própria definição. Trata-se assim de transformar papéis patêmicos, cujos nomes-lexemas atestam a existência em um dado uso, em patemas-processos. Tal procedimento é baseado nas propriedades de condensação e expansão do discurso próprios a textualização e pelos quais podemos ler em um único lexema, toda uma organização sintática que lhe é subjacente. (Greimas & Fontanille, 1993, p.101).

Outra decorrência está no fato que as paixões não são propriedade exclusiva dos sujeitos, mas de discursos inteiros. Distinguimos assim paixões simples e complexas, ou seja, enquanto as primeiras são resultantes do arranjo modal que permeia a relação entre sujeito e objeto, as segundas atestam uma organização narrativa anterior, com o desenvolvimento de percursos patêmicos. Desse modo, os percursos modais sofrerão a variação tensiva própria da organização narrativa e caminharão da tensão 'passional' a seu relaxamento e vice-versa, resultando que uma paixão complexa pressupõe a existência de uma sucessão de estados de alma. (Barros, 1990, p.61)

Assim, a lexicalização das paixões simples pode originar diferentes paixões complexas a depender do percurso, do grau de intensidade original e do tipo dos valores que estão em jogo, enquanto a paixão complexa pressupõe a passagem por vários estados intermediários. Como exemplo, no caso do rancor, partimos de um estado de espera e confiança, passamos pelo estado de decepção, em seguida, pelo estado de falta ou de insegurança e aflição, depois, pelo de malevolência, até que, no final, configuramos a paixão do rancor (Barros, 1990, p.61).

Em particular, no que diz respeito às paixões complexas, sua descrição toma como base um sujeito da espera caracterizado pelas modalidades do querer ser e do crer ser que não buscará alterar seu estado de conjunção com o objeto por esperar e/ou acreditar que um outro sujeito fará essa transformação.

Instaura-se assim uma relação de confiança ou de espera fiduciária na qual o sujeito tensivo se desdobra em um ‘outro’ e o interioriza como ‘intersujeito’ com base da fidúcia, sendo esta obtida por meio da construção de um simulacro que determinará as relações intersubjetivas em questão. (Greimas & Fontanille, 1993, p.59)

Nesse contexto, e levando em conta o espaço aberto na semiótica para a inclusão das paixões na análise das configurações narrativas e do sujeito de estado, chegou-se rapidamente a uma revisão da teoria lançando algumas das bases para uma análise tensiva de tal organização.

No que diz respeito à tensividade, podemos ter percursos que vão da tensão ao relaxamento, passando por estados de distensão e de intensão, ou percursos que seguem o caminho contrário, o que pode ser observado com base nos lexemas utilizados para descrever as paixões complexas (Barros, 1990, p.64).

No quadro abaixo, podemos observar tal dinâmica no que diz respeito a algumas paixões modalizadas pelo crer ser:

Tal arranjo representa os diferentes momentos de condensação e de ex-

pansão que permitem compreender o percurso realizado pelo sujeito do discurso. Estas, levaram à uma configuração tensiva das paixões já previstas por Greimas, as quais foram posteriormente desenvolvidas e teorizadas por Claude Zilberberg e Jacques Fontanille.

2.1.2 Paixões e tensividade

O ponto de vista tensivo sobre as paixões propõe que a paixão se define, em última instância, não pelos conteúdos modais propriamente ditos, mas por suas valências intensivas e extensivas sendo a intensidade da ordem do sensível, do domínio dos estados de alma e da afetividade. (Zilberberg, 2002, p.115; 2001, p. 50).

Além disso, a escolha do termo paixão dentre os demais que partilham do mesmo objeto teórico deve-se ao fato de que a paixão estaria na zona central do gradiente da intensidade e da extensidade, equilibrando tais dimensões (Fiorin, 2007b). Nesse contexto, paixão e sentimento identificam-se com os dispositivos modais em ação, bem como sua duração e seu ritmo. Ou seja, uma vez que é intensa e rápida, como uma síncope, a emoção é desprovida de duração. Já a inclinação introduz a duração, o que implica uma desaceleração do andamento e uma atenuação da intensidade. Por fim, a emoção deixa de ser um acontecimento singular, quando é inscrita numa paixão permanente. (Fontanille & Zilberberg, 2001, p.284-5)

Mencionam-se ainda na semiótica tensiva os termos afeto e afetividade. No contexto descrito acima podemos denominar "fases da afetividade" o complexo formado de emoção, inclinação, paixão, sentimento. Como consequência, o afeto é considerado um hiperônimo, de que os outros termos mencionados são co-hipônimos. (Fiorin, 2007b). Assim, conclui-se que o afeto é o elemento de base, cujas manifestações por meio de uma emoção, inclinação, paixão ou sentimento se distinguem pelas relações estabelecidas entre os eixos de intensidade e extensidade, ou seja, pelos valores descritivos, modais e aspectuais, relacionados às suas valências tensivas.

Além disso, na medida em que une modalidade e forma, a paixão correlaciona o inteligível e o sensível. Ela é, portanto, uma forma de racionalidade discursiva, e funciona como o móvel da ação. Como vimos anteriormente, no caso de uma emoção ou de um afeto, basta um corpo que sente. Já uma paixão é um acontecimento apreendido e reconhecido por um observador culturalmente competente. Por isso, vivenciar uma paixão é assumir também uma identidade cultural (Fontanille & Zilberberg, 2001, p.299).

Para concluir, gostaríamos de exemplificar tais relações por meio de um texto de Rousseau no qual o filósofo busca estabelecer o sensível como plano de base para a geração do sentido na linguagem verbal. Segundo Rousseau "a figura consiste na translação do sentido [...] mas será preciso

substituir a palavra que transpomos pela ideia que a paixão nos oferece — só se transpõem as palavras porque se transpõem também as ideias."⁷ (Rousseau, 1817) Em seguida, o autor faz uma breve descrição de como tal processo ocorreria, citando o exemplo das palavras 'homem' e 'gigante':

Um homem selvagem, encontrando outros, inicialmente ter-se-ia amedrontado. Seu terror tê-lo-ia levado a ver esses homens maiores e mais fortes do que ele próprio e a dar-lhes o nome de gigantes. Depois de muitas experiências, reconheceria que, não sendo esses pretensos gigantes nem maiores nem mais fortes do que ele, sua estatura não convinha mais a ideia que a princípio os ligara à palavra gigante. Inventaria, pois, um outro nome comum a eles e a si próprio, como, por exemplo, o nome homem e deixaria o de gigante para o falso objeto que o impressionara durante sua ilusão. Aí está como a palavra figurada nasce, antes da própria, quando a paixão nos fascina os olhos e a primeira ideia que nos oferece não é a da verdade. O que disse a respeito das palavras e dos nomes aplica-se sem dificuldade aos torneios de frases. Apresentando-se, em primeiro lugar, a imagem ilusória oferecida pela paixão, a linguagem que lhe corresponderia foi também a primeira inventada; depois tornou-se metafórica quando o espírito esclarecido, reconhecendo seu próprio erro, só empregou as expressões para as próprias paixões que as produziram.⁸ (Rousseau, 1817, p.514)

Ao longo do trecho acima, chamamos atenção para a gradação dos estados afetivos descritos. Inicialmente, o medo e as impressões que lhe são asso-

⁷Trecho original: Ce n'est que dans la translation du sens qui consiste la figure. [...] mais il faut substituer l'idée que la passion nous présente au mot que nous transposons. Car on ne transpose mes mots que parce qu'on transpose aussi les idées

⁸Trecho original: Un homme sauvage en rencontrant d'autres se sera d'abord effrayé. Sa frayeur lui aura fait voir ces hommes plus grands et plus forts que lui-même ; il leur aura donné le nom de géans. Après beaucoup d'expériences, il aura reconnu que ces prétendus géans n'étant ni plus grands ni plus forts que lui, leur stature ne convenait point à l'idée qu'il avait d'abord attachée au mot de géant. Il inventera donc un autre nom commun à eux et à lui, tel par exemple que le nom d'homme, et laissera celui de géant à l'objet faux qui l'avait frappé durant son illusion. Voilà comment le mot figuré naît avant le mot propre, lorsque la passion nous fascine les yeux, et que la première idée qu'elle nous offre n'est pas celle de la vérité. Ce que j'ai dit des mots et des noms est sans difficulté pour les tours de phrases. L'image illusoire offerte par la passion se montrant la première, le langage qui lui répondait fut aussi le premier inventé; il devint ensuite métaphorique quand l'esprit éclairé, reconnaissant sa première erreur, n'en employa les expressions que dans les mêmes passions qui l'avaient produite.

ciadas conferem aos seres observados dimensões maiores do que eles apresentam devido a uma deformação nos parâmetros de comparação. Segundo Rousseau tal fato ocorre porque "a paixão fascina os olhos" apresentando uma ideia "falsa" da realidade, razão pela qual o objeto recebe a designação inicial de "gigantes". Em seguida, com uma visão mais clara a respeito do objeto, viria a definição de "homem" estando essa mais próxima da realidade do fenômeno.

Poderíamos propor uma análise tensiva de tal descrição se considerarmos que a primeira definição corresponde ao grau máximo de intensidade, na qual o sujeito é tomado pela primeira impressão que o objeto lhe provoca, causando-lhe uma emoção: o medo. Com o passar do tempo, tal emoção perde intensidade e ganha extensidade, ou seja, a emoção inicial é modalizada por outros aspectos relevantes ao contexto de ação do sujeito e este adquire competências suficientes para reavaliar a situação inicial, conforme observamos no esquema abaixo:

Tal diagrama reflete assim o processo perceptivo da significação e permite associar o medo à sensação de estranhamento inicial, o qual se dilui ao transformar-se em algo familiar. Observamos ainda que ao longo de tal percurso o sujeito pode, inclusive, reavaliar sua própria posição como referência ao percurso realizado, e a definição encontrada posteriormente testemunha a existência de um direcionamento perceptivo, conforme vere-

mos no tópico a seguir.

2.1.3 O afeto como movimento

Como vimos a propósito da semiótica das paixões, Espinosa define afecção como aquilo que "aumenta ou diminui a potência de agir de um corpo quando afetado, incluindo as mudanças que provoca"(2014, p.197), gostaríamos no presente tópico de chamar a atenção para a noção de mudança ou de transformação presente nesta definição e que está igualmente presente nos processos de modalização do sujeito.

Além disso, tal transformação pode ser observada por meio de aspectos relacionados à duração, uma vez que, "não há afeto, não há representação ou volição que não se modifique a todo instante, se um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir"(Bergson apud Barros, 2011, p.184-185). Em outras palavras, o lugar da afetividade está relacionado à duração de forma tal que mais do que referir-se à passagem entre estados, diz respeito à própria descrição de um movimento contínuo.

Tal ponto de vista se aplica igualmente à linguagem musical, por exemplo, na noção de "Musica movet affectus" de Isidoro de Sevilha, ideia que condensa as pesquisas por uma ciência dos afetos que se desenvolveu no final da idade média. Para este e outros teóricos, o afeto encontraria uma definição mínima por meio do movimento, o qual seria responsável pelas paixões da alma (Cochrane *et al.*, 2013).

Retomando as definições dos lexemas que dizem respeito a mudanças de estado na semiótica podemos ainda encontrar a ideia de movimento, como é o caso da palavra emoção. Citamos Fiorin:

Surge aqui um novo sinônimo para paixão: emoção. Essa palavra é formada a partir do latim *e(x) movere*, "mover para fora". Esse sentido original está ligado a uma ideia, presente em muitos filósofos, embora não em Descartes, para quem a paixão é um estado afetivo, de que a paixão é um movimento da alma.

É o que ocorre, por exemplo, em Santo Tomás de Aquino, que, na *Summa theologiae*, considerava a paixão "motus appetitivae partis"(I, 23, 4). (Fiorin, 2007a, 2007)

Ao mesmo tempo, todos esses movimentos devem ser compreendidos por meio do acontecimento sensível que os origina. Obedece-se assim a uma lógica própria, a do inacabamento e do devir: "o acontecimento não é acabado, ele advém e afeta aquilo que está diante dele, para quem ou em quem ele advém"(Fontanille, 2007, p.188) e que se destina assim a gerar novos desenvolvimentos.

Assim, a ideia de que as paixões seriam capazes de mover sugere igualmente o fato de que as paixões seriam elas próprias resultantes de um movimento. Nesse sentido, ao afeto caberia descrever o modo em que o corpo recebe o impacto de um objeto externo. Sobre a emoção, teríamos uma remissão a esse momento específico, o que equivale a uma ruptura de continuidade referente ao movimento anterior no qual o corpo já estaria engajado. Finalmente, sentimento seria uma resposta à energia que o corpo possui e é relativa, portanto, à tensividade fórica.

Assim, nas artes de um modo geral, e na música em particular, o corpo pode ser considerado como um sistema de referências. Segundo Tatit, o corpo constitui um princípio de identidade que subjaz às diferenças criadas pelos textos, além disso:

Como espaço, o corpo pode abrir, fechar, concentrar, circunscrever, ocupar, difundir, criar distâncias etc. Como tempo, pode parar, continuar, esperar, recordar, prever, antecipar, precipitar, criar durações etc. Nesse sentido, o corpo encerra um 'drama de energias'. (1998, p.43-46)

Como conclusão, ao traçar um paralelo com o pensamento de Paul Valéry, Tatit conclui que "o corpo é, sobretudo, aquilo que dura", ou seja, que reflete tal movimento e se insere assim na tensividade. A forma artística

decorre, portanto, da necessidade básica de reconstituição e perpetuação do corpo sensível no 'corpo' da obra, por meio do recurso à desaceleração da linguagem (Tatit, 1998, p.46), segundo o esquema abaixo:

Nesse esquema, podemos observar a gramática segundo a qual ocorre a estabilização das formas na arte. Em particular, no que diz respeito ao corpo erotizado na estética de Sylvano Bussotti temos igualmente pistas para a compreensão do corpo como presença uma vez que:

A expressão artística se realiza em função de um mesmo impulso para a totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz e para sua união com o universo. A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica. O prazer diante de uma obra de arte não é, em primeira instância, intelectual, racional, embora a razão possa interferir através de julgamentos de valor, apreciações críticas que todo leitor/espectador termina por fazer. O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagrada, nos "toca" ou nos "conecta", ou nos é indiferente. (Castello Branco, 1987, p.12-13)

De fato, tal aspecto pode ser facilmente verificado se consideramos que, para Bussotti "Um manuscrito [...] já é uma obra completa ... [E] visivelmente um emaranhado ordenado de pulsões, de desejos, de obsessões, que

se exprimem graficamente, espacialmente, sob a tinta, poderíamos dizer, independentemente do que a música vai dizer"⁹ (Barthes, 2002, p.940-941). Atesta ainda tal fato, a declaração de Bussotti ao longo de uma entrevista. Quando perguntado sobre como definiria sua obra, Bussotti a declara como 'Carnal' como uma referência à erotização de sua música e seu esforço de representar o corpo por meio da escrita de grafismos.¹⁰

Sobre o lugar da carne, ou do corpo como carne na semiótica, acreditamos ser proveitoso utilizar os desenvolvimentos propostos por Fontanille (Fontanille & Gonzalez, 2010, p.64) a respeito do corpo e seus modos de existência como objeto. Segundo o autor, teríamos de um lado, o corpo como "envelope", que se preenche e contém de modo mais ou menos eficaz os "afetos" e as energias que o habitam, e de outro, a carne como "movimento", que se projeta em espelho ao estado das coisas, modificando esse envelope das coisas e do mundo.¹¹ (Fontanille, 1998, p.4)

2.2 Folias de Espanha: afetos e desmedida

Inicialmente confundida com outros gêneros devido ao fato de apresentar uma linha do baixo comum, o gênero musical conhecido como 'Folias de Espanha' se destacou pelo rápido delineamento de suas possibilidades de variação e exploração criativa. Além disso, a própria evolução da forma Tema e Variações na música teria acompanhado o desenvolvimento e a valorização das Folias de Espanha, garantindo sua permanência histórica e posterior declínio.

Tal movimento ocorreu após o gênero ter se tornado referência estilística ao longo dos séculos XVI e XVII quando, devido ao recurso cons-

⁹Trecho original: Un manuscrit [...] est déjà une œuvre totale. ... [C'est] visiblement un fouillis ordonne de pulsions, de désirs, d'obsessions, qui s'expriment graphiquement, spatialement, à l'encre, pourrait-on dire, indépendamment de ce que va dire la musique.

¹⁰Trecho original da entrevista com o compositor: [maraini:] Come definiresti la tua musica? [sylyb:] Carnale. [maraini:] Basta così? [sylyb:] I critici la definiscono aseriale. Sono d'accordo. Comunque non è musica d'avanguardia.

¹¹<https://goo.gl/LaTib2>, consultado em 30/01/2017., consultado em 30/01/2017.

tante feito por diversos compositores, gerou-se um desgaste baseado em sua repetitividade. De fato, segundo Apro "Neste momento a Folias de Espanha passou a representar o próprio paradoxo entre essência e aparência da forma Tema e Variações: no sentido de que qualquer variação pode ser tema, ou o inverso, o tema pode ser considerado, uma versão 'despida' de suas variações." (Apro, 2009, p.226)

Segundo o autor, esse teria sido justamente um dos motivos da desintegração do tema na segunda metade do século XVIII. Por outro lado, o ressurgimento no século XX de tal gênero teria sido devido a sua exploração como um elemento arcaico e representativo de um passado revisitado destacando assim a figura do pastiche e da paródia como formas de ironia relacionadas ao contexto de compositores contemporâneos como é o caso de Sylvano Bussotti e conforme desenvolveremos a seguir.

2.2.1 Origens e forma

Uma Folia era um tipo de composição de origem portuguesa dos séculos XVI e XVII que se caracterizava como uma dança cantada com acompanhamento instrumental e que se propagou pela península ibérica no final da idade média. O nome 'Folia' viria dos elementos presentes na descrição seguinte, que data de 1610:

é uma certa dança portuguesa, muito barulhenta; porque comporta muitas figuras a pé com chocalhos e outros instrumentos, homens mascarados carregam aos ombros rapazes vestidos de mulher, que com as mangas de ponta se contorcem e, às vezes, dançam. E também tocam pandeiros: e é tão grande o ruído e o som tão apressado, que parecem estar uns e outros sem juízo. E assim deram à dança o nome de folia, da palavra toscana "folle", que significa oco, louco, insano, aquele que tem a cabeça vazia.¹²

¹²Sebastián de Covarrubias define, no Tesoro de la lengua castellana (Madrid, 1611).

Assim, a designação do termo Folia para esse tipo de dança, viria de um excesso de sentimento e da expressão por meio dos passos realizados e do modo de tocar, o que geraria um barulho característico dessa dança. Além disso, desde o início do gênero já seria possível observar a presença de dominós, ou máscaras, fato que iria se conservar ao longo do tempo em outras versões da dança.

Quanto à forma, o tema da Folia se caracteriza por uma linha do baixo, uma estrutura harmônica e um perfil melódico específico. Além disso, a Folia possui um ritmo ternário e um encadeamento harmônico no qual a linha do baixo se divide em duas partes quase idênticas sobre a qual se sobrepõe uma melodia com um andamento lento a moderado (Figura 2.2).

Figura 2.1: Progressão harmônica do tema da Folia.

Fonte: site www.folias.nl.

Apesar dessa descrição verbal, os primeiros registros escritos de Folias pertencem à música espanhola renascentista. Tais peças seguiam o modelo da linha do baixo *ostinato* sobre o qual se escreviam *discantus*.¹³ Este corresponde às técnicas de improvisação denominadas diminuições que deram origem ao que conhecemos hoje como a forma "tema e variações" na música (Fiorentino, 2009).

Além disso, se inicialmente a razão principal das repetições era permitir a elaboração dos passos de dança, uma vez que tais obras se destinavam igualmente a serem acompanhadas de coreografias e canções, com o tempo a 'forma Folia' passou a ser reconhecida e não mais confundida

¹³Os termos *ostinato* e *discantus* se referem aqui respectivamente a um motivo repetido no baixo e às variações nas vozes agudas que lhe acompanham.

com outras congêneres.

Um dos motivos para a grande aceitação e reconhecimento dessa forma pode ser devido à sua fácil memorização e à sua estrutura em forma de palíndromo: a partir do meio da peça (compasso 9) temos a mesma sequência de acordes ou notas do baixo inicial, mas lidas ao inverso. Um exemplo pode ser observado na sequência abaixo (Figura 2.1):

Figura 2.2: Progressão harmônica do tema da Folia.

Fonte: Elaborado pela autora.

Assim, ao longo dos 16 compassos do trecho acima, temos a repetição inversa dos compassos 1-8 (Ré m|Lá M|Ré m|Dó M|Fá M|Dó M|Ré m|Lá M) a partir do compasso 9 em Ré menor, ou seja, Lá M|Ré m|Dó M|Fá M|Dó M|Ré m|Lá M|Ré m. Gostaríamos de observar ainda que dentro de cada sequência ocorrem também palíndromos internos caso tomemos como acorde pivô o tom de Fá maior (Fá M).

A partir dessa estrutura inicial, ocorreu a exploração do tema a partir de estéticas próprias a cada compositor. Archangelo Corelli, por exemplo, utilizou o tema da Folia em suas sonatas para violino ao compor seu opus 5, conhecido como Sonata La Follia que se trata de uma série de doze peças sendo a última uma Folia com 23 variações para instrumento de teclado, baixo contínuo e violino.

Nessa época, a Folia já havia se introduzido como um divertimento

nas cortes europeias e constituía um motivo frequentemente utilizado para improvisações tendo assim permanecido no repertório clássico até o século XX com inúmeras releituras.

Nesse percurso, o gênero sofreu influência da estética dominante de cada período bem como variações de estilo e forma. Uma versão pertencente a C.P.E. Bach, por exemplo, marca a passagem entre o estilo antigo, no qual a Folia deveria satisfazer à parâmetros retóricos musicais, e o novo estilo iluminista, conhecido como classicismo na música, e que valorizava formas narrativas como a Sonata, assim como a facilidade de execução e o cosmopolitismo estilístico.

De fato, por meio da observação de vários aspectos estruturais e estilísticos, podemos afirmar que a evolução das formas na música participa das mudanças históricas e culturais, inserindo-se em um contexto mais amplo e refletindo o pensamento de seu tempo.

Apro (2009) diferencia assim três tipos de Folia: (1) aquelas em que o título e o conteúdo (melodia, harmonia e ritmo) pertencem ao tema aqui descrito; (2) as que são de fato Folias de Espanha mas não têm esse título, como por exemplo, a *Sarabande* (1727) de Haendel; e por fim (3) aquelas que têm o título mas apresentam um esquema diferente do comumente utilizado, como é o caso das *Folies françaises* de Couperin que serviram de inspiração à Sylvano Bussotti pertencente ao grupo de compositores que revisitaram o gênero no século XX:

A partir do evidenciamento da Folias de Espanha no cinema, o tema encontrou um novo terreno para florescer na arte pós-moderna, readquirindo sua antiga popularidade na cultura, desta vez globalizada [...] essa popularidade não é mais de uma classe aristocrática como no antigo regime, mas de uma categoria semiespecializada de compositores que busca no tema antigo uma fonte de inspiração para articulações em formas de clichês barrocos. (Apro, 2009, p.218)

Nesse caso, além dos aspectos formais, o uso do tema da Folia possibilita a exploração de elementos pertencentes à temporalização dos afetos imbricados em sua escuta, por meio da sensibilização do ouvinte.

2.2.2 Afetos na música

Uma observação interessante feita por Mirka (2014) chama atenção para o fato de que assim como a descoberta de que o mármore que recobre as estatuas gregas é branco devido apenas à ação do tempo, ou seja, para um espectador que lhes fosse contemporâneo elas seriam coloridas segundo costume da época, a ideia de que obras primas do período barroco musical apresentam uma estrutura baseada em estudos sobre o patêmico nas artes e a produção de efeitos que busquem reproduzi-los tem possibilitado uma renovação da escuta para os ouvidos modernos no que diz respeito às obras do passado.

De fato, o desenvolvimento da teoria dos afetos na música e nas artes a partir do período barroco é reconhecido como um esforço de identificação e descrição de recorrências de elementos que poderiam ser associados à expressão de afetos ou emoções. Propunha-se assim a sistematização de tais procedimentos de modo a tornar facilmente identificáveis os mecanismos de controle da emergência do patêmico na criação musical.

Dentre os teóricos que se dedicaram ao tema citamos cronologicamente Seth Calvisius (*Melopoia*, 1602), Michael Pretorius (*Syntagma musicum*, 1619), Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650), Johann Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, 1739), entretanto o termo doutrina ou teoria dos afetos (Affektenlehre) passou a ser utilizado somente a partir do século XX como referência aos textos teóricos produzidas com essa intenção.¹⁴

Tais obras consistiam de descrições e de recomendações de uso dos

¹⁴Dentre os autores que consagraram essa expressão temos Hermann Kretzschmar, Harry Goldschmidt e Arnold Schering.

elementos musicais que incluíam tanto o uso de tonalidades, arpejos, cromatismos e instrumentação até o estilo e os lugares de execução, de modo a criar efeitos de sentido determinados, ou seja, destinavam-se a servir de guia para a criação e escrita musical.

No que diz respeito à terminologia que utilizamos, gostaríamos de enfatizar que o termo afeto (*Affekt*) era frequentemente acompanhado de suas variações tais como paixão (*Leidenschaft*, *Passion*), sentimento (*Neigung*, *Gemütsneigung*), emoção (*Bewegung*, *Gemütsbewegung*) e temperamento (*Temperament*), os quais eram tratados como sinônimos conforme notas da tradução inglesa (Mattheson & Lenneberg, 1958, p.50).

Embora tal lista não seja exaustiva, ela ilustra a abrangência histórica e geográfica das preocupações com a teorização dos sentimentos a que nos referimos no início do capítulo. Em particular, para o escopo da presente tese, gostaríamos de focar em dois autores que permitem aproximações com a teoria semiótica por meio de pontos de contato com preocupações levantadas por Greimas referentes à semiótica musical (César, 2012, p.110).

Seguia-se assim um esforço em identificar correspondências entre os movimentos da alma e do corpo assim como suas proporções. Nesse sentido, peças que se destinavam à dança receberam atenção especial do teórico e compositor que exemplifica sua teoria com vários exemplos.

Uma fonte de inspiração para tais teóricos foi a retórica clássica, e sua definição de temas ou *loci*.¹⁵ Em particular, a notação, ou o modo de escrita utilizado pelo compositor também foi situado por Mattheson entre os *loci* que seriam destinados a compor os diferentes afetos na música:

O primeiro *locus*, chamado *notatio*, está entre as mais ricas fontes de criação. Uma vez que *notare* significa "escrever" [*bezeichnen*], nós compreendemos como *notatio* a forma exterior e a aparência das notas, ou a maneira como as letras de um nome

¹⁵Ver mais adiante a propósito das tópicas na música.

ou coisa são compreendidos pela retórica. Isso pode dar origem a várias ideias. O lugar e a forma das notas, as letras-som, conduz-nos de modo fácil e adequado a variações incontáveis. As quatro seguintes merecem ser mencionadas: 1) as figuras de valores, 2) a troca ou permuta [de notas], 3) repetição e resposta [Wiederschlag], e 4) imitações canônicas.¹⁶

A partir dos anos 80, com a sistematização da teoria das tópicas na música (Ratner, 1980; Agawu, 1998; Hatten, 2004; Monelle, 2010), os afetos foram incorporados como componente da significação atribuída aos *topoi*. Em apresentação do tema feita por Mirka (2014), a autora retoma os princípios afetivos e de construção de caráter que estiveram na base da construção da teoria que encontrou diferentes aplicações na musicologia contemporânea.

Embora não seja central em nossa pesquisa e merecesse um desenvolvimento à parte pelas interessantes aplicações que encontram atualmente em áreas relacionadas à criação e interpretação musical – mencionamos a teoria das tópicas desenvolvidas por autores como Allanbrook (2002) que também se dedica a estudar modulações do que se reconhece por sentimento na música. Partindo de análises de composições dos séculos XVII e XVIII, o autor propõe abordar os afetos ressaltando as mudanças de valor, ou modulações, lhes podem ser atribuídas pelo contexto discursivo. Segundo o autor:

Nenhum sentimento, o qual encontre alguma duração – não sendo somente despertado, mas também sustentado – permanece o mesmo do início até o fim. Ele aumenta e diminui através de infinitos e indiscerníveis degraus de intensidade. Esse aumento e declínio do sentimento é chamado "modificação" mas poderia muito bem

¹⁶Trecho original: first place, namely notatio, is almost the richest source of invention. Since notare means "to write"[bezeichnen], we understand by notatio the outer form and appearance of the notes, in the way in which letters of a name or thing are understood in rhetoric. This can give rise to many ideas. The place and form of the notes, the sound-letters, lead us with much ease and suitability to virtually countless alterations. The following four means should be noted: 1) the time-value of the notes, 2) the interchange or exchange [of notes], 3) repetition and answer [Wiederschlag], and 4) canonic imitation.

ou ainda melhor ser denominado "modulação", palavra oriunda do vocabulário técnico da música.¹⁷ (Forkel, 1801, p.8)

Observamos assim que a palavra modulação também estaria mais próxima de uma escuta tensiva das paixões no sentido pelo qual sugere uma busca pela determinação das forças que estão em jogo, suas gradações e a representação de tais variáveis em termos de modificação de alturas e intensidades com determinação de escalas e fraseados específicos. Em outras palavras, o autor defende que o significado atribuído a um sentimento seja resultante menos de seu papel intrínseco e mais de sua possibilidade de se intensificar e se "desintensificar", em flutuações que definimos como aumentos e diminuições de intensidade.

Além desse importante aspecto, o autor aponta para a necessidade de compreender as mudanças pelas quais passam as paixões quando inseridas no discurso musical, mas também as mudanças de valor que apresentam, uma vez que o discurso evolui juntamente com os termos que o determinam.

Ainda que um sentimento possa ser expresso de muitas formas, é fácil observar que somente em um ponto ele corresponde exatamente a si próprio e difere de outros sentimentos; todos os outros pontos e níveis desse limitam-se em algum ponto com um sentimento de outro tipo—o qual é mais ou menos distante de um outro sentimento—e pode servir de definição para esses sentimentos tanto quanto servir de definição do sentimento original uma vez que a relação inicial que eles estabeleciam entre si tenha se modificado.¹⁸ (Forkel, 1801, p.8)

¹⁷Trecho original: No sentiment, which should last for some time—not just be aroused but also sustained—remains the same from the beginning until the end. It increases and decreases through infinite and indiscernible degrees of intensity. This growth and decline of sentiment is called "modification" but it could equally well or even better be called "modulation," which word is taken from the technical vocabulary of music

¹⁸Trecho original: Even if a sentiment can express itself in many ways, it is easy to note that only at one point is it exactly itself and differs from any other sentiment; all other points and degrees of this sentiment border on sentiments of some other sort—which are more or less distant from another main sentiment—and can serve the definition of these sentiments as much as they served the definition of the original sentiment as soon as their relations to each other are changed.

Seguindo a existência de tal movimento, a modulação dos sentimentos e as passagens entre os estados estaria relacionada às modificações ou recombinações dos parâmetros musicais, que não possuiriam um valor absoluto ou independente do seu percurso e de suas interações. Como exemplo, teríamos as diferentes harmonizações de uma mesma melodia, ou a modulação dessa melodia segundo diferentes escalas em um sistema não temperado.

No caso da Folia, como veremos mais à frente, o gênero sofreu várias modificações no sentido em que a própria definição de variação e improvisação sobre um tema foi se adaptando aos diferentes estilos e períodos históricos. Ao mesmo tempo, observamos que François Couperin provavelmente procurou responder às demandas de sua época no que diz respeito à retórica e à expressão dos afetos na música por meio de seus dominós.

Tal ponto de vista aproxima-se assim da perspectiva greimasiana em vários aspectos: (1) por um lado, temos a preocupação com a definição das paixões em termos axiológicos, isto é, segundo seu desenvolvimento discursivo, ao mesmo tempo, (2) tais paixões são modalizáveis e sofrem interações com o percurso efetuado pelo sujeito, e, finalmente, (3) tais movimentos possuem um caráter tensivo, sujeito a diminuições e aumentos que lhes conferem gradações características.

Mais especificamente, gostaríamos de reter duas noções que consideramos profícuas para a presente pesquisa. A primeira diz respeito a transitividade das paixões. Nesse sentido, sua descrição precisa levar em conta suas possibilidades de modulação em contextos diferentes. O segundo ponto refere-se ao ponto de mutação entre as paixões. Esse aspecto, se identificado, permitiria fazer distinção entre as paixões que regem um discurso.

Mais adiante, desenvolveremos essas duas ideias sob o ponto de vista dos dominós, que procuram incorporar nas descrições das diferentes *personae* máscaras as instâncias e variações nas quais ocorre a identificação de um estado de alma.

2.2.3 Os dominós de François Couperin

Embora as Folias de François Couperin sejam citadas como tais, ao lado de obras pertencentes à autores como Corelli e Vivaldi, quanto à forma, a obra denominada *Folies Françaises* apresenta importantes modificações melódicas e harmônicas que colocam em dúvida sua real denominação conforme observamos na citação abaixo:

La Follia é uma dança portuguesa; como uma reação às *Folies d’Espagne* (Folias Espanholas) [...] Couperin também compôs Folias. Em suas mãos, elas adotam a nacionalidade francesa. O compositor tinha claramente as Folias de Corelli como exemplo, e tomou emprestado sua forma. A suíte ‘internacional’ de Couperin consiste de um tema e onze variações, como uma grande Chaconne, ou ainda, uma Passacaglia. A obra é extremamente coesa e deve ser interpretada como tal. Como uma procissão de carnaval, cada virtude ou sentimento é mascarado como uma *folie* sob a máscara de um dominó.¹⁹ (Beck, 1971, p.ii)

Aqui, o título Folia só pode ser adequadamente compreendido caso levemos em conta as implicações da palavra *folie* nos séculos XVII e XVIII, assim como o fato de que, nesse novo contexto, ela não tinha nada a ver com a loucura. Nesse sentido, a folia foi uma dança com um destino bastante similar ao da *passacaglia*, da *chaconne*, e da *sarabande*.

Assim, a folia e se tornou conhecida na Europa barroca tornando-se, entretanto, mais formal, calma e controlada, mantendo do descontrole e da loucura apenas o seu título. Nessa forma moderada, o tema das *Folies d’Espagne* se tornaram extremamente populares durante o período barroco, sendo utilizadas por compositores como Corelli, o qual completou

¹⁹Texto de apresentação de cd Kenneth Gilbert *Couperin intégrale de l’œuvre pour clavecin troisième livre*. Trecho original: Les Folies françaises ou Les Dominos are among Couperin’s most famous pieces, and justly so. La Follia is a Portuguese dance; by way of reaction to the Folies d’Espagne (Spanish Folies), then the rage, Couperin also composed Folies. In his hands they adopt French nationality. The composer clearly had Corelli’s Follia in mind, as he borrows it form. Couperin’s ‘international’ suite consisting of a theme and eleven variations, is a vast Chaconne, or rather, a Passacaglia. The work is a tightly-knit, which has to be performed as such. Like a carnival procession, each virtue or sentiment tendre is disguised as a folie beneath the mask of a suitable domino.

seu Opus V com uma Folia destinada a servir de veículo para a virtuosidade ao instrumento.

Influenciadas pela obra de Corelli, as *Folies Françaises* ou dominós foram compostos entre 1720 e 1722 e publicados no *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* o qual contém na 13ª ordem as doze *Folies Françaises* ou les Dominos. Por outro lado, como identifica Ceballos (2008), as *Folies Françaises* de Couperin não podem ser consideradas Folias uma vez que ele criam um novo padrão harmônico distinto daquele que é comumente utilizado pelas Folies d’Espagne, denominação que tais danças recebiam desde sua origem no século XVII.

Assim, no caso de Couperin, devemos compreender as *Folies* em seu duplo sentido, ou seja, entre uma forma musical e um baile de máscaras, de onde o termo dominó é empregado como sinônimo (p. 63). Nesse sentido, Couperin sofreu igualmente influência de escritores da época, como La Bruyère, autor da obra *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*.

Nessa obra, o escritor buscou construir uma crônica do espírito dominante no século XVII com seus reflexos sobre a condição humana a exemplo da teoria dos afetos, que buscava na música estabelecer uma gramática harmônica e rítmica que traduzisse os diferentes estados de alma descritos pela música.

Além disso, a descrição moral dos caracteres, segundo suas possibilidades dramáticas e expressivas deveria possuir uma coerência interna, seguindo assim propostas estilísticas fundamentais para a época (Scheibe, 1740, p.136). Nesse sentido, seria importante, por exemplo, obedecer ao princípio da verossimilhança comum à estética neoclássica, o qual descreviam entre outros a compatibilidade entre as expressões e sentimentos descritos na música, citamos:

Do mesmo modo como o pintor deve obedecer à natureza, por exemplo, atribuindo a cada árvore as folhas e frutos que lhe são próprios e colocando-os somente nos galhos em que realmente

cresceram [...] assim também o poeta precisa lidar com expressões e sentimentos, os quais são efeitos naturais do caráter. ²⁰ (Sulzer *et al.*, 1995, p.456)

Assim, a construção dos caracteres segundo suas reais possibilidades ocupava um lugar central nas preocupações estéticas. Um segundo ponto importante constituía ainda a moralização de tais caracteres. Para Mattheson (1958), a dignidade de um afeto não diz respeito apenas à sua força, mas ao seu valor moral:

Entre os afetos que atribuímos comumente ao estilo elevado existem muitos que não mereceriam ser assim considerados [...]. Pois, o que poderia ser mais baixo do que a raiva, o ódio, a vingança, o despeito, etc. [...]. A arrogância é ele própria somente um envaidecimento da alma, e requer na verdade mais grandiloquência do que nobreza para ser expressa: assim os mais orgulhosos são os mais coléricos, em seus sentimentos seguem-se uma fraqueza após a outra. ²¹ (Mattheson & Lenneberg, 1958, p.71).

Seguindo tais princípios, As *Folies* perfazem um total de 12 estados de alma, agrupados de dois em dois (couplet) com títulos em francês, a saber: *Virginité - Pudeur*, *Ardeur - Esperance*, *Fidélité - Persévérance*, *Langueur - Coquetterie*, *Vieux Galants - Coucous Bénévoles* e *Jalousie Taciturne - Désespoir*, os quais traduzimos por Virgindade - Pudor, Esperança - Ardor, Fidelidade - Perseverança, Langor - Coqueteria, velhos conquistadores - Cucos Benevolentes e Inveja - Desespero.

²⁰Trecho original: Just as the painter must obey nature, for instance, by attributing to each tree the leaves and fruits which are natural to it and placing them only on those branches on which they really grow, and not at arbitrarily selected places; so also, the poet must deal with expressions of emotion, which are as natural effects of the character as leaves and fruits are effects of the particular nature of a tree.

²¹Trecho original: Among those affections which one commonly attributes to the high style are many which do not deserve to be called high at all, in the good sense. For, what can be lower than anger, fear, vengeance, despair, etc. Beating, boasting, snoring is indeed not true nobility. Arrogance is itself only an inflating of the soul, and actually requires more bombast than nobility for expression: now the most haughty are again unfailingly the most angry, in their feelings one debility after another takes the helm.

Por outro lado, o objetivo principal de Couperin seria a exploração da definição de caráter de acordo com os temas propostos pelos diferentes dominós, suas paixões e as relações entre o ser e o parecer, ou entre o interior e o exterior desses personagens. De modo a reforçar essa representação, o compositor atribui cores e temas para os grupos de dominós. Assim, a cada paixão, temos associada uma cor ou uma tonalidade segundo o esquema abaixo:

Virgindade – cor invisível	Langor – violeta
Pudor – rosa	Coqueteria – colorido
Esperança – verde	Velhos conquistadores – purpura
Fidelidade – azul	Benevolência – amarelo
Perseverança – cinza linho	Inveja taciturna – cinza
Ardor – vermelho	Desespero – preto

Com relação aos títulos, Couperin exprime no prefácio às *Pièces de Clavecin* nota segundo a qual "Não tendo nenhuma imagem de signo ou caracteres para comunicar nossas ideias, nós tratamos de remediar tal fato assinalando no início de nossas peças por algumas palavras, como, *Tendrement*, *Vivement*, etc., aproximadamente, o que gostaríamos de ouvir."²² (Couperin & Halford, 1974, p.49). Ao mesmo tempo, a respeito da identificação dos caracteres em suas composições, Couperin declara:

Eu sempre tive um propósito em vista ao compor tais peças: ocasiões diferentes forneceram-no a mim. Desse modo, os Títulos respondem às ideias que eu tive e dispensam assim explicações: entretanto, como entre tais títulos há alguns que me tocam em particular, gostaria de advertir que as peças que eles nomeiam são como retratos para os quais encontrei [aspectos] suficientemente semelhantes sob meus dedos e que a maior parte desses Títulos avantajados, dizem respeito mais aos amáveis originais

²²Trecho original: N'ayant point images des signes ; ou caractères pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remédier en marquant au commencement de nos pièces par quelques mots, comme, *Tendrement*, *Vivement*, etc., à-peu-près, ce que nous voudrions entendre.

que eu quis representar do que às cópias que eu pude obter.²³
(Couperin & Halford, 1974, p.i)

Tal declaração vem ao encontro da generalização feita posteriormente por Sulzer (1792-94) sobre a necessidade de que o ato de criação fosse acompanhado de uma análise das condições pelas quais os caracteres são definidos. Citamos:

composição, seja vocal ou instrumental, deve possuir um caráter definido e ser capaz de despertar sentimentos específicos na mente dos ouvintes. Seria insensato da parte do compositor iniciar uma composição sem ter estabelecido o caráter de sua peça. Ele precisa saber se as expressões de linguagem que ele irá utilizar são aquelas de um homem orgulhoso ou humilde, corajoso ou tímido [...] ele precisa examinar seu caráter cuidadosamente de forma a poder sustentá-lo na composição. ²⁴ (Sulzer *et al.*, 1995, p.53)

Concluímos assim ser necessário reconhecer e identificar o caráter de cada composição como um recurso expressivo do qual o compositor fazia uso de modo intencional. Tal intenção estará igualmente presente na obra de Bussotti, como veremos a seguir.

²³Trecho original: J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pièces: des occasions différentes me l'ont fourni, ainsi les Titres répondent aux idées que j'ay eues; on me dispensera d'en rendre compte: cependant comme parmi ces Titres, il y en a qui semblent me flatter, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent, sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assés ressemblants sous mes doigts, et que la plupart de ces Titres avantageux, sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ay voulu représenter, qu'aux copies que j'en ay tirées.

²⁴Trecho original: Every composition, whether it is vocal or instrumental, should possess a definite character and be able to arouse specific sentiments in the minds of listeners. It would be foolish of the composer to begin composing without having established the character of his work. He must know whether the language he will set down is that of a man who is proud or humble, courageous or timid, pleading or commanding [eines Bittenden oder Gebietenden], tender or tempestuous. Even if he stumbles upon his theme by chance, or he arbitrarily selects it, he must still examine its character carefully so that he can sustain it while composing.

2.3 *Les Folies Françaises ou Les Dominos d'après François Couperin de Sylvano Bussotti*

12 Folie constitui em um primeiro momento uma releitura da obra homônima de François Couperin. Entretanto, já no título, podemos observar algumas modificações uma vez que, ao inserir elementos de ordem visual e verbal, Bussotti as insere no contexto de sua estética.

A primeira intervenção realizada por Bussotti é uma menção às modificações realizadas na obra original. O autor mantém assim a ideia de intervir sobre uma edição já existente da obra de Couperin que data de 1932, conforme se observa na imagem abaixo (Figura 2.3):²⁵

Figura 2.3: *Les Folies françaises, ou les Dominos*, título original e com intervenções.

²⁵Todos as imagens analisadas nesta seção têm como fonte a partitura da obra editada por b.o.b (bussottioperaballet) e adquirida pela autora da tese diretamente com o compositor.

2.3. *LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS COUPERIN* DE SYLVANO BUSSOTI

Nas imagens acima sobrepomos reproduções da edição e do manuscrito original do compositor cuja menção de reprodução é acrescentada ao índice das *12 Folie*. Em particular, chamamos atenção para o fato de que a indicação *d'après* possui em francês o duplo significado de algo que vem na sequência de um evento, sendo assim sinônimo de após, como de um objeto que é tomado por modelo, ou que é conforme a este. No caso, toma-se como exemplo não apenas a obra, mas o estilo de Couperin.

Tais intervenções, por sua vez, podem ser comparadas às realizadas por Eric Satie em sua série de composições intituladas *Sports et Divertissements*, ao longo das quais encontramos tanto elementos pertencentes à notação tradicional, originais do compositor, quanto intervenções realizadas por ele de modo a acompanhar sua leitura (Figura 2.5).

A realização de tais intervenções seria assim tanto um modo de tornar a notação mais 'real' no sentido de figurativo quanto uma valorização de seu aspecto narrativo. Por outro lado, segundo Bosseur, a inserção de notações verbais no interior de um texto musical "perturba de algum modo a funcionalidade estrita dos signos convencionais como um modo de colocar em questão sua lógica e coerência"²⁶ (Bosseur, 2005, p.88). Abaixo, um exemplo em que os diferentes fraseados são acompanhados de descrições de cenas carnavalescas²⁷ (Figura 2.5).

²⁶Trecho original: trouble en quelque sorte la stricte fonctionnalité des signes conventionnels, comme pour remettre en cause leur logique et leur cohérence.

²⁷Tradução livre: Jogando confetes! Aqui, uma máscara melancólica. Um pierrot bêbado banca o esparto. Chegam os casais de dominós. Nós nos apressamos para vê-los. – Eles são bonitos?

2.3. LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS COUPERIN DE SYLVANO BUSSOTI

Figura 2.4: Erik Satie, *Sports et Divertissements: Le Carnaval*, 1914-1923
Fonte: arquivos Erik Satie — Archives de France, IMEC.

Ainda como referência verbal presente na obra de Bussotti, temos um texto escrito pelo compositor e inserido no final das peças. Ao longo de cinco parágrafos, o autor apresenta uma breve análise de fatos biográficos que se relacionam à composição da obra, como observamos nas versões original e traduzida abaixo:

Folia de Arcangelo Corelli, me foi imposta na aula, sendo eu violinista, desde o início de meu destino musical. Tive que atravessar a adolescência acariciando com meu violino e meu espírito vinte nove folhas autárquicas, caneta esferográfica; vinte e três variações além do Adagio temático erigindo o espaço.

-Mas-

Bob, diminutivo de Bussotti Opera Balé, nasceu na América, há dez anos atrás. Bufalo, Nova Yorque, lugar de encontro certo com a música, mas principalmente com os músicos d'além do Atlântico; em seguida Paris, outras margens na Europa, dentre as quais é preciso enumerar também a minha, Milão, cidade e país no qual Schubert moderno, jovem imigrante, logo se juntou decidido de lhe possuir a arte e o corpo. Ele dizia se chamar Bob um rapaz que conheceu quando era um barítono ainda estudante selecionado para interpretar as escrituras que eu ousei compor, misteriosas, músicas concebidas ou conceitos sonoros, diretamente festejados na capital de Leonard Bernstein e pelo público, transportado em seu visível entusiasmo. Em Florença, bem antes, uma jovem dançarina e pianista se fez acompanhar sobre o banco duplo de seu piano de calda em sua prática vespertina à quatro mãos, se repousando da dor de cabeça dodecafônica com o jogo de bolas coloridas de um Couperin le Grand, cortezão patife, na minúscula espineta capaz de fantasias, oh, dando livre curso sob os mantos coloridos, convidando ao ato de humor, nobreza e profundidade. Sinal minucioso para a música que se vê. Dita e retratada na alma. No gesto. ²⁸

Logo no primeiro parágrafo, o compositor cita uma influência comum entre sua obra e a de François Couperin, ou seja, ambos tiveram contato com as Folias de Archangelo Corelli, sofrendo influência de seu estilo de diferentes modos. Uma razão possível é o fato de Corelli ter sido reconhecido

²⁸Trecho original: Folia di Arcangelo Corelli mi veune imposta in classe, avessi fato realmente il violinista, fin dalla infanzia del mio destino musicante. E dovetti traversare l'adolescencia carezzando com il violino e la mente ventinove foglietti autarchici, matita bigia, venti ter variazioni oltre al temático Adagio ne vergano ancora lo spatio.

- Ma -

Bob, diminutivo di bussottioperaballet, nasceva in America decime di anni orsono. Buffalo, N.Y, luogo promissimo d'incontro con la musica ma soprattutto con il musicista di oltre Oceano; seguiva Parigi, altre sponde in Europa nelle quali andrebbe enumerata anche questa mia Milano, città e paesi che lo Schubert moderno, il ragazzo migratório, presto raggiungeva, deciso a possederme le arti e i corpi. Diceva di chiamarsi Bob um ragazzo incontrato allora barítono studente, prescelto ad interpretare quel mio comporre scritture misteriose, musiche disegnate o disegni sonori, súbito festeggiatissimi nella capitale da Leonard Bernstein e dal pubblico, trascinato nei suoi vistosi entusiasmi. A Firenze, molto, molto prima una ragazza dansatrice pianista si fece affiancare sul doppio panchetto del suo grancoda nella pratica pomeridiana del quattromani, riposandoci dalla emicrania dodecafônica com il gioco del ballo a colori di um Couperin le Grand, cortigian briccone, dalla minúscula spinetta capace di fantasie, of, sfogate sotto mantelline multicolori, invitanti all'atto humorista, nobile e profondo. Minuzioso segno per che si vede. Detto e dipinto in animo. Nel gesto

2.3. *LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS
COUPERIN DE SYLVANO BUSSOTTI*

em sua época como um grande técnico e virtuoso do violino, além de pedagogo e compositor.

Além disso, não se restringindo à virtuosidade pura do instrumento, o compositor inaugurou efeitos de sonoridade obtidos, por exemplo, com o desenvolvimento da técnica de golpes de arco destinados à expressão musical como meio arco, um quarto de arco, cordas duplas, *détaché*, etc., de modo a explorar o violino como o que ele considerava o equivalente instrumental da voz.

Ao mesmo tempo, no texto de Bussotti tal cenário inicial se abre para as experiências posteriores adquiridas pelo autor. Desse modo, o compositor traz para a notação elementos que lhe eram considerados exteriores tais como o aspecto teatral da audição musical e a intensidade da presença física em seu aspecto erótico e carnal representados na expressão BUSSOTTIOPERABALLET que representa esse movimento de integração artística na qual seu criador participa ativamente.

Tal conceito criado por Bussotti busca refletir uma permeabilidade entre as artes, tanto no sentido de geratividade quanto de inspiração mútua, sendo uma síntese de sua produção artística em torno do teatro musical. Sob a sigla B.O.B, o conceito inicial caminhou em direção à criação de uma instituição que, a partir de 1984, busca promover concertos, espetáculos, encontros e exposições.

Nesse sentido, gostaríamos de observar que a notação de Bussotti busca igualmente a representação das relações entre o som, sua notação, o intérprete e o ouvinte em suas possibilidades cenográficas. No texto "La partition comme théâtre", Roland Barthes chama atenção para esse fato:

De um lado um livro de mágicas escritas com múltiplos signos, refinados, codificados com infinita minúcia, e ao mesmo tempo, uma enorme composição analógica em que as linhas, os lugares, os pontos de fuga, as listras, têm o poder de sugerir, senão de imitar aquilo que realmente acontece na cena durante a audi-

ção.... Um manuscrito de Sylvano Bussotti já é uma obra completa: o teatro [o concerto] começa no aparato gráfico necessário à transmissão do programa.²⁹ (Barthes, 2002, p.940-941)

Tendo como ponto de partida tais notas e as considerações feitas mais acima a respeito do tema da Folia, gostaríamos em nossa análise de situar inicialmente a composição de Bussotti relativamente ao seu uso no século XX. Nossa hipótese principal é que, se por um lado muitos compositores em atividade na segunda metade do século XX utilizaram tal tema tendo em vista a figura do pastiche, não como um sintoma de degradação ou de falta de criatividade, mas em substituição à paródia como crítica social (Apro, 2009, p.217), Bussotti não fugirá à regra mas o fará de um modo original ao buscar recursos pertencentes à visualidade da partitura, à linguagem verbal e à técnica do violino associada à elementos autobiográficos que retomam, no conteúdo do texto musical, a forma histórica que lhe deu origem.

Assim, temos em comum o fato de que o pastiche realiza um misto de homenagem e sublimação dos textos antecedentes, ressaltando por um lado sua força e seu prestígio tradicional e, por outro, a provocação pela subversão dos textos antecessores, como uma forma de desqualificar o sistema e os códigos vigentes (Apro, 2009, p.215).

Dentre os processos aos quais o pastiche recorre podemos citar desde a simples adaptação, com modificação de material artístico entre gêneros distintos, a apropriação deste material ou de um molde em contexto diverso da sua origem, até a bricolagem, na qual ocorre uma criação sobre materiais heterogêneos.

Em outras palavras, para Bussotti, a forma Folia refere-se tanto na expressão quanto no conteúdo ao tema da identidade, ou à busca desta,

²⁹Trecho original: [...] d'une part un grimoire des signes multiples, raffinés, codés avec infiniment de minutie, et d'autre part une vaste composition analogique, dans laquelle les lignes, les emplacements, les fuites, les zébrures ont à charge de suggérer, sinon d'imiter, ce qui se passe réellement sur la scène de l'écoute [...] Un manuscrit de Bussotti est déjà une œuvre totale : le théâtre (le concert) commence à l'appareil graphique qui doit en transmettre le programme.

percurso este reconstituído por meio das paixões que eles descrevem. De fato, em suas origens e em sucessivos desenvolvimentos e usos, esse tema esteve relacionado à papéis temáticos referentes à construção da identidade e aos percursos de alteridade que advém de suas variações.

Além disso, o uso do gênero histórico da Folia, tem como finalidade a apresentação da figura do pastiche no que diz respeito ao seu uso artístico, referente à linguagem musical, e à aspectos enunciativos, referentes à escrita da obra e à memória do compositor. Nosso objetivo será mostrar como a aproximação desses elementos pôde ser desenvolvida de modo original na releitura feita por Bussotti do tema da Folia.

2.3.1 Cores, etimologia e sensações físicas

De modo geral, como vimos no caso da paródia e do pastiche, um recurso que será frequentemente utilizado por Bussotti e que está presente nas peças analisadas é a exploração do conceito de *mimesis*. Recorremos aqui a diferenciação feita por Laborde (1994) no que diz respeito à linguagem musical e à sua aplicação segundo níveis de enunciação.

Assim, é possível, por exemplo, obter sons que se referem à reprodução de uma realidade física, como o barulho do trovão, da chuva, dos animais, etc., no sentido de produção de onomatopeias sonoras. No mesmo contexto de imitação, seria possível também reproduzir uma realidade moral, ou passional. Um terceiro caso de imitação refere-se ao uso da voz humana, igualmente relacionados às paixões da alma como movimentos do corpo. O autor conclui que: "Resumindo, o conjunto das posturas do corpo sendo isomorfo ao das paixões da alma, como não se persuadir que o conjunto dos sons emitidos pela voz é também, por sua vez, isomorfo àquele das paixões?"³⁰ (Laborde, 1994, p.8) Insistiremos, entretanto, no segundo caso, em que a forma de estruturação de tais elementos poderia se

³⁰Trecho original: En somme, l'ensemble des postures du corps étant isomorphe à celui des passions de l'âme, comment ne pas se persuader que l'ensemble des sons émis par la voix est bien, lui aussi, isomorphe à celui des passions ?

basear nos movimentos do corpo, citamos:

Um homem se movimenta. Seus gestos modelam suas atitudes. Essas atitudes são diferentes. Nós podemos nomeá-las, descrevê-las, identificá-las, reconhecê-las. Podemos inclusive estabelecer uma tipologia: o rosto pálido e alongado, face iluminada e descontraindo, corpo agitado... O motivo de tais atitudes? Ele pode ser encontrado se procurarmos junto às emoções que agitam o ser humano, ou às paixões que agitam a alma. Comprendemos então que o rosto pálido e entristecido marca a surpresa ou o medo, que o rosto iluminado e contraído exprime a cólera, e que um corpo em agitação é indício de impaciência.³¹ (Laborde, 1994, p.8)

Comprendemos assim que, dentre as emoções figurativizadas na face humana, não só a expressão 'alongada' seria uma marca de espanto ou medo, mas igualmente a coloração da pele, nesse e em outros contextos, tem sido associada a sensações físicas. Além disso, a própria etimologia das palavras utilizadas para designar cores frequentemente esteve relacionada com sensações experimentadas no corpo humano. Por exemplo, em francês antigo e em português a expressão "perdre sa color"(perder sua cor) significa perder seu caráter.

Outros teóricos se inspiraram igualmente na teoria cartesiana das paixões e na ideia de arte como imitação (mimesis) de Aristóteles para mostrar que as paixões resultam de uma interação entre a alma e o corpo e que o rosto traduz os afetos da alma. Tais teorias se relacionam à própria origem das máscaras como *personae* utilizadas no teatro grego com a finalidade de traduzir tais paixões e lhes conferir uma certa veracidade, ainda que estas pudessem trair o verdadeiro intuito do mascarado.

³¹Trecho original: Un homme bouge. Ses gestes façonnent des attitudes. Ces attitudes sont différentes. On peut les nommer, les décrire, les identifier, les reconnaître. On peut même en établir une typologie : visage pâle et allongé, visage enflammé et contracté, corps en agitation... Le principe de pareilles attitudes ? Il est à rechercher du côté des émotions qui agitent l'être humain, des passions qui agitent l'âme. On comprend alors que le visage pâle et allongé marque l'étonnement ou la crainte, que le visage enflammé et contracté exprime la colère, et qu'un corps en agitation signale l'impatience.

Ao mesmo tempo, observamos que a definição de *personae* se aproxima da existência atribuída aos diferentes papéis discursivos dos atores na semiótica greimasiana. Nesse caso, um personagem seria um caso a ser generalizado. Assim, um ator pode ser tanto individual quanto coletivo e tanto figurativo quanto não-figurativo. Ainda nesse contexto, o ator seria um elemento sujeito a variações e estaria relacionado a um papel actancial.

Retomando o papel das emoções, temos ainda que tais expressões corresponderiam segundo Fontanille (1998) a uma das etapas do esquema passional canônico composto por cinco momentos: o despertar afetivo, a disposição, o pivô passional, a emoção e a moralização.

Seria então na quarta etapa, durante a fase caracterizada pela emoção, que o corpo do actante reage à tensão sofrida por meio de sobressaltos, de gritos, com mudanças de expressão fisionômica e de coloração da pele. Segundo o autor: "são então, novamente, os elementos tensivos que voltam para o primeiro plano, principalmente a intensidade, por meio dos códigos somáticos da emoção. Trata-se assim de uma modulação particular dos elementos tensivos que estiveram presentes no momento do despertar afetivo."³² (Fontanille, 1998, p.81)

2.3.2 Ironia e pastiche

Nessa seção, gostaríamos de propor uma aproximação entre o recurso ao pastiche utilizado por compositores contemporâneos e a ironia como figura de pensamento. Nesse caso, o pastiche se define como algo mais próximo de um "divertimento estilístico" realizado pelo autor quando apela para a reprodução do passado no presente.

Para melhor definir as implicações do pastiche nesse contexto específico, faremos inicialmente uma diferenciação inicial no que concerne à relação entre o pastiche a paródia entre as quais se situaria a leitura de

³²Trecho original: Ce sont donc, à nouveau, les exposants tensifs qui reviennent au premier plan, notamment l'intensité, à travers les codes somatiques de l'émotion. Il s'agit donc d'une modulation particulière des exposants tensifs qui ont été mis en place lors de l'éveil affectif.

Bussotti. Em particular, ao apontar o pastiche como uma 'paródia neutralizada', encontramos em Jameson (1996) pistas para uma associação da figura do dominó, pertencente ao conteúdo do texto em *12 Folie*, ao recurso linguístico utilizado para sua expressão pela retomada de formas pertencentes ao passado musical tanto do compositor quanto da história do gênero Folia:

O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística.³³ (Jameson, 1991, p.18)

Ao mesmo tempo, Jameson também aponta para um lugar do pastiche na arte contemporânea como resultante da situação estética relacionada ao fim de um referente histórico e destinada a incorporar nossas ideias e estereótipos sobre o passado. Citamos:

[...] a produção cultural é relegada a um espaço mental que não é mais a do velho monádico mas a de um 'espírito objetivo' coletivo e degradado: ela não pode mais contemplar um mundo real putativo, ou uma reconstrução de uma história passada que antes era um presente; em vez disso, como na caverna de Platão, tem que traçar nossas imagens mentais do passado nas paredes que as confinam.³⁴ (Jameson, 1991, p.25)

³³Trecho original: Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists.

³⁴Trecho original: Cultural production is thereby driven back inside a mental space which is no longer that of the old monadic subject but rather that of some degraded collective "objective spirit": it can no longer gaze directly on some putative real world, at some reconstruction of a past history which was once itself a present; rather, as in Plato's cave, it must trace our mental images of that past upon its confining walls.

Tal estado tem como resultante uma carência referencial uma vez que "Se sobrou algum tipo de realismo aqui, é o 'realismo' derivado do choque da percepção desse confinamento e da consciência gradual de que estamos condenados a buscar a História através de nossas próprias imagens pop e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora do nosso alcance."³⁵ (Jameson, 1991, p.25)

Ao mesmo tempo, o pastiche se aproxima da ironia em seu uso mimético e de atualização da linguagem no ato mesmo da enunciação. Nesse sentido, a ironia pode tender em seu caráter tensivo tanto ao excesso (ironia por hipérbole) quanto à falta (humor por atenuação), citamos Berrendonner (p.1376)

Donde uma forma de jogo duplo, em que a enunciação se exhibe paradoxalmente tanto como fazer (imperfeito) como fazer de conta (denunciando a imperfeição). Esse caráter paradoxal faz da ironia um modo perfeito de ultrapassar as normas sociais e as sanções que são decorrentes desta. A ironia pressupõe a capacidade da enunciação de funcionar como mimesis, como um signo analógico de uma outra enunciação.³⁶ (Berrendonner, 1981, p.1376)

Como conclusão, no que concerne ao aspecto mimético comparativo à paródia e ao pastiche como atos de linguagem temos: (1) a presença de um sujeito fortemente engajado no enunciado de imitação, como 'espírito objetivo'; (2) uma grande tensão existente entre os enunciados em presença que se refletirá na carência referencial em questão; e (3) uma variação no que diz respeito aos traços levados em conta no processo de imitação, os

³⁵Trecho original: If there is any realism left here, it is a "realism" that is meant to derive from the shock of grasping that confinement and of slowly becoming aware of a new and original historical situation in which we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach.

³⁶Trecho original: D'où une forme de double jeu, où l'énonciation s'exhibe paradoxalement à la fois comme faire (imparfait) et comme faire semblant (dénonçant l'imperfection). Ce caractère paradoxal fait de l'ironie un excellent moyen de déjouer des normes sociales et les sanctions qui en découlent. L'ironie présuppose l'aptitude de l'énonciation à fonctionner comme mimésis, comme signe analogique d'une autre énonciation.

quais podem ser mais figurativos, temáticos, actanciais, etc., e responderão por uma caracterização da imitação como mais "superficial" ou "profunda" segundo os níveis considerados, ou mais "descritiva" ou "interpretativa" de acordo com o modo como tais níveis são referenciados.

Em *12 Folie*, Bussotti utiliza tais possibilidades para, a partir de sua leitura do texto original de Couperin, realizar intervenções em diferentes níveis, tendendo ora à parodia, pela realização de intervenções notacionais que tendem ao caricatural, ora ao pastiche como referência a um estilo e um gênero específicos.

2.3.3 Caracteres: paixões e simulacros

Ao longo de nossas análises, optamos por manter o título das peças segundo o original em francês bem como as indicações em italiano com as respectivas traduções em nota de rodapé. A razão é que levaremos em conta tanto aspectos etimológicos quanto culturais relacionados à tal terminologia segundo indicações feitas por Greimas e apresentadas em 2.1.

As palavras utilizadas ao longo das partituras e conhecidas como "didascalies" ou legendas remetem por sua vez tanto ao modo de produção do som, com referências a técnicas instrumentais quanto à cenografia e gestos realizados pelo intérprete.

Além disso, no que diz respeito à macroestrutura das paixões apresentadas, constatamos que as peças apresentam uma sequência de fechamento (*Virginité – Pudeur – Ardeur*), abertura (*Esperance – Fidelité – Persévérance – Langueur*) e fechamento (*Coquetterie – Vieux Galants – Coucous Bénévoles – Jalousie Taciturne – Désespoir*), nas quais podemos acompanhar as várias declinações de estados passionais descritos pelos títulos das peças e igualmente retratado no conteúdo musical e na forma da notação.

Tais momentos constituem o desfecho de um sintagma da sensação intencional, conforme exposto por Fontanille (1998), e descrevem assim

um ritmo existencial como relação ao mundo exterior a partir de dois movimentos de base, a saber a adução e a abdução, citamos:

A adução e a abdução são assim os dois movimentos sensoriais elementares pelos quais o sujeito no primeiro caso se volta para o mundo (adução) e no segundo se dobra sobre si mesmo (abdução). Graças a esses dois movimentos elementares, a carne sensível pode ter experiência da profundidade e explorar seu campo de presença. (Fontanille, 1998, p.11)

Esses movimentos se articulam com outras entidades permitindo uma correlação entre os tipos de movimento e as diferentes atitudes do sujeito diante do mundo. Seguindo esse princípio, faremos a seguir considerações sobre a notação de Bussotti por meio da análise dos elementos visuais, verbais e musicais em relação com a paixão referenciada pelo título e outras indicações pertinentes encontradas nas partituras.

2.3.4 *La Virginité, La Pudeur e L'Ardeur*

Sobre a primeira peça, *La Virginité*, temos a representação do invisível e impalpável (referência à peça n.7), na qual os pontilhados que acompanham as notas referem-se ao "pó do som" no sentido dos harmônicos produzidos em decorrência da emissão sonora. Passa-se assim a impressão da presença de algo não materializado, que paira sobre os elementos concretos e passíveis de serem notados, como é possível observar na figura abaixo:

Figura 2.5: *La Virginité*, Sylvano Bussotti, detalhe em pontilhado.

Temos assim a apresentação de uma contradição de base representada pela indicação "cor de invisível" e na qual o sujeito descrito possui uma existência virtualizada uma vez que "a existência semiótica é dada pela relação do sujeito com um objeto. Em outras palavras, um sujeito só tem existência na medida em que está em relação com um objeto." (Fiorin, 2011, p.178), no caso, o objeto estético.

Para propor esse estágio pré-cognitivo, a semiótica teve de conceber um sujeito e um objeto ainda despidos de traços categoriais e mesmo de definições funcionais, como se esses elementos ainda oscilassem, nesta fase, entre a indeterminação dos papéis — espécie de fusão num todo unitário — e a possibilidade de cisão e formação categorial das funções. Os autores de Semiótica das paixões falam então de um "quase-sujeito" em interação com uma "sombra de valor", como se pairasse, em profundidade, um pressentimento das atrações posteriormente modalizadas (Tatit, 1998, p.37-38).

Posteriormente, como resultado de um processo de categorização, esse "quase-sujeito" é convertido em sujeito conhecedor e, com a incorporação da sintaxe narrativa de superfície, permite sua conversão para um su-

jeito de busca (Greimas & Fontanille, 1993, p.138). Por fim, na última fase ocorre a convocação dos elementos tratados nos níveis anteriores dando origem ao sujeito do discurso.

Assim, nas duas peças seguintes esse sujeito irá adquirir as competências necessárias para se exprimir por meio de um percurso que vai do pudor ao ardor. Essas três peças definem assim uma sequência de fechamento que irá se refletir nas escolhas dos parâmetros musicais utilizados.

A respeito do pudor, Bologne (1990) apresenta tal sentimento como um "perpétuo combate entre instinto e razão, entre consciência e inconsciência, entre indivíduo e sociedade." Por outro lado, aponta-se igualmente para a necessidade de situar tal sentimento em relação a outros que lhe são frequentemente relacionados tais como a vergonha, a humildade, a modéstia e a timidez. (Bologne & Costa, 1990, p.15)

Tal análise é empreendida por Harkot-de-La-Taille (2000) que propõe um estudo dos diferentes percursos de paixões relacionadas ao campo semântico da vergonha, dentre os quais contamos o pudor. Poderíamos considerar, por exemplo, tal paixão como referente a uma vergonha prospectiva, ou como o medo da vergonha sendo, portanto, igualmente relacionada a essa paixão.

Por outro lado, tanto a vergonha retrospectiva quanto a prospectiva, caracterizam-se como relações intersubjetivas em que dois estados (ou imagens) do sujeito são postos em paralelo durante um momento de exposição, em que o papel do 'outro' como sujeito real ou imaginário é considerado legítimo para julgar e desqualificar o sujeito como um ser inferior. (Harkot de la Taille, 2000, p.5)

Iniciada com uma longa fermata, Bussotti busca representar a ideia de hesitação, escrita e reiterada pela figura do trêmulo, ou da repetição de uma mesma altura segundo observamos nas notas do baixo tocadas pelo violino. Essa ideia é igualmente sintetizada na frase de fechamento "arco leggero e incerto" (arco ligeiro e incerto) no último compasso (Figura 2.6).

2.3. LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS COUPERIN DE SYLVANO BUSSOTTI

Além disso, no que diz respeito ao andamento, as indicações feitas nos dois últimos compassos apontam também para a intensificação da hesitação inicial.

Figura 2.6: Sylvano Bussotti, *La Pudeur*, compassos finais.

Na terceira peça, *L'ardeur*, ocorre a aparição da figura de um rosto. Os dois pontos de respiração, inicialmente sinais de articulação do fraseado musical, transformam-se na íris de dois olhos. Distingue-se igualmente uma boca, nariz e cabelos que se espalham ao longo das quatro pautas. A indicação 'caricatural', feita no início da peça, remete assim não apenas ao contexto de paródia sobre o qual já expusemos anteriormente, mas igualmente à figura representada. Essa indicação, ao lado de *Animé*, são as únicas indicações de caráter, conforme observamos na imagem abaixo:

2.3. LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS COUPERIN DE SYLVANO BUSSOTTI

Figura 2.7: Sylvano Bussotti, *L'Ardeur*.

Em relação à cor que lhe está associada, o *Incarnat*, cuja tradução em português seria a cor 'encarnado'³⁷, trata-se de uma variação específica da cor vermelha que diz respeito a tonalidade mais próxima da 'cor da carne'. O *incarnat* é por definição uma "tonalidade viva resultante da afluência do sangue no rosto, principalmente sob o efeito de uma emoção ou de um esforço físico. Temos assim uma definição de base cujo significado advém

³⁷O registro de uso do termo *encarnado* em português, embora próximo ao que é corrente na língua francesa é encontrado principalmente no português de Portugal sendo que no Brasil seria, como designativo de cor, um regionalismo presente principalmente em textos literários. (Oliveira & Isquardo, 2001, p.117)

da associação da cor com o próprio tecido da pele.

No que diz respeito ao conceito de encarnado, encontramos em Fontanille (1998) uma interpretação em termos de movimento, sendo este decorrente das intenções que o habitam. Citamos:

Não surpreende [...] que o modo como a coisa habita seus espaços perceptivos seja identificada ao modo como nossas intenções habitam nossos movimentos: nossos movimentos são as vestimentas incarnadas da intencionalidade, do mesmo modo que os aspectos perceptivos são as vestimentas incarnadas (e intencionais) da coisa. Isso seria, em resumo, seu único modo de "ser no mundo" para nós e sem o movimento nossas intenções seriam puras representações intelectuais, ineficientes e insignificantes.

38

Assim, o sujeito encarnado não é mais um ser isento de um querer, além disso, tal querer pode ser identificado pelo movimento que dele resulta:

"Encarnado", por sua vez, remete sempre à orientação e à dissimetria de nossa relação com o mundo. Se o argumento é precisamente semiótico, isso se deve justamente ao fato de que ele implica uma tomada de posição da carne no mundo, e essa tomada de posição, decorre do fato que alguma coisa se dá em seus aspectos, e que todo movimento é intencional, ou seja, orientado. ³⁹ (Fontanille, 1998, p.10)

Convoca-se assim a presença do corpo como elemento de mediação proprioceptiva, destacando suas possibilidades de articulação dos planos de

³⁸Trecho original: Il n'est donc pas surprenant [...] que la manière dont la chose habite ses aspects perceptifs soit identifiée à la manière dont nos intentions habitent nos mouvements : nos mouvements sont les vêtements incarnés de l'intentionnalité, de la même manière que les aspects perceptifs sont les vêtements incarnés (et intentionnels) de la chose. Ce serait, en somme, leur seule manière « d'être au monde » pour nous, et, sans le mouvement, nos intentions seraient de pures représentations intellectuelles, inefficaces et insignifiantes.

³⁹Trecho original: "Incarné", en l'occurrence, renvoie toujours à l'orientation et à la dissymétrie de notre relation au monde. Si l'argument est proprement sémiotique, c'est justement parce qu'il implique une prise de position de la chair dans le monde, et de cette prise de position, découle à la fois le fait que toute chose se donne en ses aspects, et que tout mouvement est intentionnel, c'est-à-dire orienté.

expressão e conteúdo, (Fontanille, 1998, p.10) e como referência à intencionalidade presente em uma tomada de posição da carne no mundo, em um movimento de abertura que encerra a primeira sequência de peças.

2.3.5 *L'Esperance, La Fidélité e La Persévérance*

A peça seguinte, *L'Esperance* busca descrever uma paixão relacionada à espera, já analisada em vários contextos no que diz respeito à literatura da semiótica das paixões. Em particular, o termo esperança reúne em português os dois sentidos distintos que em francês se traduzem por *espérance* e *espoir*. Segundo entrada "esperança" do Houaiss:

- a. sentimento de quem vê como possível a realização daquilo que deseja; confiança em coisa boa; fé (tb. us. no pl.)
- b. aquilo ou aquele de que se espera algo, em que se deposita a expectativa; promessa.

No caso do francês, de acordo com Rastier (1995), embora tais termos constituam parassinônimos, eles não são intercambiáveis em determinados contextos. Como exemplo, esperança conviria melhor a contextos religiosos, dentro de uma categoria de sentimentos relacionais enquanto *espoir* entraria na categoria das paixões existenciais, mais próxima dos sentimentos ônticos.

Com relação ao termo *espérance*, temos de acordo com o CNRTL as seguintes definições: ⁴⁰

- a. Disposition de l'âme qui porte l'homme à considérer dans l'avenir un bien important qu'il désire et qu'il croit pouvoir se réaliser.
- b. Vertu surnaturelle par laquelle les croyants attendent de Dieu, avec confiance, sa grâce en ce monde et la gloire éternelle dans l'autre.

⁴⁰<https://goo.gl/ogP3iv>, consultado em 30/01/2017.

- c. Sentiment qui porte spécialement sur l'obtention d'un objet déterminé, sur la réalisation de quelque chose dans un avenir plus ou moins proche; raison que l'on a d'espérer.

Por sua vez, no que diz respeito ao termo *espoir*, temos que ele caracteriza:⁴¹

- a. Fait d'espérer, d'attendre avec confiance la réalisation dans l'avenir de quelque chose de favorable, généralement précis ou déterminé, que l'on souhaite, que l'on désire.
- b. Sentiment qui incline l'homme, l'individu à espérer.

Ao mesmo tempo, podemos considerar tais palavras como vizinhas, diferindo apenas por um sufixo presente em *espérance* e ausente em *espoir*. *Espoir* é o substantivo do verbo *espérer*, e como consequência, equivale exatamente ao infinitivo tomado substantivamente: *l'espoir* ou *l'espérer* têm o mesmo significado. *Espérance* deriva do particípio presente; é o estado de alma daquele que espera.

Como consequência, *espoir* tem um sentido mais geral, mais indeterminado que *espérance*; como exemplo, na frase de la Fontaine "Quittez le long espoir et les vastes pensées", *espérance* não poderia ocupar o lugar de *espoir*, ou seja, há uma nuance a ser observada. Acreditamos que, nesse contexto, é possível posicionar *esperance* ao lado do concentrado e *espoir* como algo da ordem do difuso. Assim, sob um ponto de vista tensivo, poderíamos interpretar tais variações, respectivamente, em termos de valores de absoluto e valores de universo.

De fato, segundo Fontanille e Zilberberg (2001) os valores são regidos no espaço tensivo pelas valências de intensidade e extensidade. No que diz respeito à extensidade, temos uma tensão continua entre o uno e o múltiplo (Lopes & Hernandes, 2005, p.206) que caracterizam dois tipos de valores polares: os valores de universo e os valores de absoluto.

⁴¹<https://goo.gl/kFoA8k>, consultado em 30/01/2017.

2.3. *LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS COUPERIN DE SYLVANO BUSSOTI*

Nesses termos, quanto mais tendemos ao "mais", ao numeroso, mais nos aproximamos dos valores de universo. Por outro lado, em uma gradação decrescente que tende ao "menos", ao uno, vislumbramos a aproximação dos valores de absoluto.

Ao mesmo tempo, no que diz respeito aos valores de universo temos uma valorização da participação, da expansão, do numeroso, sendo estes regidos pelas operações de mistura e de abertura. Os valores de absoluto por sua vez, dizem respeito a uma valorização do raro, do exclusivo e do puro, sendo, portanto, regidos pelas operações de triagem e fechamento.(Fontanille & Zilberberg, 2001, p.33) Compreendemos assim que *espérance* traduz algo mais da ordem do intersubjetivo enquanto *espoir* relaciona-se a um objeto externo.

Para a semiótica tensiva, tal espera pode ocorrer de diferentes formas segundo o ritmo ao qual se encontra associada. Nesse caso, poderíamos relacionar a um ritmo regular uma espera relaxada, sendo que quando tal padrão não pode ser determinado, devido a modificações constantes, a espera é tensa.

Dentro do movimento em que esta espera é gerada, poderíamos obter os estados de relaxamento e distensão, relacionados a uma regularidade rítmica e estados de retenção e contenção, resultantes de um ritmo irregular segundo o esquema abaixo:

2.3. LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS COUPERIN DE SYLVANO BUSSOTI

Ao longo da peça observamos, a partir das indicações iniciais *ansioso ma piatto* (ansioso mas regular) e *nervosissimo e come sincopato, incongruo* (nervosíssimo e como sincopado, incongruente) várias mudanças de andamento relacionadas a esta irregularidade tais como *perdendo regolarita e sincronia* (perder regularidade e sincronicidade), quase pigro (quase preguiçoso), *si riprende* (retomando) etc, os quais contribuem para a construção de um tipo de espera tensa.

Figura 2.8: Sylvano Bussotti, *L'Esperance*, compassos 1-3.

Como veremos, tal tensão aumentará com o tempo, resultando em um final súbito nos dois últimos compassos.

Analizados segundo o respeito à notação original, podemos observar também um reflexo de tal questionamento nos diferentes dominós. Assim, por exemplo, em *La Fidelité*, temos a reprodução da partitura original de Couperin, com alterações mínimas referentes à modos de execução tais como arcadas do violino, articulações e ornamentação. Há também uma

2.3. LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS COUPERIN DE SYLVANO BUSSOTTI

preocupação com a precisão da escrita e com a clareza da caligrafia nas instruções acrescentadas por Bussotti (Figura 2.9).

Figura 2.9: Sylvano Bussotti, *La Fidelité*, compassos 1-8.

No plano musical, as indicações como com *sordino antico* (com sordina antiga) e *tutto con apposito pedale* (tudo com pedal acionado) remetem ao estabelecimento de uma performance historicamente informada, como tentativa de recuperar o modo como os instrumentos eram tocados na época em que a peça foi composta.

Com essa mesma intenção, a indicação *1/2 Ped.* para cada compasso denota um esmero com a precisão na produção do som uma vez que com a redução dos harmônicos de modo a realçar as articulações dos fraseados. No caso do violino, há também uma grande preocupação com a precisão nas indicações das arcadas, o que retoma a clareza das articulações. Ao mesmo tempo, a expressão *Lento, nel congedarsi* (Lento, com sua licença) e o acréscimo do adjetivo *bien* ao *Affectueusement* reforçam a conotação de respeito às indicações originais feitas pelo compositor.

Na peça *La Persévérance* ocorre uma progressão em direção à peça seguinte, *La Langueur*, na qual o som e a notação vão perdendo espaço e a própria representação das pausas no compasso 28 indica um ponto de pas-

2.3. LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS
COUPERIN DE SYLVANO BUSSOTI

sagem entre o notacional e o 'desenho do som'. Tal passagem ao silêncio se faz assim como uma passagem ao não som, ao de-signo como desenho, ainda que de modo breve.⁴²

Figura 2.10: Sylvano Bussotti, *La Persévérance*, compassos 25-30.

2.3.6 *La Langueur, La Coquetterie e Les Vieux Galants*

Em *La Langueur* notamos um esforço figurativo de notar o esvaecimento do som. Tal aspecto pode ser observado na ausência de elementos contrastantes que remetem a esse estado de atonicidade da paixão representada. Isso também pode ser verificado pela ligeira modificação introduzida na notação dos ornamentos.

Em particular, a propósito de seu modo de execução, Couperin declara que "Embora os trinados sejam escritos de modo igual, eles devem, entretanto, ser mais lentos no início: mas essa gradação deve ser imperceptível"⁴³ (Couperin & Halford, 1974, p.38), de modo a que se integrem na melodia. As indicações de Bussotti modificam essa 'igualdade de notação' e sugerem diferentes modos de atacar e terminar os trinados destacando-os da linha melódica:

⁴²Exporemos melhor sobre essa diferença estabelecida pelo compositor no capítulo 3. Ela provém de uma relação possível em italiano entre *segno* e *disegno* (signo e desenho) e objetiva definir o grafismo como uma notação que abarca ambos os conceitos.

⁴³Trecho original : Quoique les tremblements soient marqués égaux (...) ils doivent cependant commencer plus lentement qu'ils ne finissent : mais cette graduation doit être imperceptible.

2.3. LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS COUPERIN DE SYLVANO BUSSOTTI

Figura 2.11: Sylvano Bussotti, *La Langueur*, compassos 1-4.

Na peça *La Coquetterie sous différents Dominos*, temos a aparição de três dominós diferentes indicados com os andamentos *Gayement*, *Moderé* e *Légerement*⁴⁴ e as cores respectivas vermelho, azul-amarelo e rosa. É interessante observar que, por um lado, a interação entre as cores está sempre presente, ou seja, misturam-se por exemplo no título, no início e no final da peça. Por outro, a cor púrpura, anúncio da peça seguinte, também faz parte do título e reaparece no final conforme observamos abaixo:

Figura 2.12: Sylvano Bussotti, *La Coquetterie sous différents Dominos*, compassos 9-16.

A peça *Les Vieux Galans* é escrita segundo o ritmo de uma *louré*, peça de caráter virtuosístico destinada a ser dançada. Entretanto, devido à coreografia complexa e exigente desta peça, ela era mais frequentemente dançada pelos jovens da época. Assim, em seu contexto, temos uma marca

⁴⁴Indicações de andamento e caráter que correspondem respectivamente à alegremente, moderado e ligeiro.

2.3. LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS COUPERIN DE SYLVANO BUSSOTTI

da ironia de Couperin na construção do título da peça que tenderá a uma temática da gravidade.

Contribuem para isso a escolha da cor púrpura que representa o cair do dia e das folhas do outono e a instrumentação *piano solo* com privilégio dado às notas graves e aos tempos marcados, além disso, os compassos acrescentados ao final com a finalidade de prolongar a cadência intensificam a ideia de peso presente, por exemplo, na expressão *grave quadratura*.

Visualmente, Bussotti conserva os compassos acrescentados por Couperin e acrescenta imagens de folhas caídas em compassos e notas chave. Um deles é o primeiro compasso da coda na figura abaixo:

Figura 2.13: Sylvano Bussotti, *Les Vieux Galans*, compassos 15-18.

Além disso, podemos observar uma recorrência contrastante em dois momentos em que, apesar das intensidades serem diferentes, *mezzo forte* (mf) na primeira e *mezzo piano* (mp) na segunda, a presença da folha sugere que a ideia de peso deve ser mantida.

Figura 2.14: *Les Vieux Galans*, Sylvano Bussotti, compassos 3 e 11.

2.3.7 *Les Coucous Bénévoles, La Jalousie e Le Désespoir*

Em *Les Coucous Bénévoles* temos a exploração de uma paixão instaurada pela presença da confiança responsável pela construção de um sujeito do fazer ou, no caso, do querer fazer bem a um outro sujeito como oposição à malevolência. Ambos os estados, entretanto têm em comum a reparação de uma falta provocada por um segundo sujeito. Citamos:

malevolência e a benevolência interpretam, para Greimas, a hostilidade e a atração de paixões definidas pelo /querer-fazer, bem ou mal, a alguém/. O /querer-fazer/ é a modalização que dá início à competência do sujeito reparador da falta, que o instaura como tal. Dessa forma, o /querer-fazer/ que instala o sujeito reparador define-se como querer fazer mal a outro sujeito, considerado responsável pela falta. (Barros, 1990, p.66-67)

No caso da benevolência, teríamos então uma paixão definida tanto pelo *querer fazer bem* como pelo *querer não fazer mal*, sendo assim regida por esses dois lexemas de estado. Tais lexemas por sua vez podem se combinar de diferentes formas e se opor igualmente à tais combinações. A expressão *Coucous bénévoles* poderia ser ainda melhor compreendida quando comparado aos aspectos de um lexema que lhe é oposto, como a *jalousie*.

Tal paixão se distingue por uma intersubjetividade que se define em termos de uma "exclusividade" projetada sobre o objeto de valor, impedindo justamente a circulação de bens ou a constituição de uma totalidade partitiva (Wiktorowicz, 1993, p.155). Podemos dizer assim que enquanto a *jalousie* tende à concentração e possui um caráter exclusivo, a expressão *Coucous bénévoles* representa valores extensos e participativos. Ao mesmo tempo, no eixo das intensidades, a *Jalousie* tende aos valores absolutos enquanto *Coucous Bénévoles* tende aos valores de universo segundo o esquema abaixo:

2.3. LES FOLIES FRANÇAISES OU LES DOMINOS D'APRÈS FRANÇOIS COUPERIN DE SYLVANO BUSSOTI

Por fim, na última peça, o caráter frenético é acentuado pela eliminação dos pontos de respiração do fraseado de modo a exigir que o pianista execute os dois compassos em um único impulso, corroborado pela indicação "pour la fin" acrescentada ao "très vite". Além da influência sobre a agógica e o andamento, há também uma intensificação da dinâmica que deverá ser isenta de nuances e manter-se sempre forte. Desse modo, o compositor minimiza os contrastes e acentua as indicações existentes. No plano tensivo, temos um aumento da intensidade e uma diminuição dos valores extensos.

Figura 2.15: Sylvano Bussotti, *Le Désespoir*, compassos 1-3.

As duas últimas peças contrastam assim no que se refere aos valores tensivos associados ao conteúdo do texto musical uma vez que em *La Jalousie Taciturne*, valores extensos predominam, com um cuidado direcionado ao respeito aos valores de notas, fraseado e articulações de modo a enfatizar as durações e a passagem do tempo *Lentement et mesuré*.

2.4 Considerações finais

Ao longo do presente capítulo tivemos dois objetivos principais relacionadas ao estudo das paixões na música. Por um lado, procuramos explicitar sua função segundo a hipótese greimasiana de que, como uma particularidade da linguagem musical, elas se referem às paixões do corpo e relacionam-se assim à outras manifestações de ordem proprioceptiva presentes no discurso. Nesse sentido, podemos falar em uma transversalidade do sentido que inclui expressões fisiológicas perceptíveis por meio das modificações na tonalidade da pele e dos gestos e expressões faciais que lhes acompanham.

O segundo objetivo foi compreender as interações entre o aspecto visual da obra *12 Folie* de Sylvano Bussotti a partir de uma perspectiva da semiótica das paixões. Para isso, procuramos estabelecer um percurso para os 12 dominós como caracteres ou máscaras, as quais representavam não apenas paixões constituídas, mas apontavam igualmente para sua exacerbação ou a desmedida no sentido paródico e constituíam-se assim em uma releitura dos dominós originais de François Couperin.

Segundo Attinello (1997, p.226), uma consideração interessante a respeito da obra de Bussotti é que para o compositor, os signos musicais do passado não seriam nem evitados nem ultrapassados, mas expandidos e no lugar de uma notação que se aproximaria do som no sentido metonímico, temos aqui a busca de um sentido total que inclua o ato de leitura.

Assim, busca-se recriar no leitor a primeira impressão que ele teria do aspecto visual da escrita quando ainda não sabia ler, e que, devido a este distanciamento, o código utilizado investia-se de um espaço destinado a abarcar outras sensações oriundas do ato de leitura, incluindo a capacidade de provocar outro tipo de presença assim como a de modificar as relações entre a obra e o leitor.

Paralelamente, no que concerne à presença dos dominós, temos no-

vamente um conteúdo cuja expressão está relacionada às possibilidades notacionais da partitura, ou à relação entre aspectos visuais e sonoros ali representados. Alcançamos assim nosso objetivo de mostrar algumas possibilidades segundo as quais as diferentes relações exploradas pelo compositor espelham-se e inspiram-se mutuamente segundo uma percepção de complementaridade entre o conteúdo e a expressão manifestos na partitura.

CAPÍTULO 3

A linha como elemento de construção do som musical

*Uma linha se levanta. Uma linha vai olhar. Sinuosa, uma linha atravessa vinte linhas de estratificação.*¹

*Acontece que ele olhou "Composition 1960 # 9" e disse: "Posso escrever sobre isso"? Eu disse: "Não, espere, é uma peça. Não escreva sobre isso" Ele respondeu "Como assim, uma composição? É só uma linha."*²

No capítulo 1, procuramos mostrar que olhar para o branco puro o multiplica, ou seja, quanto mais buscamos a cor branca, mais enxergamos as cores relacionadas à sua percepção, como ocorre com os sons contidos no silêncio abstrato na obra 4'33" de John Cage. No presente capítulo iremos abordar um segundo elemento relacionado à percepção visual: as linhas. Mais especificamente, teremos como objetivo demonstrar que toda imagem visual é percebida por meio de linhas e que essas linhas são tecidas pelo olhar. Nossa hipótese será a de que o olhar é em si mesmo um "ponto de partida" importante e imprescindível segundo o qual um objeto externo a ele pode ser percebido.

¹Trecho original: Une ligne se lève. Une ligne va voir. Sinueuse, une ligne de mélodie traverse vingt lignes de stratification. (Michaux, 1954)

²Trecho original: Il se trouve qu'il prit « Composition 1960 # 9 » et dit : « Je peux écrire là-dessus ? » Je dis : « Non, attends, c'est un morceau. N'écris pas là-dessus. » Il dit : « Comment ça, une composition ? C'est juste une ligne. (Young, 1998, p.66)

Este poderá ser a observação de um som, uma cor ou um cheiro, para qual procuraremos parâmetros descritivos e perceptivos que prescindam de outras relações estabelecidas entre objetos externos, mas fundamentadas no *movimento expressivo* (Merleau-Ponty, 1966; Angelino, 2013 e 2014) que os originou e nas marcas enunciativas resultantes de sua textualização (Bertrand, 2000; Stange, 2014).

Ao mesmo tempo, as linhas ocupam um lugar de destaque na notação musical, tanto em sua origem, quando da utilização de pontos e linhas para definir os neumas da idade média, quanto na escrita de pautas, barras de compasso e outras figuras da notação musical convencional.

No contexto da improvisação musical representada graficamente, passou-se a privilegiar a presença do intérprete, não mais como observador neutro, mas com a consciência desta neutralidade como um efeito de sentido. Abriu-se assim um caminho para a exploração de parâmetros relacionados à conexão do instrumentista com seu meio de produção, à interação entre os intérpretes e à própria percepção auditiva como um evento físico em sua corporeidade.

Tais questões são retomadas por La Monte Young em uma conferência proferida em 1960, na qual o compositor trata de problemas relacionados à música experimental problematizando-a nos seguintes termos: o problema com a música do passado a maior parte das vezes refere-se ao fato de que o homem quis fazer do som o que ele queria que eles fizessem (Young, 1998, p.73). Em outras palavras, coloca-se um problema de adaptação entre o fundo e a forma no qual uma certa definição de som pressupõe sua própria existência.

Nesse sentido, uma escrita própria à matéria sonora (ou originada pela percepção desta) seria negada em defesa de uma função predefinida do som dentro da definição do musical na obra. Como resposta a esse problema, muitos compositores propuseram abordar o conceito de linha e da problemática que este encerra nas marcas enunciativas presentes na escrita,

na realização em ato do traço e de sua percepção por meio de contornos visuais, compondo partituras gráficas destinadas à improvisação musical.

A partir desses pressupostos, e considerando que a linha "semiotiza o mundo"(Edeline, 2008b) propomos no presente capítulo, o desenvolvimento dos conceitos de som e forma na música experimental a fim de chegarmos a algumas diretrizes de análise para alguns tipos de grafismos que privilegiaram o uso de linhas com diferentes sentidos na escrita da partitura e na composição musical.

Para tal, proporemos a análise da primeira e terceira peça da obra *Five piano Pieces for David Tudor* de Sylvano Bussotti, que busca tratar a presença da linha como signo e a passagem deste para o que o compositor considera como "de-signo"ou desenho. Como base para tal análise, utilizaremos a obra *Lines: A brief history* de Tim Ingold (2011) e considerações sobre a semiótica da linha e do traço de Denis Bertrand (2011) e de Francis Edeline (2008b).

Propomos igualmente algumas aproximações com o conceito de gesto e de movimento expressivo em Merleau-Ponty além de comparações destes com questões que animaram debates em torno da oposição desenho e cor ao longo da história da pintura e considerações feitas pelos compositores a propósito de seus grafismos, alguns dos quais serão aqui analisados.

3.1 Semiótica da linha

No minicurso intitulado "Sémiotique de la ligne"que ocorreu em 2011 durante o *VII Congresso Internacional da Abralin*, o semioticista convidado Denis Bertrand apresentou vários tópicos relacionados à problemática da linha como objeto semiótico ou, mais especificamente, relativos ao modo como a semiótica como disciplina da linguagem pode interrogar esse objeto de base.

Partindo do fato que a semiótica ocupa um lugar de cruzamento de

diferentes disciplinas, dentre as quais a linguística (como disciplina da linguagem), a fenomenologia (como disciplina da percepção) e a antropologia (como disciplina da circulação social), a linha seria um objeto que permitiria reconhecer essa permeabilidade do sentido e as dimensões da experiência relacionadas a ele, tornando possível uma aproximação sem, entretanto, privilegiar ou se confundir com uma disciplina específica.

Assim, Bertand propõe um percurso da estrutura à tensividade, do enunciado as instâncias enunciativas e do elemento significante ao ato do discurso, a fim de chegar a uma proposta de estudo que relacione a semiótica à retórica como teoria do discurso eficaz e da compreensão partilhada.

A leitura semiótica da linha leva em conta a hipótese de base da semiótica de que a significação constitui um fenômeno único, independentemente da linguagem, do meio ou do modo pelos quais ela se manifesta, ou seja, há uma unidade na transversalidade da significação, a qual se articula em uma linguagem que, por sua vez, se articula em um discurso.

Essa transversalidade irá influir em uma multimodalidade e em um sincretismo constantes os quais seriam fundamentais para sua própria existência como condição sinestésica, sendo a monoestesia uma condição de exceção. No presente trabalho, consideramos que tal fator nos permitiu compreender a escrita gráfica de alguns compositores, razão pela qual retomaremos esse tema mais à frente a propósito da gestualidade nas artes (tópico 3.6).

3.1.1 Duplo paradoxo da linha

Dentre os assuntos discutidos durante os cursos, um que nos interessa em particular é o referente ao "duplo paradoxo da linha". De acordo com este paradoxo (1) a linha por um lado não existe, afirmação que vem ao encontro da declaração de Baudelaire de que "nem linha nem cor existem na natureza"³, e de Merleau-Ponty "o contorno dos objetos, concebido como

³Trecho original: ni ligne ni couleur existent dans la nature.

uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível mas à geometria"⁴ (1966, p.21-22); e por outro, (2) a linha se situa além da existência, em um tipo de hipersemiose próxima à ideia de alucinação, sugerida por Balzac em "A linha é o meio pelo qual o homem percebe o efeito da luz sobre os objetos"⁵ (1831, p.29).

Tal paradoxo também está presente na noção de contorno em Merleau-Ponty (1966) que o problematiza nos seguintes termos relacionados com a noção de profundidade nas artes:

Se marcamos de um único traço⁶ o contorno de uma maçã, nós fazemos de um modo, uma vez que esse seria o limite ideal para o qual os lados da maçã se dirigem na profundidade. Não marcar nenhum contorno, seria o mesmo que retirar dos objetos sua identidade. Por outro lado, marcar apenas um [contorno], seria sacrificar a profundidade, ou seja, a dimensão que nos dá a coisa, não como ela se apresenta à nós, mas como cheia de reservas como realidade inesgotável.⁷ (Merleau-Ponty, 1966, p.21)

Uma solução interessante a esse paradoxo pode ser encontrada segundo Merleau-Ponty em Cézanne sendo "a razão pela qual Cézanne seguirá em uma modulação de cor as protuberâncias dos objetos e marcará com traços azuis vários contornos. O olhar transitório de um ao outro reconhece um contorno nascente entre eles do mesmo modo como ocorre com a percepção."⁸ (Merleau-Ponty, 1966, p.21)

⁴Trecho original: le contour des objets, conçu comme une ligne qui les cerne, n'appartient pas au monde visible, mais à la géométrie.

⁵Trecho original: La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets.

⁶*D'un trait* faz referência aqui à instantaneidade da ação do pintor que busca captar a própria profundidade, no caso da maçã, não apenas como um efeito, mas como uma realidade.

⁷Trecho original: Si l'on marque d'un trait le contour d'une pomme, on en fait une chose, alors qu'il est la limite idéale vers laquelle les côtés de la pomme fuient en profondeur. Ne marquer aucun contour, ce serait enlever aux objets leur identité. En marquer un seul, ce serait sacrifier la profondeur, c'est à dire la dimension qui nous donne la chose, non comme étalée devant nous, mais comme pleine de réserves et comme une réalité inépuisable.

⁸Trecho original: C'est la raison pour laquelle Cézanne suivra dans une modulation colorée le renflement de l'objet et marquera en traits bleus plusieurs contours. Le regard renvoyé de l'un à l'autre saisit un contour naissant entre eux tous comme il le fait dans la perception.

Gostaríamos de insistir na ideia de contorno nascente, encontrada em Merleau-Ponty (1966, p.25) como algo que pertence tanto ao não-contorno do fundo como ao "hipercontorno" da figura abstrata. De fato, tais contornos indeterminados geram uma vibração na qual a visão irá se instalar, e tornam possível a percepção da "a matéria em formação, a ordem nascente em uma organização espontânea."⁹ (Merleau-Ponty, 1966, p.18)

Essa descrição, relacionada ao conceito de emergência do sentido, interessa em particular em sua filosofia e encontramos seus desenvolvimentos na busca por uma ontologia da pintura como experiência subjetiva do corpo encarnado. Assim, esse "contorno nascente" se situaria entre um horizonte de possibilidades e a abstração da realidade.

Apresentamos abaixo uma das pinturas de Cézanne que teve por tema o Montagne Sainte-Victoire afim de explicitar a presença dos múltiplos contornos que objetivam criar um "efeito de vibração" e, como resultado, temos a convocação da presença do próprio olhar do observador como integrante da pintura:

Figura 3.1: Paul Cézanne, *Sainte-Victoire vue des Lauves*, 1902-1906.

Fonte: Zurich Kunsthhaus.

⁹Trecho original: la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée.

Figura 3.2: Detalhes da montanha e da casa.
Fonte: Zurich Kunsthhaus.

Assim, caso compreendamos a linha como resultante de um movimento, o paradoxo da linha sugere o fato de que todo objeto que é percebido pressupõe um duplo estado de "não é ainda" e de "já não é mais" no instante mesmo da percepção. Isto porque o objeto percebido provoca modificações na própria visão-percepção que vai buscar um ajustamento entre esses dois estados. Da mesma forma, veremos que a percepção de um gesto exigirá que este seja sempre "menos e mais" que um gesto.

Por ora, gostaríamos de citar ainda como uma segunda referência a esse fato a análise da obra *Laocoon* feita por Johann Goethe. Por meio deste texto, o autor vai defender a inserção da percepção da escultura, considerada como arte do espaço, na duração, como ocorre com as artes do tempo entre as quais temos a dança e a música.

Para isso, Goethe (1996b) aponta para o fato de que nessa obra, o momento da mordida da serpente se inscreve em uma sequência temporal uma vez que faz referência tanto à causa como ao efeito da ferida: "s marcas do estado precedente continuam visíveis no momento de transição, então se oferece às artes plásticas um tema dos mais magníficos, como é o caso do Laocoon, em que o esforço e o sofrimento são reunidos em um único instante."¹⁰ (Goethe, 1996b, p.495)

¹⁰Trecho original: Si la trace évidente de l'état précédent reste visible en un tel moment de transition, alors s'offre à l'art plastique le sujet le plus magnifique, comme c'est le cas pour le Laocoon, où l'effort et la souffrance sont réunis dans un seul instant.

Tal descrição no que diz respeito à escultura vem ao encontro das palavras de Rodin no trecho abaixo:

O que resulta no movimento é uma imagem na qual o braço, as pernas, o tronco e a cabeça são considerados cada um em um outro instante e representam o corpo em uma atitude que ele não apresentou em nenhum momento impondo entre essas partes relações fictícias, como se somente o afrontamento de relações não combináveis pudesse soldar no bronze e sobre a tela a transição da duração.¹¹ (Rodin apud Merleau-Ponty, 1985, p.77)

Assim, a produção do efeito de movimento na pintura seria um resultado da co-presença paradoxal de uma dinamicidade já realizada e de uma dinamicidade ainda dormente, ou de uma potencialidade ainda não realizada. Temos assim algo como a inserção de um movimento em um outro, e representados na instantaneidade da imagem que "faz vibrar nosso olhar, e virtualmente nosso tato e nossos ouvidos"¹² (Merleau-Ponty, 1969, p.208).

Nesse sentido, segundo Angelino (2013, p.15) a definição de movimento em Merleau-Ponty tornaria possível reunir as duas significações da *dunamis* de Aristóteles, a qual encerra uma *potentia passiva* relacionada ao *pathos* (*pathètikè*) como prontidão para ser afetado, e uma *potentia activa* (*poiètikè*) como capacidade de tornar-se algo, sendo a tensão em direção ao ato ou ao gesto uma constante entre esses dois modos. Como consequência:

O movimento na pintura não diz respeito à mudança de lugar ou mesmo à mudança de atitude ou de pose e ainda menos a algum tipo de atividade transitiva. [...] O movimento é a energia que habita (naturalmente) uma linha como os movimentos

¹¹Trecho original: Ce qui donne le mouvement, c'est une image où le bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun à un autre instant, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment, et impose entre ces parties des raccords fictifs, comme si cet affrontement d'impossibles pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée.

¹²Trecho original: fait vibrer notre regard, virtuellement notre toucher et nos oreilles.

da água habitam um turbilhão embora este desenhe uma figura constante.¹³ (Merleau-Ponty apud Angelino, 2014, p.25)

Se for possível depreender de tal passagem a importância da tensão existente entre elementos coexistentes e concorrentes no ato perceptivo da mudança de estado, acreditamos ter obtido algumas pistas para uma compreensão tensiva do movimento, ou para uma abordagem da tensividade como a teoria que torna possível analisar esta composição de movimentos imbrincados na representação da própria mobilidade. Nesse caso, a passagem entre os estados descritos no quadrado semiótico é vista antes como uma co-presença que torna possível a apreensão do objeto percebido, nesse caso, a linha.

Assim, impõe-se tal fato como condição de "lisibilidade" da obra de arte plástica ao reproduzir sua dimensão temporal pela apresentação da alternância dos tempos que circundam o instante a ser descrito (Vosskamp, 2003). Finalmente, esse movimento pode ser compreendido como uma analogia daquele correspondente à vibração de uma corda acima e abaixo de seu eixo, o que a torna audível e assim perceptível no plano sonoro.

Pretendemos demonstrar a razão desta analogia no que concerne ao *movimento expressivo* ou gestual no tópico a seguir. Para concluir o presente tópico, gostaríamos ainda de explicitar algumas relações estabelecidas entre a forma do conteúdo e a substância da expressão que podem ser levantadas pelo paradoxo da linha nesse contexto específico.

Segundo Bertrand, no romance *Le chef-d'oeuvre inconnu*, Balzac desenvolve uma oposição entre as formas de ver apresentadas pelos personagens Poussin, Porbus e Frenhofer, todos pintores. Em uma passagem em que Frenhofer apresenta uma de suas pinturas, temos expostas duas opiniões distintas sobre o que pode ser visto no quadro. A primeira é de Frenhofer, autor da obra sobre a qual os comentários serão feitos:

¹³Trecho original: Le mouvement en peinture n'a rien à voir avec le changement de place ou même avec le changement d'attitude ou de pose, et encore moins avec l'activité transitive sous toutes ses formes. [...] Le mouvement, c'est l'énergie qui habite (naturellement) une ligne comme les mouvements de l'eau habitent un tourbillon quoiqu'il dessine une figure constante.

Há tanta profundidade nessa tela, seu ar é tão verdadeiro que não é possível distingui-lo do ar que nos circula. Onde está a arte? Perdeu-se, desapareceu! Eis aqui as formas de uma jovem. Pude eu compreender bem as cores, a vivacidade da linha que parece terminar o corpo? Não é este um fenômeno semelhante ao que nos apresentam os objetos que estão na atmosfera como ocorre com o peixe na água? Admire como os contornos se sobressaem no fundo.¹⁴ (Balzac, 1831, p.53)

Assim, para o pintor autor do quadro, a representação objeto da pintura não apenas figurativiza objetos do mundo mas se confundem com estes. O pintor seria capaz de reconhecer e considerar semelhantes os diferentes tipos de vibrações que determinam as linhas e as cores como semelhantes na pintura e nos objetos de seu entorno. Tal declaração é interpretada por Bertrand como resultado de uma *hipersemiosis* na qual a forma do conteúdo se dissocia da forma de expressão.

Por outro lado, temos outra constatação da parte dos dois pintores que observam o quadro "– Você percebe alguma coisa? Perguntou Poussin à Porbus. – Não. E você? – Nada. [...] Eu não vejo no quadro outra coisa senão cores confusamente misturadas e delimitadas por uma multidão de linhas estranhas que formam uma muralha de pintura"¹⁵ (p.55) a qual exemplificaria o estado em que a substância da expressão não se relaciona a uma forma do conteúdo em uma espécie de não-semiose causada pela falta de conexão entre os planos do conteúdo e da expressão, explicitados no esquema abaixo:

Frenhofer – <i>hipersemiosis</i>				Poussin e Porbus – <i>não-semiosis</i>			
Plano da expressão		Plano do conteúdo		Plano da expressão		Plano do conteúdo	
?	Substância	Forma	Substância	Forma	?	Forma	Substância

¹⁴Trecho original: Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? Perdu, disparu ! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps ? N'est-ce pas le même phénomène que nous présentent les objets qui sont dans l'atmosphère comme les poissons dans l'eau ? Admirez comme les contours se détachent du fond.

¹⁵Trecho original: "– Apercevez-vous quelque chose ? demanda Poussin à Porbus. – Non. Et vous ? – Rien. [...] Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture"

Entretanto, a partir de um certo momento, ocorre uma passagem ou uma espécie de atualização de estado perceptivo em Poussin e Porbus que lhes permite reconhecer algumas formas na pintura conforme observamos no trecho seguinte: "– Há uma mulher no quadro, exclamou Porbus chamando a atenção para as curvas e cores que o velho pintor havia sucessivamente superposto acreditando melhorar sua pintura"¹⁶ (p.55).

Concluimos pela leitura desses três momentos que tal superposição de curvas, à exemplo da pintura de Cézanne, estaria relacionado ao mistério da passagem em que tal percepção ocorre criando um efeito de profundidade na qual o sentido é produzido. De fato, segundo Merleau-Ponty (2012, p.21) a profundidade é resultante da tensão do olhar causada por uma iminência da visão das imagens monoculares. Desse modo, as imagens "atraem o olhar em direção a um sentido já presente"¹⁷ do qual a profundidade se origina.

Podemos dizer que o mesmo ocorre com a percepção das linhas uma vez que, parafraseando Merleau-Ponty à respeito da profundidade "Nós não vemos *por meio das* linhas, nós vemos *em* linhas."¹⁸ (Zaccarello *et al.*, 2012, p.20). O que vem ao encontro da citação seguinte em Edeline:

[a linha] ao instaurar uma divisão em uma substância (falando em termos hjelmslevianos) coloca em jogo uma oposição ou um sistema elementar, investível semanticamente. Marca de semioticidade, ela cria condições de uma lisibilidade: um continuum indiferenciado seria inapto à veiculação do sentido. Em outros termos, a linha semiotiza os enunciados visuais. Esse gesto elementar confirma a diferenciação do mundo percebido. Mais do que o simples reconhecimento de sua descontinuidade, ele é uma insistência em seu caráter discreto, não magmático.¹⁹ (Edeline,

¹⁶Trecho original: "– Il y a une femme là-dessous, s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les courbes de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture."

¹⁷Trecho original: Tirent le regard vers un sens déjà-là.

¹⁸Trecho original: Nous ne percevons pas *la* profondeur, nous voyons *en* profondeur.

¹⁹Trecho original: [la ligne] en instaurant une partition dans une substance (pour parler en termes hjelms-

2008b, p.206)

Por outro lado, tal passagem perceptiva descrita por Merleau-Ponty constitui também um momento de textualização conforme desenvolveremos no tópico a seguir.

3.1.2 Textualização e entimema da linha

Um outro aspecto apresentado por Bertrand a propósito da semiótica da linha diz respeito ao momento de linearização relacionado à textualização na linguagem verbal. Na linguagem musical, tal fenômeno também está presente com o sentido de progressão temporal do som e pode ser explorada de diferentes modos pelos compositores com propósitos expressivos.

Para explicar melhor este fato, gostaríamos de exemplificá-lo com a partitura gráfica *Treatise* de Cornelius Cardew da qual faz parte a imagem abaixo (Figura 3.3).

Figura 3.3: Cornelius Cardew, *Treatise*, 1967, p.113.

Fonte: (Cardew, 1967).

léviens) elle met en place une opposition ou système élémentaire, investissable sémantiquement. Marque de sémiotité, elle crée les conditions d'une lisibilité : un continuum indifférencié serait inapte à véhiculer du sens. En d'autres termes encore la ligne sémiotise les énoncés visuels. Ce geste élémentaire entérine la différenciation du monde perçu. Davantage même qu'une simple reconnaissance de sa discontinuité, il est une insistance sur son caractère discret, non magmatique.

Algo interessante a propósito dessa obra é que ela vem acompanhada de notas feitas pelo autor sob o título de *Working Notes* que seriam, segundo Cardew, mais um fruto de experiência adquirida com a escrita e reescrita da peça do que sugestões de leitura. A interpretação deveria ser guiada somente pelas imagens e é deixada inteiramente à cargo do intérprete. Como resultado, temos um breve dossiê genético fornecido pelo próprio compositor com algumas reflexões a propósito da representação visual do som em sua obra.

Na imagem acima, extraída do *Treatise*, podemos observar a presença de vários símbolos²⁰ musicais pertencentes à notação ocidental tais como claves, notas, valores de notas, pausas, pautas e sinais de agógica que podem ser imediatamente reconhecidos por um músico. Além disso, a leitura será feita da esquerda para a direita, como ocorre com um texto verbal (Cardew, 1971, p.iv).

Ao mesmo tempo, tais símbolos serão aqui ressemantizados tanto pelas modificações no modo de escrever, adquirindo um tipo de elasticidade visual por meio de ampliações, reduções e deformações variadas que eles irão sofrer, como pelas novas relações que estes irão estabelecer com outras figuras contidas no espaço visual do grafismo.

Entretanto, a presença de uma *linha guia* no meio da página será um ponto comum às várias imagens pertencentes às 193 páginas da obra e pode indicar, segundo nota feita pelo autor, uma *direção de leitura*, conforme observamos na citação a seguir:

No caso do *Treatise*, uma linha ou um ponto é certamente uma orientação imediata assim como uma seta em um nevoeiro. De modo geral ela deve ser considerada em relação à linha central, a qual pode corresponder de certa forma às pegadas feitas por um homem andando. Essa linha guia é essencial.²¹ (Cardew, 1971,

²⁰Empregamos aqui o termo símbolo e figura musical como uma referência à notação simbólica por meio de partituras e que se tornou um grafismo convencional em música. (Greimas & Courtés, 2008, p.465)

²¹Trecho original: In the case of the *Treatise* a line or a dot is certainly an immediate orientation as much

p.iv)

No que diz respeito aos demais símbolos, o compositor ressalta a importância da ambiguidade provocada, ou seja, ainda que alguns deles sejam originalmente símbolos "musicais", como ocorre com as pautas, seu sentido final permanece aberto como observamos na passagem abaixo:

Intérprete! Lembre-se que nenhum significado é inerente aos símbolos. Eles devem, entretanto, ser interpretados no contexto do seu papel como um todo. E preciso distinguir símbolos que determinam um espaço (círculo, etc.); daqueles que têm uma função específica. Quais símbolos são feitos para soar e quais são destinados à orientação. Exemplo: A linha horizontal ao centro é a orientação mais recorrente; o que aconteceria caso ela desaparecesse (ou se dobrasse)? Você perderia a afinação (ex)?²²
(Cardew, 1971, p.iii)

Assim, ao explicitar a presença de diferentes tipos de signos visuais, alguns destinados à sua interpretação em termos sonoros e outros próprios à dimensão mesma da sua leitura visual, o compositor sugere-nos a existência de níveis de leitura que podemos considerar como relativos às propriedades de textualização da partitura.

De um lado, encontramos símbolos intrínsecos à notação, ou seja, que têm um papel de orientação de leitura para os demais signos, e apresentam, portanto, características próprias à linguagem visual (orientação espacial) e ao mesmo tempo signos extrínsecos que se destinam à serem executados e apresentam assim características da linguagem musical (orientação temporal).

as the thread in the fog. For immediately it stands in relation to the thick central staff-line, which would correspond in some way to the track made by the man walking. This 'subject line' is essential.

²²Trecho original: Interpreter! Remember that no meaning is yet attached to the symbols. They are however to be interpreted in the context of their role in the whole. Distinguish symbols that enclose space (circle, etc.); those that have a characteristic feature. What symbols are for sounding and what for orientation. Example: The horizontal central bar is the main and most constant orientation; what happens where it ceases (or bends)? Do you go out of tune (eg)?

Ambos os símbolos correspondem por sua vez à diferentes momentos de textualização do texto sonoro final que definiremos como execução musical. Desenvolveremos tal conceito mais adiante, no capítulo 4, durante a análise genética da produção da obra 0'00" de John Cage. Por ora, gostaríamos de retomar a noção de textualização greimasiana por essa se apresentar como um momento em que o enunciador explora a elasticidade do discurso. No caso da imagem acima, tal elasticidade estará relacionada às limitações impostas pela presença constante de uma 'linha-guia' cujo sentido atribuído deverá dialogar com as demais figuras.

Segundo entrada do Dicionário de Semiótica, a linearidade é uma propriedade do texto quando este visa à manifestação e a linearização é um procedimento relacionado à manifestação de um nível de análise, de uma semiótica (Greimas & Courtés, 2008, p.288). Assim, por estar relacionada à construção de uma hierarquia, a linearização "aparece como uma coerção que condiciona a organização textual e que determina, de modo negativo, a competência discursiva do enunciador". Observamos tal consciência na citação de Cardew ao convidar o intérprete a imaginar diferentes possibilidades (algumas de natureza elástica) da linha: o que aconteceria se a linha se interrompesse? O que aconteceria se ela se dobrasse?

De fato, o compositor insiste em várias passagens sobre a importância desse aspecto temporal tanto na leitura das figuras quanto na construção de relações entre elas. Destacamos:

Lembre-se que o espaço pode não corresponder literalmente ao tempo [...] O tempo considerado não pode depender apenas da velocidade; ele depende também do percurso. Talvez no momento da interpretação será possível determinar algumas linhas como 'linhas do tempo'. Símbolos ou grupos podem ser agrupados imediatamente e como um todo sendo posicionados em relação a essa linha do tempo.²³ (Cardew, 1971, p.iii).

²³Trecho original: Remember that space does not correspond literally to time [...] The time taken does not depend only in speed; it depends on the route. Perhaps when interpreting it will be possible to select

Concluímos, assim, que a presença do leitor é convocada como elemento fundamental para o fenômeno da textualização, não apenas em termos racionais de estruturação visual das figuras apresentadas, mas em termos relativos à duração subjetiva que diz respeito ao próprio ato de leitura do texto visual ou à linha de leitura que lhe é subjacente. Tais elementos apontam para uma base tensiva inerente à disposição dos elementos da composição por seu autor a qual pretendemos explorar com base na figura do entimema de acordo com a retórica tensiva.

De fato, um dos pontos centrais apresentados por Bertrand (2000) em suas reflexões sobre a semiótica da linha refere-se ao entimema e a sua relação com a textualização como constituição de um "contínuo discursivo" conforme descrito pela teoria greimasiana. Nesse caso, seria possível aproximar as inferências retóricas do entimema do conceito semiótico de textualização a qual descreveria, senão o mesmo fenômeno, fenômenos que seriam comparáveis entre si.

Assim, as limitações impostas pela nova disposição dos dados discursivos, relacionadas a sua manifestação, implicam em escolhas feitas pelo enunciatário que deverá gerir sua programação ao lidar com a elasticidade discursiva. Dentre as consequências de tal fato, observamos em particular (1) uma não concordância entre a textualização e as estruturas subjacentes que libera um "espaço de sentido" criando um efeito de perspectiva discursiva e (2) uma "margem estratégica" que será conferida ao enunciatário por esse espaço de sentido e diante do qual ele poderá estabelecer hierarquias, suspensões, condensações e expansões que irão guiar sua leitura.

Finalmente, tais escolhas entre o que é manifestado e o que é oculto por meio da elipse, do implícito, da pressuposição e da catálise serão responsáveis por criar "um chamado no que diz respeito ao não dito pelo texto", abrindo caminho para diferentes interpretações. Pelo fato de tais

some lines as 'time-lines'. Symbols or groups can then be grouped immediately as a whole and placed in relation to some such time-line.

conceitos estarem tanto relacionados à construção do sentido no momento da textualização quanto à conceitos relacionados à retórica, e em especial ao entimema, estabelece-se uma aproximação entre os conceitos de textualização e de entimema assim descritos.

Tal aproximação é intensificada ao se considerar os diferentes operadores que regem o entimema e a textualização. Segundo Bertrand, a inferência está para o entimema retórico como a catálise, com as operações que ela implicaria de categorização, de recção e de referencialização estão para a textualização semiótica (Bertrand, 2000, p.37).

Fazemos aqui um breve parêntese de modo a colocar a questão de se no caso particular da notação musical, tais operações retóricas também estarão presentes. De fato, retomando as considerações de Cardew, a notação seria um modo de fazer as pessoas se moverem, ou seja, de convite ao intérprete a participar do processo de leitura. Desse modo, seria importante convencer o leitor a "buscar entender" a partitura, ou a ser movido por ela (Cardew, 1971, p.iii) por meio da construção de um sentido partilhado que caracterizaria um percurso próprio ao entimema.

Retomando considerações de Bertrand a propósito da leitura do conto *Cambray* de Proust, observamos que a escolha de tal obra para análise deve-se ao fato de que sua própria leitura consiste em uma atividade de textualização por meio da qual "o enunciatário torna-se o centro organizador do campo emocional"²⁴ (p.45) ao mesmo tempo que, assim como ocorre com o entimema da retórica clássica "o leitor extrai do espaço vazio de sentido o motivo de sua participação e de seu contentamento"²⁵ (Bertrand, 2000, p.45) elementos que apontam para a hipótese do entimema figurativo.

Nesse caso, a participação do enunciatário na produção do enunciado não é apenas cognitiva, mas será também da ordem do sensível, do

²⁴Trecho original: L'énonciataire devient le centre organisateur du champ émotionnel.

²⁵Trecho original: Le lecteur tire de l'espace manquant du sens le motif de sa participation et de son contentement.

passional e do estético, ou seja, há um prazer do entimema: "O silogismo truncado deixa para o auditório o prazer de realizar ele próprio o essencial na construção do argumento e de assumir o termo co-fundador da categoria e lhe permite assim de completar, fazendo-o seu, o conjunto do percurso"²⁶ (Bertrand, 2000, p.34)

No que diz respeito à questão do entimema como espaço para a subjetividade, gostaríamos de chamar atenção na partitura de Cardew para a presença de duas pautas de cinco linhas que percorre a partitura do início ao fim do caderno. O autor faz uma alusão importante à sua função no trecho a seguir "Caso seja sugestivo para iniciante, [as pautas vazias] *podem ser parte da partitura*. Mas, na verdade *a partitura em si é uma pauta vazia* na qual o performer experiente poderá escrever [sua música]."²⁷ (Cardew, 1971, p.iv - destaque nosso).

Deste modo, tais linhas são ao mesmo tempo parte da partitura, ou seja, são internas à notação, e por outro lado, abarcam a partitura em sua totalidade, constituindo o espaço em que o performer poderá escrever e inscrever-se. Como consequência, a exemplo do resultado das operações que caracterizam um entimema, temos a criação de um espaço expressivo e de leitura em que a execução da obra irá se inserir por meio da textualização (Bertrand, 2000, p.36).

Após tais considerações no que diz respeito às linhas e ao processo de textualização referente a sua leitura, gostaríamos de passar à análise da escrita ou do desenho de linhas pela oposição linearidade concreta e linearidade abstrata. Tais ideias são desenvolvidas por Francis Edeline e retomadas por Bertrand, o qual considera a linha como um actante do discurso que pode tanto ser contido por uma superfície quanto contê-la.

Pretendemos assim esboçar uma primeira categorização para as li-

²⁶Trecho original: Le syllogisme tronqué laisse à l'auditeur le plaisir de réaliser lui-même l'essentiel dans la construction de l'argument, d'assumer le terme co-fondateur de la catégorie, et lui permet ainsi d'accomplir, en le faisant sien, l'ensemble du parcours.

²⁷Trecho original: As being suggestive for beginners, it could be part of the score. But really the score itself is the empty stave on which the experienced performer should write.

nhas, já as aplicando em algumas partituras a fim de compreender a escrita da peça *Five piano Pieces for David Tudor*, analisada no último tópico do capítulo no qual teremos um caso específico de notação que reunirá os demais aspectos então discutidos.

3.1.3 Linearidade concreta e linearidade abstrata

Um outro aspecto que concerne à leitura de linhas na notação gráfica está relacionado ao que é conhecido como 'linha clara' nas histórias em quadrinhos da qual um exemplo de uso pode-se encontrar em Hergé e outros seguidores do que se tornou posteriormente um movimento estético. Por definição, uma linha clara se trata de um tipo de linha de espessura constante utilizado como contorno dos elementos do desenho, além disso, a cor de preenchimento de tais figuras segue um padrão igualmente plano, ou seja, sem variações de claro-escuro e sem quebras de continuidade entre os elementos do desenho de forma a priorizar o aspecto de lisibilidade associado à presença da linha. (Grevisse & Marion, 1993, p.223)

Tal relação vem ao encontro de uma afirmação de Norbert Wiener segundo a qual "toda imagem visual tem na verdade algo da natureza do desenho de uma linha"²⁸ (Wiener apud Edeline, 2008b, p.1), do qual depreendemos que há uma linearidade concreta, que será realizada por meio de um traço e uma linearidade abstrata relacionada à noção de 'lisibilidade' de uma imagem e responsável pela própria construção do sentido, ou pela semiose realizada. Observamos também que, segundo Bertrand, tal oposição diz respeito à densidade sêmica, sendo esta maior para o caso concreto e menor para o abstrato.

Nesse processo, Edeline (2008b, p.202) reconhece linhas que serão responsáveis por operações, ou seja, pela construção de relações entre entidades, guiando nosso olhar para a construção de diferenças entre elementos externos, como um caminho a ser percorrido de modo a rela-

²⁸Trecho original: every visual image in fact has something of the nature of a line drawing.

cionar um ponto de partida e um de chegada, ou a divisão em um mapa entre dois países, cuja linha de fronteira pertence a ambos os territórios; e linhas-resultado, ou linhas lugares que convocam nossa atenção para a sua existência como tal e para as propriedades que lhe deram origem.

No quadro a seguir, explicitamos essa oposição:

Operadores	Resultado
Linha – caminho	Linha – Lugar
Baixa densidade sêmica	Alta densidade sêmica
Relação entre entidades	Entidade, objeto
Olhamos para a relação	Olhamos para a linha
Linha contorno, linha virtual, linha vazia	Linha lugar, Linha reta

Como exemplo de operadores, Edeline cita a linha contorno que é responsável pela delimitação dos objetos, sendo por esse motivo particularmente importante na compreensão de limites; já a linha vazia 'representa' o objeto linha, ou seja, é independente de outro objeto; finalmente, a linha virtual representaria nossa percepção do objeto, ou seja, trata-se de uma remissão ao objeto percebido como tal.

Ainda de acordo com Edeline, as linhas constituem tanto operadores quanto resultados de operações e seria, nesse caso, o olhar do observador a operação que realizaria esses recortes do mundo e tornando possível a construção de elementos de ordem descontínua. Nesse sentido, a linha possui um forte uso simbólico e se torna uma ferramenta de descoberta e de interpretação dessas descobertas.

Diferentes acepções da linha podem igualmente ser encontradas em partituras gráficas. No exemplo abaixo, tomamos o exemplo do contorno na obra de Fred Frith cuja composição *Stone, Brick, Glass, Wood, Wire*²⁹ consiste em uma série de fotografias destinadas a serem "ouvidas". Para tal, o compositor propõe intervenções visuais sobre as imagens fotográficas de modo a guiar a leitura do intérprete no momento da improvisação.

²⁹FRITH, Fred. *Stone, Brick, Glass, Wood, Wire: Graphic scores*, I Dischi di Angelica, 1999.

Em *Dry Stone 1 e 2* (Figura 3.4), podemos observar a inserção de linhas horizontais e verticais que criam caminhos de leitura para a interpretação por meio da improvisação. Tais ‘linhas vazias’ têm aqui a função de criar relações entre as pedras ao mesmo tempo que são caminhos e bordas (Edeline, 2008b, p.197).

Assim, a delimitação chama atenção para o espaço não preenchido na fotografia, como espaço de inserção de leitura e não necessariamente de produção de som. Tal ideia de linha vem ao encontro da própria definição de improvisação feita pelo compositor, segundo a qual esta seria uma prática baseada no "reconhecimento de uma necessidade" mais do que em uma "ação produtora de som".

Em outras palavras, para o compositor, esse seria o reconhecimento das implicações do silêncio e de sua ausência, ou seja, da compreensão das estruturas geradoras do som como passagem por seu negativo, chegando-se assim ao controle do espaço como presença sensível inerente a tal estado. Nesse mesmo sentido, Frith observa durante uma entrevista³⁰ que "de um modo geral quando você pede para músicos improvisarem a primeira reação destes é imediatamente fazer alguma coisa, produzir um som, "preencher" o espaço se você preferir. [...]" e declara ainda que "O que você escolhe não fazer é tão importante quanto o que é feito. Você precisa estar 'presente' o tempo todo, a atenção requerida quando não se está tocando é tão necessária como quando se está, e assim por diante."³¹

Tais escolhas se aproximam assim da noção de ‘linha vazia’ a qual tem como função não se referir a um objeto, mas à sua ausência, ou ao silêncio como criador de relações entre os sons.

³⁰Fonte da entrevista: <https://goo.gl/X3V2IO>, consultado em 30/01/2017.

³¹Trecho original: I've noticed that when you ask most musicians (pretty much regardless of training) to start improvising, their first reaction is to immediately DO something, make sound, "fill" space if you like. And my response is to ask: "is that what improvising is?" All the clichés come into play, of course. What you choose NOT to do is just as important as what you do. You need to be "present" all the time, just as alert when you're not playing as when you are, and so on.

Figura 3.4: Dry Stone 1 e 2, 1986.

Fonte: site do compositor, <https://goo.gl/MSp6LS>, consultado em 30/01/2017.

3.2 Limite, linha, traço

A partir dessa oposição de base entre linhas que estabelecem relações e linhas objeto, gostaríamos de abordar questões mais diretamente relacionadas à materialidade da linha. Para isso, observamos inicialmente a seguinte hipótese em Edeline (2008b, p.191): "O círculo é um contorno espesso. Linha designa um conceito, ou seja, a ideia de um traço imaterial sem espessura, de origem fenomenal, enquanto o traço seria uma linha

materializada por uma técnica gráfica determinada em uma imagem."³², ou seja, os conceitos de limite, linha e traço podem ser também apresentados em uma progressão que relaciona a percepção, mais próxima da ideia de limite, o conceito resultante, ou a definição deste como linha, e o traço como materialização do conceito.

Seria ainda possível estabelecermos um contato entre tal progressão e a questão da mediação do signo, discutida por Bertrand (2006). Nesse texto, o autor cita Ricoeur "O tempo se torna tempo humano na medida em que ele é articulado de modo narrativo; do mesmo modo, mas em sentido inverso, a narração é significativa na medida em que ela desenha os traços de uma experiência temporal"³³ (1983, p.17). Assim, o autor chama atenção para a importância da passagem nos dois sentidos, da percepção à concretização e vice-versa.

Compreendemos assim que há uma retroalimentação entre os conceitos de limite, linha e traço que convém explicitar. Nesse caso, não apenas o fenômeno perceptivo (limite, tempo) engendra a realização concreta (traço, experiência), mas por sua vez a concretização do fenômeno por meio do conceito (neste caso, a linha e a narrativa) induz a modificações que realimentam percepções futuras. Nesse contexto, o limite aproxima-se da noção de tempo, enquanto a linha corresponderia à narrativa, sendo o traço mais próximo à experiência temporal:

³²Trecho original: Le cerne est un contour épais. Ligne désignera un concept, i.e., l'idée d'un tracé immatériel sans épaisseur, d'origine phénoménale, alors que le trait sera une ligne matérialisée par une technique graphique déterminée, dans une image.

³³Trecho original: Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle.

Como exemplo relacionado à notação musical, podemos dizer que no espaço delimitado por uma pauta (limite), como tentativa de notar o fenómeno perceptivo das alturas, serão escritas linhas melódicas³⁴ as quais destinam-se a uma realização por meio de gestos (traços). Já na notação gráfica, a progressão entre tais parâmetros não é necessariamente especificada de modo a aproximar o máximo possível o limite do traço, a percepção de sua realização concreta, ou a passagem entre a experiência e a existência.

Outra relação entre questões que envolvem a percepção de limites e a realização de traços por meio do desenho se encontra em uma passagem da *La Prose du Monde* de Merleau-Ponty (1969), segundo o qual "O desenho nos diz respeito como uma palavra decisiva, ele desperta em nós o profundo arranjo que foi instalado em nosso corpo e por ele no mundo, ele traz consigo o selo de nossa finitude, mas também, e por isso mesmo, ele nos conduzira à substância secreta do objeto do qual antes nós não tínhamos acesso que ao envelope."³⁵ (Merleau-Ponty, 1969, p.208-209)

Essa hipótese pode ser melhor ilustrada se consideramos a relação entre as palavras francesas *dessein* e *dessin*, respectivamente projeto e desenho, sintetizada pela frase de Goethe "o que eu não desenhei, eu não entendi."³⁶ Segundo essa noção, o desenho não consistiria simplesmente em uma reprodução dos contornos como forma visível dos objetos, mas destinar-se-ia igualmente a um *ato de conhecimento*. Tal ideia se conservou na tradução italiana de *disegno* que significa tanto projeto quanto traçado do contorno, ou ainda, uma intenção.

Um segundo aspecto relacionado à essa progressão é a oposição desenho – cor que animou durante vários séculos a história da arte, sendo

³⁴Referimo-nos aqui especificamente ao exemplo de Bach. Entretanto, tais linhas podem se constituir igualmente de uma única nota como veremos mais à frente em La Monte Young.

³⁵Trecho original: Le dessin, nous concernera comme une parole décisive, il réveillera en nous le profond arrangement qui nous a installés dans notre corps et par lui dans le monde, il portera le sceau de notre finitude, mais ainsi, et par là même, il nous conduira à la substance secrète de l'objet dont tout à l'heure nous n'avions que l'enveloppe.

³⁶Trecho original: Ce que je n'ai pas dessiné, je n'ai point vu. Goethe apud Liechtenstein, 2014, p.220.

em particular documentada a partir da renascença. Tal discussão, realizada entre os que consideravam a cor como acessório ao desenho, e os que a defendiam como representante da própria essência do objeto encontrou uma trégua com a declaração seguinte que expressa uma concepção colorista do desenho:

Você desenha um pensamento, você a joga no papel na desordem de uma primeira ideia, seja para não a esquecer, seja pela necessidade que você tem de escrever. Esse traço simples, gordo, magro, corrente ou pronunciado, indica, entretanto, a cor e com frequência a harmonia da qual o autor é capaz.³⁷ (Caylus apud Liechtenstein, 2013)

Ou seja, o primeiro *gesto de concretização* de um desenho já conteria a semente de desenvolvimento de outros parâmetros tais como a cor e as relações que esta irá estabelecer com os demais elementos da pintura. (Liechtenstein, 2013).

De modo semelhante, a notação constitui na música uma posição do compositor diante das variáveis das quais ele dispõe. Como consequência, tal aspecto deverá ser levado em conta no momento da leitura da partitura, ou seja, alturas e durações de natureza descontínua estão de fato à serviço de uma textura e de uma gestualidade que deverá ser experimentada pelo intérprete dentro dos limites impostos por seu instrumento.

No exemplo abaixo, extraído de *Une barque sur l'Océan*, de Ravel (compassos 6-11), podemos observar tal fato:

³⁷Trecho original: Vous dessinez une pensée, vous la jetez dans le papier dans le désordre d'une première idée, soit pour ne la point oublier, soit pour le besoin que vous avez de composer. Ce trait simple, gras, maigre, coulant ou prononcé, indique cependant la couleur et souvent l'harmonie dont l'auteur est capable

Figura 3.5: Trecho de *Une barque sur l'Océan* (*Miroirs III*), Maurice Ravel, 1906.

Fonte: Paris: Editions Demets, 1906. Plate E. 1158 D. Partitura disponível em <https://goo.gl/Hqa1Hw>, consultado em 30/01/2017.

Aqui, a mão esquerda desenha uma linha de arpejos que deverá se mesclar com o motivo da mão direita. O modo como as harmonias do grave serão privilegiadas, por meio do uso do pedal de sustentação e da gestualidade do pianista, por exemplo, não estão explicitamente escritas no sentido de codificadas pela notação, mas podem ser inferidas a partir dos elementos presentes e trabalhadas de forma a construir uma 'imagem sonora' específica.

Desse modo, tais linhas criarão uma textura (orquestração) que coincidirá com as indicações de intensidade e de fraseado escritas na partitura, mas que irá também além desta, ou seja, parte-se do princípio que toda linha tem sempre algo que a transborda, sendo essa a própria razão de sua percepção. (Bertrand, 2011)

Em outras palavras, os contornos deverão ser compatíveis com a segmentação das cores (timbres) e texturas (Edeline, 2008b, p.195) musicais mesmo que de acordo com Merleau-Ponty, o contorno não seja visto como tal no mundo real (1966, p.21). Considerando essa abertura interpretativa,

o pianista tem a possibilidade de fazer diferentes recortes segundo o gesto que realiza ao instrumento, criando uma paisagem móvel, ainda que escrita como repetição de uma mesma figura ou linha do baixo dadas as limitações da notacionais.

Por outro lado, de acordo Bertrand, "a linha é antes de tudo um gesto, mas ela se liberta do gesto que a originou para se estabilizar na textualidade"³⁸ (Edeline apud Beyaert-Geslin, 2010). Retomando o caso da orquestração³⁹, que também foi realizada pelo compositor em versão para orquestra da obra, veremos a mesma linha do baixo recomposta por diferentes instrumentos, em uma configuração que igualmente a estabiliza e torna possível novas interpretações segundo registros e tessituras próprios a cada parte instrumental.

Temos assim um caso típico em que a compreensão da passagem entre o fenômeno auditivo, o conceito e o gesto contribui para uma leitura mais próxima da ideia musical.

3.2.1 A linha reta

O último tipo de linha descrito por Edeline é a linha reta. Tal linha é tratada à parte pelo motivo de que ela não consistiria em um tipo de linha, mas em uma forma (2008b, p.202). Por outro lado, Tim Ingold (2011, p.152) irá dedicar um capítulo inteiro de sua obra aos diferentes aspectos que a linha reta pressupõe. Dentre as questões analisadas pelo antropólogo, está o motivo pelo qual a representação de uma linha como tal passa necessariamente pela ideia de que esta seja uma linha reta, embora não haja nada intrínseco à linha que especifique que ela deva ser necessariamente reta e não curva.

A oposição de base natureza *versus* cultura referente à oposição linha curva *versus* linha reta também é levantada pelo autor com diferentes

³⁸Trecho original: La ligne est d'abord un geste mais qu'elle se libère du geste qui l'a engendrée pour se stabiliser dans la textualité.

³⁹Consideramos aqui as variações timbrísticas obtidas pelo pianista por meio do gesto instrumental.

exemplos. Um dos aspectos que nos interessa em particular é o fato de que o ato de traçar uma linha curva difere-se em sua essência do ato de traçar uma reta. Nesse caso, traçar uma linha reta pressuporia necessariamente o uso de uma régua, ou de um instrumento mediador, enquanto a tentativa de traçar uma reta à mão livre resultaria sempre em pequenas curvaturas e mudanças de direção mais ou menos perceptíveis segundo o comprimento da linha e a habilidade do traçado.

A propósito desse tipo de linha, gostaríamos de propor compreendê-la em termos musicais a partir da análise do grafismo e das instruções de execução da obra *Composition #9* de La Monte Young, reconhecido como um dos precursores do minimalismo na música contemporânea ao lado de Terry Riley e Steve Reich.

As instruções para execução de *Composition #9* estão escritas sobre o envelope com a data de outubro 1960 e são uma alusão à peça #10 dedicada à Bob Morris a qual é constituída de uma única frase: "Desenhe uma linha reta e siga-a."⁴⁰ No caso de #9, vemos indicado do lado de fora do envelope que "a partitura no interior [do envelope] está bem posicionada quando a linha horizontal está ligeiramente acima do centro"⁴¹ e, dentro do envelope, uma folha com a imagem a seguir:

⁴⁰Trecho original: Draw a straight line and follow it.

⁴¹Trecho original: The enclosed score is right side up when the line is horizontal and slightly above center.

Figura 3.6: *Composition 1960 #9*, La Monte Young.

Fonte: La Monte Young, LY 1961 (*Compositions 1961*). New York: Fluxus Editions, 1963. First Edition.

Acreditamos que uma interpretação possível para essa partitura seguiria basicamente a indicação: escolha um som e ouça-o - implicando para isso sua execução. A definição de música acompanharia desse modo a declaração do compositor de que "Música também pode ser definida como qualquer coisa que ouvimos."⁴² (Young, 1998, p.43)

Por outro lado, no que diz respeito à comparação entre a linha reta e a linha curva, Bertrand associa a segunda a um regime concessivo: a linha não existe, e, entretanto, nós a traçamos. Ao mesmo tempo, observamos que a linha reta se opõe à linha curva no que diz respeito à sua estrutura: enquanto a linha reta é caracterizada pelos seus pontos extremos, a linha curva corresponde aos valores de transição.

Ao relacionar a linha ao traçado que a deu origem, Bertrand estabelece relações entre elementos de ordem diversas:

Os acontecimentos da linha reta – ou da linha em ziguezague – são ditados pelas extremidades, pelos polos entre os quais ela é

⁴²Trecho original: Music may also be defined as anything we listen to.

tensionada, por seus pontos de interrupção. Ela estabelece então, em sua intensidade plástica, um regime de sobre contrários. A radicalidade e a dureza de seus valores extremos são decorrentes de tal fato.

Quanto à linha curva ou sinuosa, os acontecimentos que ela comporta são ditados por seus pontos de inflexão, pelo que se passa em seu meio, por sua gradualidade. Ela estabelece, em sua extensidade, o regime dos sub contrários. A nuance, a suavidade, todos os valores intermediários lhe são decorrentes, os quais são declináveis em valores afetivos de empatia, de sensualidade e do sentimento de beleza.⁴³ (Bertrand apud Stange, 2014, p.12)

No texto citado, Stange aponta ainda para o fato de que tais variações tensivas são marcadores de ordem háptica presentes na enunciação manifestados pelo gesto de desenhar e pelo traçado realizado pela mão. A linha assim remete ao traçado que a deu origem, conservando marcas deste gesto fundador.

No que diz respeito à notação musical tradicional, tais indicações se aproximam da notação não mensurada utilizada durante parte do século XVI por François Couperin (Figura 3.7). Na figura a seguir, temos o exemplo de um *Prélude non-mesurée*, estilo de obra em que era comum não se indicar a duração das notas, sendo estas escritas com a notação branca e acompanhadas de linhas. Tais linhas possuíam diferentes funções, sintetizando por meio do gesto destinado à improvisação elementos como a duração das notas e o tipo de fraseado sugerido por suas possibilidades de articulação e pelo estilo da época. Embora não haja um consenso sobre a interpretação de tais linhas e sobre a designação inicial que Couperin tinha em mente ao escrevê-las, admite-se que elas seriam um meio de recuperar uma naturalidade de execução mais próxima da criação e da escuta.

⁴³Trecho original: Les événements de la ligne droite – ou de la ligne brisée – sont dictés par les extrémités, par les pôles entre lesquels elle est tendue, par ses points d'interruption. Elle relève donc, dans son intensité plastique, du régime des sur-contraires. La radicalité et la dureté des valeurs extrémales en découlent. Quant à la ligne courbe ou sinueuse, les événements dont elle est le siège sont dictés par ses points d'inflexion, par ce qui se passe en son milieu, par sa gradualité. Elle rejoint, dans son extensité, le régime des sous-contraires. La nuance, la douceur, toutes les valeurs intermédiaires en découlent, qui sont déclinables en valeurs affectives d'empathie, de sensualité, du sentiment de la beauté.

Figura 3.7: François Couperin, *Prélude non mesuré* em ré menor.
Fonte: Manuscrit Bauyn (ca 1690): fac-similé du manuscrit - BnF.

Com a evolução dos modos de escrita, tal estilo caiu em desuso, entretanto, ainda podemos observar influências na escrita cursiva nos originais das partituras manuscrita e nas cópias realizadas antes da expansão do uso da imprensa musical no século XVII. No exemplo do prelúdio de Bach, as curvas dos colchetes que reúnem um grupo de notas contrastam com as cinco linhas retas da pauta, sugerindo não apenas movimentos mas também gestos ascendentes e descendentes (Figura 3.8).

Figura 3.8: J.S Bach Invenção em ré menor BWV 775.

Fonte: Edition Peters: New York, 1948.

Temos assim dois exemplos de notação musical pertencentes à um período em que as linhas escritas na partitura eram um traço visível da destreza da mão que o produziu. Por outro lado, o olhar do leitor ao seguir tais marcas irá reproduzir o esforço empregado pelo movimento que as originou. Nesse caso, ver e ouvir não são atividades opostas, como ocorre frequentemente com a notação da partitura não escrita à mão, na qual a percepção das superfícies da escrita e do traçado são excluídas. (Ingold, 2011, p.25-26)

Em suas considerações sobre as linhas, Ingold faz um paralelo com a representação dos mapas para um leitor moderno cuja função de representação do mundo implica em apagar as marcas de sua produção. Assim, o mundo representado nos mapas não tem habitantes, ninguém se move ou produz som, a exemplo do texto impresso em que a voz e o gesto são eliminados da escrita.

Ainda no que diz respeito à consideração da linha reta como forma (Edeline, 2008b), esta diferencia-se dos outros tipos de linha na relação

limite-linha-traço. Acreditamos que isso possa ocorrer porque, segundo Bertrand, os pontos extremos que a determinam podem ser considerados como pontos de interrupção, ou seja, embora a linha curva possua igualmente extremidades, essas não concentram a tensão como ocorre com a linha reta. Tal propriedade de concentração da tensão criaria um efeito de ordem rítmica ou de dimensão formal. Nesse caso, o termo forma deve ser entendido não como uma forma acabada, mas como algo em formação e perceptível, assim, temporalmente.

É possível sintetizar tais relações no quadro a seguir:

Linha reta	Linha curva
Sobrecontrários	Subcontrários
Logica implicativa	Logica concessiva
Valores extremos	Valores de passagem
Interrupção	Inflexão

Retomando a peça de La Monte Young, consideramos que tal aspecto implica a possibilidade de questionar a definição da forma final da peça executada a partir da partitura de #9 a qual foi composta seguindo uma estética muito em voga nos anos 60 na música e conhecido como movimento minimalista. De fato, o minimalismo pode ser considerado na música como a estética responsável pela exploração do repetitivo por evitar a sucessão de motivos reduzindo ao mínimo sua variação.

Neste sentido, compositores minimalistas realizaram o que Baudelaire propôs em notas produzidas no período 1859-1866: "Estudar em todas as suas modalidades, nas obras da natureza e nas obras do homem, a universal e eterna lei da gradação, do pouco a pouco, do grão em grão, segundo a qual as forças aumentam progressivamente, tal como, em matéria de finanças, os juros compostos."⁴⁴ (Baudelaire, 2009, p.70). Assim, procura-se colocar em evidência o caráter tensivo da escuta musical, não mais baseado na oposição de sons, mas na relação que eles estabelecem

⁴⁴Trecho original: Etudier dans tous ses modes, dans les oeuvres de la nature et dans les oeuvres de l'homme, l'universelle et éternelle loi de la gradation, des peu à peu, du petit à petit, avec les forces progressivement croissantes, comme les intérêts composés, en matière de finances.

entre si e que torna possível considerá-los como tais.

No caso de La Monte Young, o sucessivo é de fato preterido em prol do simultâneo. Na interpretação de sua própria peça, o compositor frequentemente escolhia executar um intervalo musical e sustenta-lo o máximo possível no lugar de executar duas notas sucessivamente, conforme ele observa em uma entrevista:

Eu observei em 1956 que estava realmente mais interessado em ouvir acordes do que ouvir melodias. Em outras palavras, me interessava mais pela concorrência ou pela simultaneidade do que pela sucessão.⁴⁵ (Young, 1998, p.32)

O compositor privilegiava assim um estilo de continuidade próximo ao do organum na música da idade média no qual várias notas são sustentadas e a melodia resulta de sua sonoridade simultânea, mas móvel (Young, 1998, p.34).

Este tipo de procedimento aproxima-se de considerações relativas ao funcionamento da escuta ou às tensões criadas no interior do som que tornam possível sua percepção temporal assim como às diferenças que concorrem para sua caracterização como tal.

3.2.2 Gesto e movimento expressivo

Gostaríamos de desenvolver a seguir algumas reflexões sobre a relação linha e traço e os limites que os originam e sustentam. Para tanto, nos apoiaremos nas noções de *gesto* e de *movimento expressivo*, tomando como ponto de partida a declaração abaixo de Paul Valéry:

Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos

⁴⁵Trecho original: I noticed about 1956 that I really seemed more interested in listening to chords than in listening to melodies. In other words, I was more interested in concurrency or simultaneity than in sequence.

torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente.⁴⁶ (Valéry, 2003, p.61)

Esse efeito de estranhamento ocorreria pelo processo de integração do objeto à nossa percepção e posterior expressão desse movimento por meio de um gesto. Existe conseqüentemente uma diferença entre ver uma linha e traçá-la. No primeiro caso, são os olhos que veem, no segundo, é o corpo inteiro do artista que "avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com o corpo todo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulagem, de focalização" (Valéry, 2003, p.66). Para Valéry, a linha designa um "elemento instantâneo da lembrança" a partir do qual a mão realizará o movimento do traçado tendo como base o movimento conservativo que é a linha.

A noção de gesto como criador de sentido, ou ainda a de que nenhum sentido pode ser exterior a um gesto, também é defendida por Lucia Angelino (Angelino, 2014) a partir de reflexões em torno da obra de Merleau-Ponty.

A questão central colocada pela autora é como e por que um gesto *faz sentido*⁴⁷, tanto para aquele que o executa, ou seja, o intérprete-performer, quanto para aquele que o interpreta na condição de expectador (Angelino, 2014, p.28). Em resposta, a autora propõe um olhar mais atento sobre as dimensões do vivido e da temporalidade simbolizadas em uma obra de arte e que adotaremos em nossas análises.

A razão de escolha de tais parâmetros é que a dimensão significativa do gesto coincidiria com sua duração (ao desencadear o ato performativo) e com a sensação de distância e de "preenchimento" que dá origem à percepção do ritmo e dos corpos em movimento na dança, a fim de se inscrever

⁴⁶Trecho original: Il y a une immense différence entre voir une chose sans crayon dans la main, et la voir en la dessinant. Ou plutôt, ce sont deux choses bien différentes que l'on voit. Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu.

⁴⁷A autora faz referência aqui à noção de gesto inaugural presente em autores como Renaud Barbaras e Michel Guérin a partir da noção de expressão primordial de Merleau-Ponty.

em uma perspectiva interdisciplinar, ou relativa às artes de modo geral, com base no ritmo e na empatia.

A autora propõe assim uma forma de reunir estudos que abordam, por um lado, o vivido, cuja descrição se situaria apenas em termos do sentido (experimentado) não levando em conta questões relacionadas ao movimento e, por outro o movimento em si, não mais restrito ao simples deslocamento de um objeto no espaço.

Em outras palavras, no caso por exemplo da dança, um movimento não pode jamais ser descrito em termos apenas de deslocamento dado que: "Algo se passa que transcende manifestamente a mudança de lugar à qual assistimos, como se o movimento fosse ao mesmo tempo menos e mais do que ele mesmo"⁴⁸(Angelino, 2013, p.30), estaríamos assim diante de um sentido que "não é significativo que sob a condição de ser sempre menos do que ele mesmo, de ser sua própria iminência"⁴⁹ (p.31), e que se encontra assim em uma posição de limiar, situação esta responsável pela sua própria condição perceptiva.

Temos assim alguns elementos necessários para compreender a atividade de leitura do registro produzido por tais gestos. Segundo André Spire, na obra *Plaisir Poétique et plaisir musculaire*, existe uma atividade de produção inerente à leitura e compreensão do texto escrito, que o autor explicita na passagem seguinte:

E esse poema, aqueles que o escutarão recitar, declamar, eles sentirão que eles o pronunciam também. Porque ler é pronunciar [...]. Ouvir é pronunciar também, como o automobilista que se surpreende cantando a canção do seu motor; como aquele que termina à meia voz, e frequentemente à voz alta, a frase que lhe está sendo dita.⁵⁰(Spire, 1944, p.57)

⁴⁸Trecho original: Quelque chose se passe qui transcende manifestement le changement de place auquel on assiste, comme si le mouvement était *Trecho original: à la fois plus et moins que lui-même.*

⁴⁹Trecho original: n'est signifant qu" la condition d'être toujours moins que lui-même, d'être sa propre imminence.

⁵⁰Trecho original: Et ce poème, ceux qui l'entendront réciter, déclamer, qui le liront dans le silence de

Assim, o ato de escutar realiza-se por meio de uma atividade interior, mas igualmente ativa se comparada ao ato de produzir um som, de onde o autor conclui que "O livro, os sons que lhe trouxeram a seus olhos, a seus ouvidos, não são outra coisa que o condutor entre duas bocas em movimento"⁵¹ (Spire, 1944, p.56). Como consequência, cria-se uma relação entre o gesto produtor do som, ou o movimento físico dos órgãos responsáveis pela fonação, e a visualidade das palavras, representada pela escrita.

No caso da partitura, o mesmo se passa em diferentes níveis no que diz respeito aos gestos do instrumentista e à notação musical. Nesse caso, a notação poderia ser considerada tão mais precisa, ou conforme, quanto mais ela fosse capaz de incorporar a consciência de tais esforços musculares os quais refletem por sua vez um modo de percepção que será exigido para a sua leitura.

Tendo em vista tais considerações, gostaríamos de desenvolver a ideia de gesto como movimento expressivo por meio da análise de duas peças de Sylvano Bussotti que exploram algumas possibilidades da utilização de linhas, do traço e do gesto na escrita para piano.

3.3 *Five piano Pieces for David Tudor*

A coleção de peças *Five piano Pieces for David Tudor* datam de 1959. Conforme indicações do título, a obra não somente foi composta para o piano mas para um intérprete específico. Isso significa que, além de influenciar a composição em si com o seu modo de tocar, David Tudor tornou-se também um leitor preferencial para Bussotti. Assim, conforme o compositor menciona, o título completo não representa uma dedicatória e, sim, uma indicação instrumental. (Ulman, 1996, p.189)

leur chambre, ils sentiront qu'ils le prononcent à leur tour. Car lire c'est prononcer [...]. Entendre c'est prononcer aussi, comme l'automobiliste qui se surprend chantant la chanson de son moteur ; comme celui qui termine à mi-voix, et souvent à voix haute, la phrase que nous sommes en train de dire.

⁵¹Trecho original: Le livre, les sons qui l'ont apportée à leurs yeux, à leurs oreilles, ne sont qu'un conducteur entre deux bouches en mouvement.

Após considerações de caráter geral sobre o conjunto das cinco peças, escolhemos para análise as peças de número 1 e 4. A razão de tal escolha deve-se ao fato de que nessas duas composições, podemos cotejar parâmetros notacionais importantes tais como: motivação de escrita, modos de execução e utilização das linhas na concepção obra. Sobre a versão editada da partitura, além da observação sobre o título, são poucas as instruções dadas pelo compositor:

As indicações musicais compreendem um *continuum* do conhecido em direção ao desconhecido: signos/desenhos. Em um dos casos [*Piano Piece 4*], um desenho autônomo feito pelo autor dez anos atrás é adaptado para o piano. Os eventos sonoros que tais signos/desenhos possibilitam realizar nas mãos de um pianista permanecem múltiplos.⁵² (Gutkin, 2012, p.276)

Tendo em vista a tradução para o português, gostaríamos de observar que as versões em inglês e italiano do texto conservam um jogo de palavras que poderia ser traduzido como signos/de-signos a fim de conservar o contexto da frase. Assim, o autor propõe a utilização de elementos pertencentes à notação convencional como as linhas da pauta, claves, valores de nota, etc., mas com a intenção de gerar uma ambiguidade característica da passagem entre a notação convencional e a notação gráfica realizando uma desconstrução dos signos que a caracterizam.

Nesse sentido, as peças 1, 3 e 4 apresentam uma pauta, quando não estendida, desintegrada. Assim, se por um lado as linhas explicitam o caráter de notação da partitura, por outro, elas dialogam com a própria definição de pauta, ou seja, sua visualidade é também uma metavisualidade na qual as linhas questionarão os aspectos de direcionalidade, linearidade e caracterização de alturas que as cinco linhas da pauta definem na notação convencional.

⁵²Trecho original: The musical indications [Aufzeichnungen] realize a continuum from known notation up through the unknown: signs/designs [disegno/Zeichnung]. In one instance [*Piano Piece 4*], an autonomous design done by the author ten years prior is adapted for piano. The sound events that such signs/designs should make possible in the hands of the pianist remain multiple.

A segunda frase diz respeito à menção "*disegno del 1949, adozione pianistica: 27.3.1959*", escrita abaixo do título da peça de #4. O autor expõe desse modo que a partitura teve origem em um desenho feito pelo compositor e sobre a qual foi sobreposta uma folha e acrescentadas as linhas da pauta como observamos na imagem abaixo (Figura 3.9). Tal obra foi analisada em detalhe por Deleuze e por Stockhausen, este último durante conferências realizadas no ano de 1958 em Darmstadt sobre o tema dos grafismos na música e acompanhadas de execuções das obras escolhidas para análise. Acreditamos que a quarta peça apresenta características que apontam para as demais ao especificar a função de cada uma das pautas como contextos de representação a serem desenvolvidos segundo o grafismo em questão e expandem assim a própria noção de partitura como conjunto de partes instrumentais.

Figura 3.9: Sylvano Bussotti, *Five Piano Pieces for David Tudor* #4.
Fonte: London: Universal Edition, 1959.

Finalmente, com a adoção da pauta expandida, não mais restrita às cinco linhas da notação convencional para piano, mas a exemplo da pauta utilizada por Gyorgy Kurtág nos *Jatékóks* (Figura 3.10), Bussotti busca integrar as possibilidades de movimento do instrumentista em relação à extensão das cordas do instrumento, vistas agora como um conjunto, um corpo único, e

não mais como um recorte.

Figura 3.10: G. Kurtág, *Jatékok* vol.1.
Fonte: Edition Musicale Budapest, 1979.

De fato, tal representação está mais próxima da disposição das cordas na harpa do piano sobre o qual o instrumentista deverá produzir os sons referentes às indicações feitas sobre e por meio das linhas na peça #3. Como consequência, obtemos a representação do traço mais próxima da representação do gesto como um todo contínuo, incluindo movimento dos braços e das mãos e não apenas de notas isoladas. Ou seja, a representação por meio da pauta estendida não visa apenas a facilitar a leitura das notas, mas igualmente à visualização do movimento real a ser produzido.

Figura 3.11: Sylvano Bussotti, *Five Piano Pieces for David Tudor* #1.
Fonte: London: Universal Edition, 1959.

Uma segunda consequência é que as linhas retas representam com frequência propriedades da linha curva e podem aparecer representadas por esta. Nesse contexto, as notas tornam-se nós e a altura torna-se ambígua: contam mais as relações, as passagens e as direções que essas podem adquirir.

Na peça #1 (Figura 3.11), a estrutura temporal é determinada pela subdivisão da obra em três seções de 30", 12" e 45" segundos. Com exceção da indicação de MD (mão direita) e ME (mão esquerda) todos os demais signos são relativos. Compreendemos dessa forma que o compositor buscou novamente enfatizar a importância da precisão do gesto realizado pelo intérprete, por meio da combinação de movimentos e da posição relativa do seu corpo face ao piano. Tal combinação de movimentos e as possibilidades de variação que ele apresenta são o conteúdo principal da composição, devendo os demais elementos como alturas e ritmo estar sujeitos a este durante a realização dos eventos sonoros.

Já na peça #3 (Figura 3.12), as linhas horizontais representam as frequências de tempo, sendo que sua altura determina relativamente a frequência e o comprimento a duração. O número de linhas é maior que o número de teclas do piano (88 teclas) e menor do que o número de cordas. Na dimensão vertical, de baixo para cima, podemos identificar o registro, do baixo ao soprano. As linhas acrescentadas em alguns pontos da partitura são um elemento de flexibilidade introduzido em tais medidas. Há também a possibilidade de que várias linhas coincidam com uma mesma frequência. (Gutkin, 2012, p.271-272)

No que diz respeito ao modo de execução da peça, tal questão foi colocada pelo pianista David Tudor por intermédio de Stockhausen à Bussotti, o qual sugeriu que a totalidade das linhas é uma representação do silêncio e que elas representam um som imaginado, mas não presente.

Segundo Bussotti, o som imaginado se materializaria em eventos sonoros, formas, suspensões e articulações musicais apenas no momento exato em que os olhos encontram tais figurações. Assim, segundo notas

das conferências de Stockhausen, Bussotti advertiu-o que o performer não precisava executar toda partitura, mas apenas as seções sobre as quais seus olhos se dirigissem casualmente no momento da leitura.

Por outro lado, Tudor teria decidido após análise da partitura que todos as linhas deveriam soar, ou seja, a partitura seria uma versão concentrada daquilo que é ouvido e a peça seria nesse caso o conjunto de linhas e superfícies do papel (Gutkin, 2012, p.272). Assim, o pianista procurou durante a execução da obra concentrar-se nas variações de espessura e forma das linhas a fim de reproduzi-las por meio de variações sonoras.

Figura 3.12: Sylvano Bussotti, *Five Piano Pieces for David Tudor* #3.
Fonte: London: Universal Edition, 1959.

Sobre os pequenos grupos de pontos que se apresentam espalhados em vários trechos da partitura, é interessante notar que eles são uma referência à escuta e não à produção do som. Segundo declaração feita pelo compositor, tais pontos representariam a "poeira do som" a exemplo do pó levantando quando sacudimos um objeto ou limpamos um móvel e pode ser encontrado em outras obras como *12 Folie ou les dominos*, analisada no capítulo 2.

Figura 3.13: Sylvano Bussotti, *Five Piano Pieces for David Tudor* #3, detalhe da escrita.
Fonte: London: Universal Edition, 1959.

Assim, observamos o caráter sinestésico do gesto, o qual relaciona-se com a escuta representada aqui por meio da ressonância do som em meio a uma notação que sintetiza tanto o corpo do observador quanto a percepção do objeto observado (som).

3.4 Considerações finais

No presente capítulo, procuramos apresentar a linha como objeto semiótico com suas possibilidades de aplicação na análise do objeto notação musical e em particular da partitura gráfica. Para isso, partimos de diferentes teorias a esse respeito feitas por Denis Bertrand e Francis Edeline no que concerne o pensamento semiótico e em particular aos processos de textualização e ao entimema da linha; Merleau-Ponty e Cézanne, a respeito da reflexão fenomenológica e da função do traço na pintura; e Tim Ingold, sobre aspectos antropológicos relacionados as linhas.

Durante a apresentação da teoria, procuramos aplicar alguns dos conceitos à análise de grafismos escritos durante as décadas de 60 e 70 por compositores de diferentes estéticas como La Monte Young e Fred Frith, com o objetivo de aproximar algumas ideias composicionais apresentadas por esses autores ao pensamento semiótico. Finalmente, aplicamos tais reflexões à leitura de duas peças (#1 e #3) das *Five piano Pieces for David*

Tudor, de Sylvano Bussoti, comparando a leitura feita pelo compositor e pelo pianista David Tudor para o qual as peças foram dedicadas.

Dentre as conclusões de tal percurso, temos que, assim como na pintura, o uso da linha e seu significado está intimamente ligado à estética de cada compositor e pode inclusive diferir do compositor para o intérprete como vimos em Tudor e Bussotti. Procuramos mostrar também, comparando elementos de diferentes artes como o contorno na pintura, o gesto na dança e a linha melódica na música, como a percepção das linhas é na verdade uma percepção por meio das linhas, ou seja, a existência das linhas está relacionada a um processo de semiose operado em diferentes instâncias.

Dentro desse percurso, distinguimos o limite, a linha e o traçado como uma passagem da abstração à concretização, ou seja, a linha de fato não existe isoladamente, mas é gerada pela percepção dos limites e na concretização do gesto de traçar. Análises realizadas por Stange (Stange, 2014) sugerem que esse momento seria responsável pelo registro de marcas de ordem sinestésica no enunciado. Nesse processo, ocorre a inserção do observador no texto visual, ou do corpo encarnado fenomenológico, por meio das lacunas criadas entre o contorno pertencente ao objeto, e o contorno que é externo a este, como apontado por Merleau-Ponty ao analisar as pinturas de Cézanne.

Nesse contexto, diferenciamos ainda um caso particular de linha, a linha reta, considerada como uma forma por Edeline, e a comparamos à linha curva, de modo a compreender como o ato de traçar está refletido no objeto traçado e na compreensão da forma como formação. Pode-se assim, por comparação entre a linha reta e a linha curva, obter-se diferentes pontos de tensão segundo o gesto que lhes deu origem.

Finalmente, a compreensão da linha como limite nos sugere que outros elementos da composição possam se relacionar à percepção das linhas, diferindo-as por exemplo da existência da cor, com seus reflexos axioló-

gicos e passionais respectivos, conforme abordamos no capítulo 2. Tais reflexões vão ao encontro da definição do texto visual como um enunciado intersemiótico ao reunir condições de enunciação que permitem considerar o corpo dos sujeitos do discurso dentro do percurso de criação.

CAPÍTULO 4

Ação e notação gráfica: a escrita como práxis

*A forma deve se fundir com a visão de mundo. Paul Klee*¹

No presente capítulo, gostaríamos de abordar as diferentes acepções que o conceito de ação como performance artística pode adquirir nos processos de interpretação e criação musical e, em particular, em contextos que fazem uso da notação gráfica. Procuraremos desenvolver nossa reflexão a partir das seguintes considerações formuladas por Philip Thomas a propósito do papel da notação e de suas implicações funcionais:

Uma boa notação para mim [...] é aquela que me move de um modo específico. Notação não deve jamais ser a descrição de um som. Trata-se de uma coisa que me leva a fazer algo. O som é algo que você pode ouvir. A notação diz ao performer, em vários graus diferentes, o que fazer.²

Nessa passagem, o compositor faz alusão à estética de Cornelius Cardew

¹Trecho original: Das Formale muss mit der Weltanschauung verschmelze. (Klee & Kersten, 1988, p.440)

²Trecho original: A good notation for me [...] is one that makes me move in a certain way. Notation shouldn't be a description of sound, ever. It's something that makes me do something. Sound is something you can hear. The notation tells the performer, to varying degrees, what to do. Entrevista disponível em <https://goo.gl/uQmqoH>, consultado em 30/01/2017.

para o qual a notação era também um modo de fazer as pessoas se moverem (Cardew, 1971, p.x), conforme observamos em notas feitas sobre a obra *Treatise*.³ Observamos assim um deslocamento do foco inicial depositado sobre o objeto da performance, quer seja a obra, quer seja a matéria sonora, em benefício do ato e da cena que se configuram no momento da enunciação. Tal resultado nos propõe uma pista inicial que remete à ampliação do uso da notação como referência a uma *práxis enunciativa*, cujos diferentes níveis de interferência na interpretação irão refletir na escolha dos elementos a serem notados pelo compositor.

Para desenvolver tal reflexão, proporemos um percurso que passa pelas novas relações entre intérprete e público, modifica as estruturas internas da obra musical e se reflete no próprio ato de escrita da partitura. Nosso objetivo ao longo do caminho será explicitar as novas relações construídas entre os atores do discurso e os tipos de aceção referentes ao conceito de ação que lhe são correspondentes.

Para isso, apresentaremos inicialmente uma definição de música moderna e contemporânea, considerando o ato de criação como passagem entre momentos de cursividade e de recursividade de acordo com os estados reflexivos propostos por Claude Zilberberg (2011b). Discutiremos também o conceito de ação em 0'00" de John Cage para propor uma ampliação destes momentos que englobe noções relacionadas a sua gênese e às posições que a ação do intérprete ocupou a partir da teoria de Seeger (1958) sobre notações prescritivas e descritivas. Concluindo este tópico, faremos algumas considerações sobre a estrutura do mito em Lévi-Strauss (1958) e a significação de objetos e sons do cotidiano proposta por alguns compositores.

Traremos a seguir uma definição que englobe essa oposição entre prescrição e descrição e se abra para a ação realizada pelo compositor du-

³Por sua vez, Cardew faz aqui referência direta à Wittgenstein que definia a notação como um conjunto de instruções dirigidas à ação do intérprete. Tais instruções seriam um exemplo de como o 'simbolismo' pode participar de algo mais complexo que inclui a ação humana. (Williams, 2007, Notas - p.264)

rante a escrita da obra, servindo-se das noções de *projeção* e de *predição* assim como o mecanismo de participação e interação com o público conhecido como *happening*. Para isso, levaremos em conta tanto o tratamento do som quanto da ação do intérprete na qualidade de produtores de sentido. A própria compreensão da estrutura do *happening* sugere a necessidade de encontrar parâmetros de análise que lancem mão de estratégias de leitura e produção de sentido pelos atores do discurso.

Chegamos assim a uma proposta de definição de obra que será expandida de acordo com os níveis de pertinência inferidos da notação. Trataremos por fim de uma análise das *Variations I-VIII* de John Cage observando especialmente o seu estabelecimento em níveis de pertinência analítica. O objetivo será apontar relações instauradas pelo compositor entre as posições perceptivas e o modo de notação levando em conta elementos pertencentes a cada nível de pertinência (Fontanille, 2008).

4.1 Notação e tempo presente: a criação como estrutura

Há alguns aspectos do texto musical que não podem ser totalmente representados em uma partitura. Tais aspectos vão desde os gestos realizados pelo intérprete até nuances timbrísticas que a notação convencional trata como algo subentendido. É como se um fotógrafo tivesse que escolher entre representar uma paisagem em branco e preto, e captar mais nitidamente as passagens entre os tons de cinza, ou em cores, e, nesse caso, restringir as nuances e efeitos de luz e sombra.

Em qualquer uma das opções ocorre um recorte, uma categorização diferente para os mesmos elementos, ou seja, uma interpretação sobre uma ideia composicional prévia.

Por outro lado, a história da notação musical acompanhou de perto a evolução da música como arte institucionalizada. Enquanto a música folclórica e popular seguiu uma tradição de transmissão e interação que não

priorizava a escrita, a música sacra e a música erudita, ligadas à igreja e à nobreza, desenvolveram modos de representação e reprodução relacionados a um estilo de composição e a ideologias próprias.

Assim, por exemplo, podemos dizer que o próprio desenvolvimento do contraponto só foi possível devido à possibilidade de notar as linhas melódicas sobrepostas sobre o papel, permitindo visualizar a interação e condução das vozes ou sua arquitetura. A notação reflete assim tanto o aspecto racional quanto social da música.

Embora os compositores pudessem intuitivamente perceber a necessidade de modificações na escrita que acompanhassem a necessidade de representar determinados ritmos e alturas, assim como as novas relações compositor/intérprete que surgiam, poucos colocaram a questão da escrita como elemento estruturador do próprio pensamento composicional.

Nesse caso, a escrita é considerada não somente como reflexo de uma hierarquia entre os elementos previamente existentes, mas também como uma grade de leitura que interfere na própria possibilidade de relacionar tais elementos. Tal grade de leitura tem forte influência do meio cultural ao qual ela pertence. Assim, um ornamento pertencente à uma composição do período barroco, como um trinado ou uma apogiatura, pode ser executado de modo diferente a depender do país ou da região em que viveu o compositor da obra (Bosseur, 2005, p.66-75).

Essas informações podem fundamentar uma leitura "historicamente informada" (*Historically Informed Performance*, conhecida como movimento HIP (Butt, 2002)) como as realizadas pelo maestro Nikolaus Harnoncourt, que defendeu tal ponto de vista na obra "O Discurso dos Sons" (1996) e outros trabalhos. Em muitos casos, Harnoncourt priorizou inclusive a construção de instrumentos segundo os padrões do período ao qual pertencem as obras executadas a fim de conferir maior autenticidade às suas interpretações.

Esse movimento ganhou força a partir dos anos 60 ao se posicionar

contra leituras ditas modernas do repertório antigo. É bastante conhecida a frase da cravista Wanda Landowska para seu amigo Pablo Casals: "Você toca Bach da sua maneira, eu irei interpretar da maneira dele"⁴. Entretanto, pianistas como Glenn Gould seguem uma direção oposta a tal movimento, o que não impede que sua interpretação das Variações Goldberg, por exemplo, seja ainda hoje uma referência para a obra de Bach.

Gostaríamos de defender no presente trabalho que os dois pontos de vista, o primeiro tendendo mais à ritualização e o segundo à inovação, não são antagônicos, mas sim complementares na medida em que contribuem para uma dinâmica de construção da obra pelo intérprete. De fato, a criatividade do intérprete, explicitamente necessária em muitos trechos de obras do repertório clássico e barroco, mas não menos importante para a leitura de qualquer estilo musical, foi um aspecto muito valorizado até o início do século XX, quando com frequência intérpretes eram também compositores.

Assim, mesmo um intérprete que se proponha a seguir estritamente o texto, fundamentando sua interpretação em pesquisas sobre documentos de época, reconhecerá a necessidade de realizar uma leitura inovadora da obra, pré-requisito para o fazer artístico (fim). Tal fazer será sempre portador de valores novos estabelecidos pelo rearranjo semântico ou pela interpretação da obra.

Caso denominemos como meio o conhecimento das normas vigentes, da possibilidade de uso dos materiais musicais seguindo os padrões aceitáveis e tomemos como ponto de partida Merton (1968, p.185-214) e Harkot-de-La-Taille (2013, p.148), segundo os quais um comportamento que tenha características de "conformidade" não enxerga meios e fins em termos de oposição, podemos considerar os quatro tipos de adaptação normas x valores segundo a prevalência de um desses termos, nos quais tal

⁴EDIDIN, Aron. Playing Bach his way: Historical authenticity, personal authenticity, and the performance of classical music. *Journal of Aesthetic Education*, 1998, p. 79-91. Trecho original: You play Bach your way, and I'll play Bach his way.

oposição já está presente:

Podemos compreender normas e valores também artisticamente. Se considerarmos como normas o conjunto de regras de harmonia, contraponto, fraseado, ornamentação etc. ou o conjunto de regras que visam estabelecer uma "leitura aceitável" da obra, e como valores os elementos relacionados à mensagem que o compositor pretende passar ao escrever sua partitura, podemos compreender que em algum momento normas e valores poderão se chocar.

Exemplos frequentes de rompimento com a linguagem musical estabelecida podem ser encontrados na obra de L. Beethoven e o próprio caráter de rompimento se tornou uma nova norma para os compositores do século XX, quando então seguir um padrão previamente estabelecido passou a ser considerado disfórico.

O compositor Pierre Boulez, a respeito das novas técnicas que estavam sendo criadas para a linguagem musical, chega a declarar que "todo compositor que se situa fora das pesquisas seriais é inútil" (Boulez & Thévenin, 1966, p.149)⁵, situando-o não apenas ao lado da ritualização, uma vez que não possuiria uma finalidade artística, mas também como uma retratação, pois desconheceria os verdadeiros meios que serviriam de base para o estabelecimento de qualquer sistema composicional.

⁵Trecho original: Tout musicien qui n'a pas ressenti [...] la nécessité du langage dodécaphonique est inutile.

Além disso, com relação aos aspectos enunciativos do enunciado denominado partitura gráfica podemos identificar dois momentos interpretativos ou de passagem entre os planos de expressão e conteúdo. O primeiro ocorre durante a escrita da partitura e terá como resultado um enunciado visual. O segundo é produzido no momento da leitura e interpretação da obra pelo intérprete, que nesse caso não se reduz ao caso de um instrumentista ou mesmo um músico, mas se abre para leituras feitas por artistas em geral.

Segundo Klinkenberg (2008), ocorrerá em ambos os casos uma "gestão de resíduos" referente ao processo de categorização semântica à qual o enunciado será confrontado. Tal categorização diz respeito a um recorte próprio ou às relações estabelecidas pelo intérprete no interior do enunciado, que passará de opaco à transparente. Tal passagem não é neutra mas se estabelece conforme uma grade de leitura preestabelecida, que acreditamos ser por atribuirmos um estilo determinado à composição ou ao intérprete.

Essa gestão de resíduos se daria em dois momentos. O primeiro deles, ainda no nível tensivo seria responsável pela seleção dos valores positivos ou negativos, ou seja, a conferir uma direção eufórica ou disfórica aos valores considerados. O segundo momento viria por meio da atualização de tais valores pelo intérprete. Assim, em uma interpretação padrão ou ideal, alguns valores serão realizados enquanto outros permanecerão virtualizados a depender da grade de leitura utilizada (valores potencializados), segundo o esquema abaixo:

No esquema acima, o código se define no momento da virtualização pelo fato de que, no caso de uma partitura gráfica, já não temos mais um código comum ou uma grade de interpretação compartilhável, mas cada obra cria suas próprias relações internas. Em particular, a frase "Escolher um código já é interpretar pois um código orienta em direção à um sentido determinado"⁶, de Klinkenberg (2008), indica que os valores atualizados já possuem uma orientação, positiva ou negativa, dada anteriormente.

A observação intuitiva desse fato motivou muitos compositores, como Cornelius Cardew, a modificarem o próprio modo de escrita da obra. Isso ocorreu para que se produzisse uma intervenção na relação entre os valores atualizados pelo intérprete, uma vez que a escrita musical convencional já traz consigo grades de leitura próprias de outros períodos ou outras culturas, ou ainda outros tipos de relação entre o compositor e o intérprete já cristalizados e que justamente estavam sendo postos em questão por esses compositores.

4.1.1 Notação contemporânea

Do ponto de vista histórico, podemos considerar Debussy como o compositor que marca o início do período moderno na música, que vai de 1900 à

⁶Trecho original: Choisir un code c'est déjà interpréter, car un code oriente vers une catégorie de sens.

1945 sendo que obras compostas a partir de 1945 já fazem parte da época contemporânea (Griffiths & Revellat, 1992). Entretanto, constatamos que peças compostas após a 2ª Guerra podem seguir um estilo neoclássico e mesmo 60 anos após a “invenção” do contemporâneo, ele ainda continua atual.

Essa contradição aparente entre datas e estéticas pertencentes a determinados períodos históricos define o que ficou conhecido como o ‘paradoxo da arte moderna’. Segundo este paradoxo, a contemporaneidade passa a ser um valor agregado a obras que pertencem a um período anterior ao atual. Ou seja, nos referimos na verdade a algo que se denomina ‘tradição contemporânea’. Tal noção foi sintetizada por John Cage ao declarar que "quando separamos música da vida o que obtemos é arte (uma lista de obras primas). Com a música contemporânea, não temos tempo de fazer essa separação [...]."⁷ (Cage, 2011, p.44).

Desse modo, o contemporâneo é na verdade uma ‘continuidade da ruptura’ que estaria de acordo com a posição de Heinrich (Heinich, 2014) segundo a qual, na contemporaneidade, "a obra de arte não residiria mais no objeto proposto pelo artista"⁸, uma vez que seria a busca do que está além dos limites da obra o fio condutor dessa nova estética.

Assim, o que define o ‘contemporâneo’ seria sua instantaneidade e capacidade de transformação em relação ao momento presente. Nesse sentido, à oposição Arte contemporânea e Arte moderna, Stange (2016) propõe uma gradação baseada nas relações tensivas entre as valências de tempo e espaço: temporalmente, a arte contemporânea iria mais rápido no sentido de provocar as transformações de modo intencional; e, espacialmente, a arte contemporânea buscaria romper limites impostos pela percepção e extrapolar hábitos estabelecidos. Propomos a representação de tais parâmetros no esquema abaixo:

⁷Trecho original: When we separate music from life we get art (a compendium of masterpieces). With contemporary music, when it is actually contemporary, we have no time to make that separation.

⁸Trecho original: l'œuvre d'art ne réside plus dans l'objet proposé par l'artiste.

Nesse sentido, a música contemporânea buscaria garantir uma continuidade da ruptura em que a obra passaria por três estados de base: a transgressão seguido da reação da audiência e então de uma posterior integração ao repertório tradicional de tais elementos transgressivos como é o caso da obra 0'00". Tal processo seria, entretanto, responsável por colocar o próprio sentido do termo transgressão em um curto-circuito gerando a necessidade de criar uma significação estética para a palavra contemporâneo. O contemporâneo seria assim responsável por um processo de desiconização, não apenas do objeto 'obra', mas também de sua representação.

Neste contexto, os compositores de grafismos partiram do princípio que se temos novas coisas a dizer, encontraremos necessariamente uma nova forma de dizê-las de modo que a invenção acompanhará a escrita. Em outras palavras, à imaginação do real sonoro acompanha-se a própria realidade do imaginário notado na partitura musical vindo ao encontro das possibilidades apontadas por Cassirer ao dizer que "O signo não serve somente para representar, mas sobretudo para descobrir determinadas relações lógicas; ele oferece não somente uma abreviação simbólica do que já é conhecido mas desbrava novos caminhos no desconhecido, no que não foi dado *a priori*"⁹(Cassirer, 1972, p.53). Trata-se, no caso de grafismo, de uma abertura para outras linguagens artísticas conforme apontamos no

⁹Trecho original: Le signe ne sert pas seulement à représenter mais avant tout à découvrir certains rapports logiques ; il sert non seulement à offrir une abréviation symbolique de ce qui est déjà connu mais aussi à frayer de nouveaux chemins dans l'inconnu, dans ce qui n'est pas donné.

primeiro capítulo.

4.1.2 Aspectos cursivos e recursivos da notação musical

Uma das hipóteses de base da presente pesquisa parte da noção da presença da cursividade e da recursividade refletidas nas diferentes instâncias de um texto gráfico. Para introduzir essa questão, gostaríamos de citar uma passagem de Paul Klee na obra "Sobre a Arte Moderna" a propósito da produção e da recepção da obra artística. Segundo Klee:

A obra se forma "pedra sobre pedra"(adição) ou a partir de um bloco "parte por parte"(subtração). Os dois métodos, a edificação e a extração, se desenvolvem no tempo. Desde o início da ação produtora, pouco após o movimento inicial de produção, já intervém o primeiro contra movimento, o movimento inicial de recepção.

Em outras palavras: o criador avalia o que ele fez até então. Ação humana (gênesis), a obra, quer se trate de produção ou de recepção é movimento (duração).¹⁰(Klee, 1998, p.112)

Como exemplos desse vaivém do criador em relação ao objeto de criação podemos citar o contato com o quadro e a distância que o pintor toma a fim de olhar seu trabalho ao longo da execução da obra. Como exemplo, um autorretrato leva o pintor a ir do detalhe do olhar pintado ao rosto no qual ele se insere e vice-versa. Na música, citamos os vários rascunhos feitos por Beethoven para uma mesma composição musical.

Por outro lado, segundo Paul Klee, essa troca estará representada também na obra uma vez que "o olho segue os caminhos que lhe foram preparados na obra ou, em outras palavras, a obra vai registrar sempre

¹⁰Trecho original: l'ouvrage se forme "pierre sur pierre"(addition) ou à partir du bloc "morceau par morceau"(soustraction). Les deux démarches, l'édification et l'extraction, se déroulent dans le temps. Dès le début de l'action productrice, peu après le mouvement initial de production, intervient déjà le premier contre-mouvement, le mouvement initial de réception. Autrement dit : le créateur évalue ce qu'il a fait jusqu'alors. Action humaine (Genèse), l'œuvre, qu'il s'agisse de production ou de réception, est mouvement (durée).

um olhar, uma escuta, um movimento da percepção"¹¹ (Klee, 1964, p.112). Desse modo, a composição do quadro implica a construção de uma hierarquização de seus elementos, obtida pela transição do olhar. Tal movimento resultará por sua vez em uma orientação de leitura presente na obra de arte.

Figura 4.1: Esquema produção-recepção
Fonte: Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, p.112.

No que diz respeito à notação gráfica, podemos dizer que a própria possibilidade de condução do olhar para a ação irá caracterizar uma boa notação, segundo Earle Brown "Uma boa notação, é aquela que funciona"¹², ou seja, por um lado a notação deve se inserir, produzir e resultar em uma duração, um movimento criador; ao mesmo tempo, o significado dos símbolos utilizados deve ser interpretado em termos de suas possibilidades como produtores de uma ação musical (Valle, 2002, p.190). Temos assim as bases para a caracterização de uma obra musical como um objeto produtor e resultante de um movimento – duração (Klee, 1964, p.112).

¹¹Trecho original: l'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre ou, en d'autres mots, l'œuvre va registrer toujours un regard, une écoute, un mouvement de la perception.

¹²Trecho original: Good notation is what works (Cage, 1970)

Figura 4.2: Esquema criação-recepção.
Fonte: Elaborado pela autora.

À presença da recursividade, Claude Zilberberg (2011a) acrescenta a instantaneidade da cursividade, característica, por exemplo, da técnica da pincelada de Van Gogh. Tal aspecto demonstra a possibilidade de tratar a forma e o afeto, ou o movimento sensível, como uma espécie de forma-afeto, ou seja, uma 'forma movente'. Esta expressão por sua vez identifica-se segundo Benveniste (2005, p.361-370) com a própria definição de ritmo, ou seja, com uma "maneira particular de fluir". À cursividade associamos uma prontidão propícia à fixação do instante em oposição à construção da forma com os vaivéns recursivos que caracterizam a obra. A cursividade se caracteriza assim por um acento rítmico, sendo tais relações sintetizadas no quadro a seguir:

Cursividade	Recursividade
Uma única vez	Várias vezes
Vivacidade	Lentidão
Acento (tônico)	Átono

Tais relações também podem ser visualizadas no esquema tensivo abaixo:

Assim, como condição do ato criativo, cria-se uma alternância entre esses dois momentos, os quais representam diferentes acentuações que influirão na percepção da obra e tornarão possível uma troca entre os momentos de criação e recepção.

Essa mesma alternância, essa valorização do ritmo pode ser observada na escrita chinesa considerada como uma "arte musical". O momento em que a escrita é produzida e as variações que podemos observar nos diferentes tipos de caligrafia, traços longos ou concentrados, são igualmente uma interpretação do conteúdo do texto. Apresentamos abaixo um exemplo de haikai de Matsuo Basho, com tradução de Paulo Leminski e sua caligrafia ao lado:

Figura 4.3: Haikai Matsuo Basho.
Fonte: Elaborado pela autora. Caligrafia de Kozan Aoyagi.¹³

A obra *Seven Haiku* de John Cage é igualmente inspirada da forma poética dos Haikus japoneses em que cada verso é representado por um compasso. Na imagem abaixo (Figura 4.4), chamamos atenção para a notação da pauta na parte de baixo da página, a qual é quase completamente ocupada pelo branco do papel. Um dos motivos para tal disposição é que as dimensões da notação seguem aquelas da notação proporcional, à exemplo da obra *Music of Changes*, escrita por Cage em 1951.

Figura 4.4: John Cage, *Seven Haikus*, n.2.
Fonte: Edition Peters, New York, EP6745, 1960.

Assim, no lugar de uma notação descontínua, em que o ritmo é determinado por figuras de notas, como é o caso na notação convencional, Cage busca integrar a percepção das durações na representação de outros parâmetros musicais. Para isso, em *Music of Changes* não ocorrem indicações

4.1. NOTAÇÃO E TEMPO PRESENTE: A CRIAÇÃO COMO ESTRUTURA

de compasso e os tempos são sinalizados por números sobre as linhas da partitura. A notação passa assim a ser proporcional: dois centímetros equivalem à uma semínima, a partir dessa referência, todas as figuras têm uma duração proporcional ao espaço ocupado pelas notas do papel.

Como consequência, ainda que tal partitura se assemelham em vários aspectos a uma notação convencional, não ocorre aqui nenhuma referência rítmica direta, ou quantitativa, no sentido de que as durações dizem respeito às proporções espaciais do papel e que esse espaço será percorrido de modo diferente segundo as indicações de tempo. Além disso, o ataque de cada nota (aqui o dó e o acorde lá-si-fá no qual o si será sustentado) resultará do estado de tensão no qual o intérprete irá executá-lo (o que reflete, por sua vez, o ponto de chegada de um *accelerando* ou de um *ritardando*).

Sendo as alturas igualmente difíceis de identificar, devido às dimensões da escritura em que o intérprete deverá com frequência realizar escolhas sobre o que é possível ler, o mais importante passa a ser as indicações metronômicas e as variações de andamento. No exemplo abaixo há uma aceleração do início ao fim do primeiro haikai.

Figura 4.5: John Cage, *Seven Haikus*, n.1.

Fonte: Edition Peters, New York, EP6745, 1960.

Como segundo exemplo temos as duas peças de Morton Feldmann, *Piano three hands*, de 1957 e *Piano four hands*, de 1958. Essas obras utilizaram uma técnica de escrita indeterminista obtida a partir das imperfeições do papel a exemplo da série de 85 peças de John Cage *Music for piano*.

Abaixo, um trecho da partitura de Feldmann:

4.1. NOTAÇÃO E TEMPO PRESENTE: A CRIAÇÃO COMO ESTRUTURA

Figura 4.6: Morton Feldmann, *Piano three hands*, 1957

Fonte: Edition Peters, EP6943, 1957.

Sobre tal técnica de composição, John Cage explica na passagem a seguir a razão de sua escolha como alternativa para produção do acaso:

Certamente, eu tinha a intenção de continuar trabalhando [...] consultado o I Ching como estava acostumado. Mas eu queria também ter uma alternativa mais rápida para escrever um trecho musical. Os pintores, por exemplo, trabalham lentamente com o óleo e rapidamente com as aquarelas [...] Eu olhei o papel diante de mim e encontrei minhas "aquarelas": de repente eu vi que a música, toda a música, já estava lá.¹⁴ (Cage apud Johnson, 2012, p.45).

Seguindo tal princípio, Feldmann determina um intervalo de tempo durante

¹⁴Trecho original: Certes, j'avais l'intention de continuer à travailler [...] en consultant le I Ching comme d'habitude. Mais je voulais aussi avoir une manière très rapide d'écrire un morceau de musique. Les peintres, par exemple, travaillent lentement avec l'huile et rapidement avec des aquarelles [...] J'ai regardé mon papier et j'ai trouvé mes "aquarelles": tout d'un coup j'ai vu que la musique, toute la musique, était déjà là.

o qual ele vai procurar imperfeições em uma folha branca, sendo que, em seguida, cada um dos pontos marcadores de uma falha se tornará uma nota. O título da peça serve para determinar a existência das claves de sol e de fá, as quais tornarão possível o reconhecimento das alturas relativas das notas. No que diz respeito à duração, a obra permanece livre e segue as indicações de andamento SLOW (lento) e intensidade VERY SOFT (ligeiro).

Por outro lado, como indicação de interpretação, temos que cada nota seja tocada de modo não relacional, isto é, ouvida de modo pontual e independente das notas que lhe precedem e sucedem. Desse modo, da mesma forma que as falhas de produção, ou imperfeições da folha são indícios da matéria da qual o papel é feito, as notas não se referem umas às outras, mas pontuam o silêncio que as circunda.

4.1.3 Aspectos genéticos em 0'00''

Paralelamente às questões relacionadas à enunciação visual, pelas quais tentaremos compreender como o observador "completa" a obra com seu olhar, e a consciência de diferentes pontos de observação que integram o enunciado, a crítica genética, tal qual ela é utilizada desde os anos 1970, é uma abordagem num primeiro momento destinada à objetos literários, mas que pode também ser aplicada a objetos visuais, sincréticos, etc., não visando à obra acabada, mas ao processo de escrita em si.

Assim, notas de leitura, carnês, cadernos, planos, esboços e cenários, provas corrigidas, etc. conservam traços desse processo e constituem em seu conjunto o avant-texte ou o dossier genético.

Segundo Grésillon, em um texto de 1983:

Graças ao manuscrito abre-se assim um novo campo de pesquisa não somente para a crítica literária, mas também para a reflexão linguística. Descrever, analisar e interpretar com as ferramentas próprias da linguística os caminhos, percursos e retornos que conheceu um enunciado ou grupo de enunciados antes de chegar-se

à forma consagrada pelo texto impresso [...], não seria elucidar, cada vez um pouco mais o que Benveniste chamou de "o homem na língua"?¹⁵ (Fenoglio & Boucheron-Petillon, 2007, p.3)

Atualmente, a crítica genética não se aplica somente à literatura, mas também a várias outras linguagens e mídias diferentes tais como a pintura, a música e a informática. Em particular, acreditamos que a construção de uma genética das obras musicais identificadas pelo uso de grafismos, tornaria possível estender as questões colocadas pela crítica genética no que diz respeito às fronteiras entre: o *avant-texte* e a obra; o documento autográfico (de modo geral, o manuscrito) e o alográfico (de modo geral, a edição); a criação individual e a escrita a várias mãos; o texto (acabado ou não) e sua representação; enfim, entre a produção e a recepção.

A partir desse exemplo, gostaríamos de passar a uma breve análise de alguns esboços da obra 0'00" de John Cage. O primeiro manuscrito ou registro dessa composição pode ser considerado também como sua primeira interpretação e contém uma única frase:

In a situation. Having a maximum amplification or none (or both). Act.
(Em uma situação. Amplificada ao máximo, ou não, ou os dois. Aja)¹⁶

Observamos nessa frase que há um momento cursivo, isto é, de passagem ou de mudança entre os momentos de produção e de recepção que é caracterizado pela ação, sendo referenciado pela expressão 'Act'. Por outro lado, logo a seguir produz-se uma ressonância mais ou menos amplificada desse primeiro momento.

¹⁵Trecho original: Grâce au manuscrit s'ouvre donc un nouvel axe de recherche non seulement à la critique littéraire, mais aussi à la réflexion linguistique en elle-même. Décrire, analyser et interpréter avec les outils propres de la linguistique les cheminements, parcours, retours et détours qu'a connus un énoncé ou groupe d'énoncés avant d'aboutir à la forme consacrée par le texte imprimé [...], n'est-ce pas élucider chaque fois un peu plus ce que Benveniste a appelé "l'homme dans la langue"?

¹⁶Tradução própria.

4.1. NOTAÇÃO E TEMPO PRESENTE: A CRIAÇÃO COMO ESTRUTURA

Figura 4.7: Primeiro manuscrito de 0'00"

Fonte: *New York Public Library*.

Esses dois estados caracterizam o que definimos anteriormente como textualização (movimento de condensação e de expansão do material, ou da situação de partida) e que dará origem, por sua vez, origem a um texto sonoro (na primeira execução, Cage utilizou microfones amplificadores capazes de captar o som do movimento da caneta sobre o papel durante a escrita da frase).

No dia seguinte à primeira execução da obra, Cage trabalhou sobre vários esboços dentre os quais apresentamos três exemplos. A partitura final é resultante, dentre outras, de tais modificações:

4.1. NOTAÇÃO E TEMPO PRESENTE: A CRIAÇÃO COMO ESTRUTURA

0'00"
Solo to be performed in anyway by anyone

Tokyo, out.24, 1962

In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.

With any interruptions
Fulfilling in whole or part an obligation to others
Not two performances to be of the same action, nor may that action be the performance of a 'musical composition'
No attention to be given the situation (electronic, musical, theatrical)

10.25.62
the first performance was the writing of this manuscript. (First affirmation only)

this is 4'33" (No. 2) and also Pt. 3 of a work of which Atlas Eclipticalis is Pt. 1

Figura 4.8: 0'00" com citação referente às datas dos manuscritos.

Fonte: *New York Public Library*.

Uma primeira preocupação, extremamente presente na obra de Cage, faz referência ao controle temporal que encontramos em 4'33"(ou 0'00" número 1). Na obra dita silenciosa, o enquadramento temporal é importante para tornar perceptível o interior e o exterior da obra.

Figura 4.9: 0'00" rascunhos posteriores à estreia da obra.

Fonte: *New York Public Library*.

A partir da constatação que "Cronômetros não deverão ser utilizados", o

4.1. NOTAÇÃO E TEMPO PRESENTE: A CRIAÇÃO COMO ESTRUTURA

segundo esboço apresenta uma solução para a sincronização de dois ou mais intérpretes. Assim, no lugar de simplesmente impedir o uso de um cronômetro, Cage explica que é a *ação* que dará à obra seus contornos e não o controle do tempo.

When ~~several~~ two or more performers are involved, ~~an agreement as to general approximate time length~~ they will agree beforehand on how long the performance will be.

~~Stop watches are not to be used~~

rather than using watches they will simply do what they have to do,

leaving the ~~amplification environment~~

When this is - done, they will turn off the amplifiers, and leave the performance area.

When several two or more performers are involved, ~~an agreement as to general approximate time length~~ they will agree beforehand on how long the performance will be. But stop watches are not to be used, rather than using watches they will simply do what they have to do, ~~leaving the amplification environment~~ When this is done, they will turn off the amplifiers & leave the performing area.

Figura 4.10: 0'00'' com citação referente à sincronização.

Fonte: *New York Public Library*.

Finalmente, uma vez terminada a ação, desliga-se o aparelho amplificador e abandona-se o local de execução. Como podemos observar, a partitura final não conservou essas mesmas frases, mas a existência de tais preocupações de base e a presença de várias supressões nos apontam algumas direções seguidas pelo pensamento de Cage e nos ajudam a compreender suas intenções.

Para concluir, se na primeira execução da obra 0'00" temos um estado de produção sensível máximo segundo o qual a escrita e a leitura se confundem em uma ação única, por outro lado, nos esboços que se seguem à essa primeira versão, as reflexões do compositor retomam as questões teóricas relacionadas à produção e à recepção de uma obra já executada, e que está contida na observação: *A primeira execução dessa obra foi a*

escrita de seu manuscrito (Somente a primeira frase). O que nos remete aos problemas de genealogia: aqui o avant-texte vem após o texto.

Seria então talvez a pesquisa em torno do equilíbrio entre esses dois momentos (o antes e o após da notação), busca bastante presente entre os autores de partituras gráficas, que poderia conduzir o intérprete e lhe fornecer pistas de leitura. Como resultado, a execução, (ou a ação final) será responsável por tornar visível um gesto visual (escrita) e tornar audível o ato mesmo de escuta, por meio da improvisação musical.

A seguir, procuraremos desenvolver uma proposta de análise que leve em conta a inserção progressiva de níveis de pertinência nas propostas apresentadas por John Cage.

4.2 Práxis enunciativa e notação

Em relação à existência de diferentes regimes de enunciação, a semiótica francesa diferencia desde seus primórdios o enunciado-enunciado e a enunciação-enunciado que corresponderia à práxis enunciativa (Greimas & Courtés, 2008, p.166-168): a primeira trata-se de simulacros e está relacionada à "instância propriamente linguística ou, mais concretamente, semiótica, que é logicamente pressuposta pelo enunciado e cujos traços são reconhecíveis no enunciado"¹⁷ (Courtés, 1991, p.246). A partir de tais bases, a semiótica evoluiu de modo a compreender como tais regimes estão presentes em diferentes linguagens desenvolvendo, por exemplo, conceitos mais diretamente relacionados à enunciação visual.

Trata-se assim de compreender a forma como os atores podem encontrar um corpo e uma identidade da imagem a fim de configurar uma intercorporeidade que une o corpo enunciado e as instâncias enunciativas. Desse modo, busca-se compreender a forma como as categorias de espaço e tempo se articulam na imagem e constroem uma ancoragem dêitica (Ro-

¹⁷Trecho original : instance proprement linguistique ou, plus largement, sémiotique, qui est logiquement présumée par l'énoncé et dont les traces sont repérables dans l'énoncé.

land, 1980, p.39) relativa ao enunciado, a fim de chegar-se ao ato de enunciação e sua inscrição figurativa em diferentes suportes, como é o caso da fotografia na citação seguinte:

Nesse deserto taciturno, tal foto, de repente, me surge: ela me anima e eu a animo. É então assim que eu devo nomear a atração que a faz existir: uma animação. A foto em si mesma não tem nada de animado (eu não acredito em fotografias 'vivas') mas ela me anima: é o que dá origem a toda aventura.¹⁸ (Barthes apud Beyaert, 2001, p.93)

Podemos conceber tal animação como um momento de enunciação, uma vez que ele constrói uma relação entre o enunciatário e o objeto semiótico. Este tipo de enunciação possui uma dinâmica própria que se fundamenta nas relações estabelecidas entre o olhar e o campo visual.

[...] o movimento do olhar abre uma extensão do espaço do qual ele emana e suscita em torno de nós um novo lugar de contato que tem raízes no nosso próprio mundo: não há olhar sem campo visual e, se renunciamos a solução metassemiótica, esse novo campo visual é atualizado. Ele é então tanto fonte de ilusão quanto de desilusão. Ele confunde tanto quanto esclarece. Ele nos sugere que se há uma verdade do olhar, ela pertence ao mundo do sujeito que vê e não ao do objeto visto; o objeto semiótico não constitui nem um ponto de partida nem de chegada no percurso do olhar: tudo parte do espaço enunciativo e retorna a ele.¹⁹ (Beyaert, 2001, p.102)

¹⁸Trecho original: Dans ce désert morose, telle photo, tout d'un coup, m'arrive : elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer l'attrait que la fais exister : une animation. La photo en elle-même n'est en rien animé (je ne crois pas aux photos « vivantes ») mais elle m'anime : c'est ce qui fait toute aventure.

¹⁹Trecho original: le regard dans l'axe ouvre une extension de l'espace dont il émane, et suscite autour de nous un nouveau lieu d'accueil qui s'enracine dans notre propre monde : il n'y a pas de regard sans champ visuel, et, si on renonce à la solution méta-sémiotique, ce nouveau champ visuel est actualisé. Il est alors à la fois source d'illusion et de désillusion. Il trompe autant qu'il détrompe. Il nous suggère que s'il y a une vérité du regard, elle appartient au monde du sujet regardant et non pas à celui de l'objet regardé ; l'objet sémiotique ne constitue ni un point de départ ni un point d'arrivée du parcours du regard : tout part de l'espace d'énonciation et tout retourne à lui.

Além disso, Barthes aponta para um 'laço carnal' em tal relação uma vez que a luz que será captada na fotografia é um meio comum, uma pele partilhada entre o fotógrafo e o objeto fotografado de modo que podemos inferir que tal luz funda um espaço de enunciação próprio (apud Beyaert, 2001).

A enunciação visual permite assim por um lado a 'encarnação' das imagens e, ao mesmo tempo, a realização de uma análise transversal a partir de aspectos comuns relacionados a sua origem como suporte. Desse modo, é possível traçar uma espécie de linha de influências entre o que cada suporte herda de outro que lhe é antecessor como é o caso do cinema em relação à fotografia ou da imagem digitalizada em relação ao cinema.

A partir de tais considerações, lançamos a hipótese de que a transformação de um suporte em outro é, mais do que uma modificação do plano de expressão, uma relação entre duas instâncias enunciativas, que são redefinidas e problematizadas pelo novo suporte. Sob esse ponto de vista, a relação entre imagens pode tanto seguir a direção da invenção, que tentaremos esboçar a seguir, como o sentido contrário, quando um novo suporte modifica relações estabelecidas com suportes mais antigos.

Podemos observar tal evolução nas *Variations I-VIII* de John Cage e pretendemos desenvolvê-la seguindo análise dos níveis de pertinência evocados nas diferentes situações de performance exploradas por Cage (em 4.3).

4.2.1 Entre descrição e prescrição: a presença do intérprete

Na década de 1960, John Cage faz a constatação de que "nos Estados-Unidos, há tantas formas de escrever música quanto há compositores em atividade. [...]"o que coloca em relevo a pluralidade de estéticas emergentes após a 2a Guerra, e pertencentes, portanto, ao que denominamos como música contemporânea. Ao mesmo tempo, o compositor observa mais adiante um fator de comparação entre algumas dessas estéticas que

apresentam por vezes pontos em comum: "a obra de Earle Brown, Morton Feldman e Christian Wolff continuam a oferecer uma luz brilhante, devido ao fato de que, em diferentes pontos da interpretação e da audição, *a ação é provocante*."²⁰ (Cage, 2011, p.52).

Assim, destaca-se um fator de grande preocupação no pensamento composicional destes autores, a saber, o ato performativo no que ele implica de interação (ao citar o intérprete e o público) e a própria proposta da situação de performance, criada de modo a se configurar como um convite à participação. Dentre os exemplos de obras que apresentam tal intenção, Cage cita a notação gráfica de Morton Feldmann a qual permite "no interior de alguns limites uma extrema liberdade de ação ao intérprete", que passa a ser considerado como um coautor da obra e torna-se, ao mesmo tempo, um elemento da composição.

Nesse sentido, Seeger proporá no mesmo período classificar os tipos de notação existentes de acordo com seu grau de descrição ou prescrição. No caso da notação prescritiva, é apresentado um esquema pronto sobre como um trecho musical deve ser executado, ou quais ações o intérprete deve adotar frente ao instrumento para obter um determinado resultado sonoro. Tal modo de notação está também associado a uma cultura específica cujas tradições ou práxis enunciativas deverão ser levadas em conta para a correta interpretação do texto, ou seja, para a recuperação de uma "tradição de escuta" específica. (Seeger, 1958)

Já a notação descritiva apenas diz ao intérprete qual é o resultado sonoro desejado e indica o que se passa "entre as notas" por meio de representações acústicas, o que lhe confere maior liberdade de execução. A notação tradicional é uma mistura desses dois tipos enquanto a notação gráfica possui um caráter mais descritivo.

Em ensaio sobre a notação musical, o compositor Morton Feldman

²⁰Trecho original: the work of Earle Brown, Morton Feldman, and Christian Wolff continues to present a brilliant light, for the reason that at the several points of notation, performance and audition, action is provocative.

chega a declarar que "Após vários anos escrevendo música eu comecei a descobrir sua brecha mais importante. Eu não estava apenas permitindo aos sons serem livres – eu estava também liberando o intérprete"²¹ (Feldman & Zimmermann, 1985, p.38), colocando em relevo uma das consequências da mudança de paradigma na relação compositor/intérprete que ocorreu com o uso de grafismos.

Tal tipo de elasticidade conferido ao sentido final que a obra apresentará, se deve não somente a fatores de escolha composicional, mas também a limites fornecidos pelas próprias possibilidades de escrita de que o compositor passa a dispor.

Nesse contexto, procura-se dar voz ao sujeito da enunciação que será, ao mesmo tempo que leitor desse texto, produtor de uma segunda enunciação pela busca de um modo de notação que abrange as condições em que ocorre essa produção. Assim, leva-se em conta que a enunciação é resultante tanto das condições em que o enunciado foi produzido como da intencionalidade do sujeito uma vez que este sempre orienta o seu discurso de acordo com suas possibilidades.

Assim, o enunciado musical não se reduz à partitura (fora do uso) nem a enunciação à sua simples execução. A interpretação de uma peça (modos de tocar) pode inclusive alterar o sentido do enunciado e criar relações novas entre a expressão e o conteúdo musical. Há, portanto, marcas do enunciado na interpretação assim como marcas da enunciação na partitura.

Dessa forma, a interpretação, ou leitura de um texto musical é o encontro do estilo do intérprete e das coerções do enunciado presentes na partitura. Constrói-se então um outro texto (interpretação musical) que se converte numa releitura do texto anterior. Teremos desse modo uma espécie de relação de intertextualidade entre execuções de uma mesma obra em diferentes períodos da história e por diferentes intérpretes, ou ainda, de um

²¹Trecho original: After several years of writing graphic music I began to discover its most important flaw. I was not only allowing the sounds to be free – I was also liberating the performer.

mesmo intérprete em períodos diferentes de sua trajetória artística.

Tais intérpretes se tornarão sujeitos de novos fazeres ao atualizarem os significados virtuais, já de ordem intertextual, uma vez que resultam de referências anteriores geradas pela audição de outras interpretações ou composições.

Temos assim um percurso responsável pela geração dos conteúdos manifestos no enunciado que pode ser visualizada no seguinte quadrado semiótico (Tatit, 1998, p.53):

Tal representação possui um forte apelo à retórica no sentido de que ocorre nesse caso uma representação da troca de valores realizada entre o compositor, o intérprete e o ouvinte. Essas trocas, por sua vez, seriam mediadas por aspectos relacionados ao enunciado visual e seu resultado sonoro.

De fato, não se restringindo à uma abordagem por meio de figuras, em que um sentido figurado substitui um sentido próprio, a retórica tensiva postula na manifestação da figura uma copresença de vários modos de existência da significação em constante tensão e correlacionados uns aos outros em razão da convocação feita pelo enunciado (Bertrand, 2000).

[...] o problema inicialmente colocado é o da distância entre dois níveis, ou regimes de significação co-ocorrentes no interior

de um mesmo enunciado (por exemplo, o sentido próprio e o sentido figurado dos tropos). Mais do que abordar o problema em termos de "correferencialidade" e de substituição, a semiótica tensiva propõe apreendê-lo em termos, imanentes ao sistema semiótico, de intersecção de categorias semânticas que o discurso "põe em tensão" de maneira variável, competitiva ou mesmo conflitual. (Cortina & Marchezan, 2004, p.69)

Desse modo, a semiótica volta-se para a apreensão do discurso em ato, ao buscar descrever a construção do sentido de uma forma mais próxima da enunciação viva. Como exemplo de interação entre os atores do discurso, temos as reações provocadas pela primeira audição da obra 4'33", assim descritas por John Cage:

As pessoas começaram a cochichar entre si, e algumas foram embora. Elas não acharam engraçado – elas ficaram irritadas quando perceberam que nada iria acontecer e elas não esqueceram isso passados 30 anos: elas ainda estão com raiva.²² (Katz, 2006)

Com o passar dos anos e a ocorrência de outras performances da obra, seu efeito foi sendo assimilado pelo público especializado e sua tonicidade mitigada. Assim, o público atual, quando informado a respeito, raramente se manifesta durante a "audição" da obra, sua reação estando restrita aos aplausos quando o instrumentista indica que a obra terminou.

Tais reações resultam do que Fontanille determina como "conjunto aberto de enunciações encadeadas e sobrepostas no interior do qual se introduz cada enunciação singular" (Fontanille, 2007, p.109) constituindo o que o autor denomina como práxis enunciativa:

[...] a práxis enunciativa administra essa presença de grandezas discursivas no campo do discurso: ela convoca ou invoca

²²Trecho original: People began whispering to one another, and some people began to walk out. They didn't laugh – they were just irritated when they realized nothing was going to happen, and they haven't forgotten it 30 years later: they're still angry.

no discurso os enunciados que compõem o campo. Ela os assume mais ou menos, ela lhes atribui graus de intensidade e uma certa quantidade. Ela recupera formas esquematizadas pelo uso ou, ainda estereótipos e estruturas cristalizadas. Ela as reproduz tais como são ou as desvirtua e lhes fornece novas significações. Ela também apresenta outras formas e estruturas, inovando de forma explosiva, assumindo-as como irredutivelmente singulares ou propondo-as para um uso mais amplamente difundido. (Fontanille, 2007, p.271-272)

Levando em conta tais variáveis, gostaríamos de retomar a afirmação de Seeger, considerando sua classificação das notações (de descrição e prescrição) segundo o modo como a oposição ser/fazer é articulada. A notação prescritiva é centrada no objeto e produzirá um fazer da parte do sujeito (notação de ação). Já a notação descritiva tem como alvo o próprio intérprete-sujeito, ou seja, trata-se de uma notação de situação a partir da qual o sujeito reagirá, sendo, portanto, centrada no ser em oposição ao fazer.

Por outro lado, Seeger (1958) aponta igualmente para o fato de que a maior parte das partituras apresentam graus variáveis desses dois fatores, ou seja, há na verdade uma tendência maior à descrição ou à prescrição, sendo que tal classificação tem um caráter contínuo, gradual, de passagem, e não de oposição, ou seja, a leitura de uma partitura corresponderia sobretudo a um saber sensível, definido por contrastes ou pela troca de valores estabelecida.

A seguir, proporemos incluir tais definições dentro de uma posição tomada no momento da escrita cujo ponto de vista se reflita na notação utilizada por meio de aspectos projetivos ou preditivos inserindo-se estes em um ponto de vista tensivo que leva em conta o sujeito da ação.

4.2.2 Projeções e predições na escrita musical

Em sua discussão a respeito da oposição entre notação descritiva e prescritiva, Seeger (1958) já menciona o problema cultural aí implicado. Como exemplo, o autor cita a tentativa de transcrever com a notação comumente utilizada na música ocidental músicas de outras culturas e problemas que lhe são recorrentes.

O primeiro refere-se à aproximação de estruturas familiares a outras tradições musicais a uma representação que não lhes é destinada, ou seja, por meio de símbolos associados a outras estruturas de base, como é o caso dos melismas, ornamentações, vibrato, etc. O segundo consiste em esperar que intérpretes que não detêm a tradição de origem na qual a música foi transcrita consigam interpretar corretamente tais indicações. O autor aponta assim para o alto grau de subjetividade de uma notação que busca uma cientificidade e objetividade próprias ao ocidente moderno.

Nesse sentido, mencionamos também que as relações entre a escrita musical e a organização das diferentes culturas também é analisada por Lévi-Strauss (1958, 1978, 2004, 2008) sobre a simetria existente entre a música e o mito a exemplo de imagens espelhadas. Ocorre assim uma correspondência e uma complementaridade entre essas duas estruturas a partir das quais é possível pensar relações entre o som e o sentido dentro de uma economia geral do simbólico. (Wisnik, 1989, p.161-179)

Para exemplificar a estruturação do mito, Lévi-Strauss vai utilizar o modelo da partitura, segundo a notação musical que se estabeleceu entre os séculos XVII e XVIII e cuja origem do nome deriva do fato de que a notação permitia a partir de então justapor diversas ‘partes orquestrais’ de modo a possibilitar uma leitura simultânea dos diferentes instrumentos. (Lévi-Strauss, 2008, p.298-304).

Os mitos estariam desse modo adormecidos na narrativa assim como os sons na partitura, aguardando sua encarnação no plano sonoro. O autor prossegue sugerindo o estudo dos mitos a partir de um modelo musical

cujo desenvolvimento narrativo por meio de motivos seria responsável pela estrutura e sentido atribuídos à obra, como é o caso das formas sonata, sinfonia, rondó, etc.

Assim, deveríamos ler um mito de modo semelhante à leitura de uma partitura musical que exige do leitor não apenas uma leitura linear, mas igualmente tabular uma vez que extrair o significado da primeira frase musical da página implica considerar que esta faz parte de uma harmonia na qual as demais frases participam. Seguindo esse princípio, Lévi-Strauss propõem uma leitura "orquestral" do mito por meio de aspectos comuns que este possui com a visualidade da partitura. (Lévi-Strauss, 1978, p.68)

É interessante observar também a comparação feita por Lévi-Strauss do estilo de diferentes compositores segundo o tratamento dado aos elementos da composição. Seguindo um princípio que separa o código da mensagem e analisa sua relação, ele propõem a divisão dos compositores em três grupos: (1) músicos do código, cuja mensagem seria já uma referência ao discurso musical, a exemplo de Bach e Stravinsky, (2) músicos da mensagem, que "contam", ou seja, desenvolvem a própria construção da mensagem, dentre os quais o autor cita Beethoven e Ravel e (3) músicos do mito, que codificam a mensagem a partir de elementos que pertencem a ordem do relato, como Wagner e Debussy. (Lévi-Strauss, 2004, p.50)

Mais adiante, o autor faz referência direta à obra de Wagner, cuja maestria no uso de motivos condutores apontava para uma consciência estrutural necessária à compreensão do mito:

Consequentemente, quando sugeríamos que a análise dos mitos era comparável à de uma grande partitura [...] apenas tirávamos a consequência lógica da descoberta wagneriana de que a estrutura dos mitos se revela por meio de uma partitura [...]. Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no caráter comum do mito e da obra musical. (Lévi-Strauss, 2004, p.35)

Posteriormente, a partir de estudos a respeito da mitologia desenvol-

vida por diferentes culturas e da importância dada a sua forma narrativa, Claude Lévi-Strauss irá contrapor o mito à própria história das sociedades no sentido de que elas se desenvolvem ao propor uma distinção das culturas de acordo com seu gradiente térmico. O autor classifica assim as sociedades em quentes e frias inserindo nesse pensamento diferentes graus ou atitudes subjetivas que as sociedades adotam diante da história (Lévi-Strauss, 2004, p.108).

Propomos representar de modo sumário tais relações no esquema abaixo:

Sociedades civilizadas ou quentes	Sociedades primitivas ou frias
Movem-se dentro da história, com ênfase no conceito de progresso, estando em constante transformação tecnológica.	Orientam-se pelo modo mítico de pensar, sendo que o mito é definido como um modo de supressão temporal em que a história se encontra suspensa.

O autor chama assim atenção à relação de tais sociedades com o tempo: as culturas frias se baseiam em uma temporalidade cíclica e alternada do dia e da noite assim como nas estações; as culturas quentes por outro lado, seguem a progressão de um tempo linear vivido segundo uma ordem cronológica.

Assim, nas sociedades primitivas, frequentemente o evento mais importante já aconteceu em um momento do passado e tornará a acontecer em um tempo cíclico. Por outro lado, nas sociedades que concebem o tempo de modo progressivo e linear, a atenção se volta para eventos futuros os quais configuram os *mitos projetivos*.

Além disso, as narrativas focadas na espera de grandes acontecimentos se afastam do foco retrospectivo para interrogar o tempo futuro. Tais discursos se apresentam em geral sob a forma da adivinhação ou da profecia e correspondem ao que a modernidade denomina como previsão e predição. Tal oposição, entretanto, é apontada por seu autor como uma noção teórica, sendo que “as sociedades concretas se deslocam no correr do

tempo, em um sentido ou em outro, sobre um eixo cujos polos nenhuma delas jamais ocupará” (Lévi-Strauss, 2004, p.108).

Gostaríamos de reter o fato de que a oposição acima pode ser tratada em termos de sincronia e diacronia para nela visualizarmos diferentes formas de tratar a passagem do tempo e a gestão do devir. Dentre inúmeras proposições e releituras dos conceitos acima, que incluem a noção de transformação da estrutura dos mitos, reteremos algumas que abrangem a noção de conhecimento do mundo obtido através da ação exercida sobre ele. (Sahlins, 1987 apud Lolli, 2009)

Propomos a seguir conjugar os esforços de estruturação dos acontecimentos a partir de uma nova ideia composicional expressa por Cage ao declarar que "Eu não componho para exprimir algo que eu tenha ouvido, mas para ouvir". Nesse sentido, a declaração de Cage explicita uma tomada de posição em relação ao objeto representado. Assim, a notação tem como objeto a descrição de uma obra que ainda está por ser realizada, ou seja, ainda que a obra já tenha sido executada sua representação é aberta à interpretação e pode se modificar ao longo de performances futuras.

Diferentemente de teorias clássicas relacionadas à mimesis, a notação não mapeia ou representa objetos existentes ou sistemas, mas sim antecipa novas organizações e especifica outras a serem realizadas ao explorar variáveis relacionadas à própria ação de escrita e leitura de tais objetos.

Assim, a temporalidade típica da notação em Cage sugere uma alternativa em relação aos dois regimes apresentados anteriormente. Nesse caso, ao invés de uma classificação em culturas quentes e frias, propomos uma organização que leve em conta de modo preponderante a ação do sujeito. Como consequência, a ação efetuada em um tempo presente se opõe a um tempo cíclico e linear.

Como resultado, no lugar de uma descrição de mitos projetivos, abrimos espaço para a representação de mitos pertencentes ao cotidiano na linha daqueles descritos por Roland Barthes em suas mitologias. Objetiva-

se assim a realização de uma desmistificação dos objetos pertencentes ao uso cotidiano e a linguagem própria que eles estabelecem em uma estética comum a vários artistas da época de Cage que procuraram reproduzir empiricamente tais ressignificações. (Barthes, 1957).

Projeção/Predição	Tempo presente
Culturas quentes e frias	Ação do sujeito
Temporalidade cíclica ou linear	Tempo presente, pontual
Mitos projetivos	Desmistificação
Partitura convencional	Notação gráfica

Como exemplo musical das relações expostas acima, citamos a peça *November 52* pertencente à obra *Folio* de Earle Brown, conhecida como uma de suas primeiras experiências notacionais. Já o título da peça refere-se à própria data de sua composição, sendo uma referência direta a sua dêixis enunciativa. Sobre o modo de notação, a peça consiste numa série de linhas e notas que representam sons de altura e duração relativas (Figura 4.11).

Esse modo de escrita se inspira no que se denomina 'notação cinética', que o compositor descreve ao citar o exemplo de um globo ao qual seriam acrescentadas fitas de papel ao longo de sua superfície. Por sua vez, os objetos musicais tais como alturas, intensidades, indicações de expressão etc., seriam notados sobre estas fitas anteriormente de modo a interagir com sua circunferência durante seu movimento incorporando o fator acaso que lhe é implícito.

Em seguida, tal globo seria posicionado diante do intérprete dentro de um recipiente com água, de modo que o pianista lesse o som que lhe passasse mais próximo resultante do movimento da água.²³ Tal ideia inicial evoluiu posteriormente para o que, inspirado em Alexander Calder, Brown denominaria 'partituras-móviles'.

Em *November 52*, o conjunto de 35 sons de altura e ritmo relativos devem ser interpretados como objetos em movimento e o modo de notação

²³<https://goo.gl/D9Sv8g>, consultado em 30/01/2017.

privilegia desse modo aspectos texturais e timbrísticos: o intérprete pode escolher por exemplo entre executar as notas sequencialmente ou como agregados segundo o modo como elas atingem seu campo visual.

Dentro da noção de sinergia exposta anteriormente a propósito do ciclo *Folio and Four systems*, em *November 52* Brown cria uma situação em que os eventos sonoros surgem no que ele determina como um 'campo conceitual' constituído inicialmente de oposições tais como alto-baixo, forte-fraco, etc.

Figura 4.11: Earle Brown, *November 52*, 1952.

Fonte: Partitura da autora.

Nesse sentido, assim como nos *Seven Haikus*, de Cage, a leitura da partitura é simultânea ao momento da interpretação. Destacamos assim que não se tratam de peças que podem ser tocadas 'de cor' pois o contato com o campo visual da notação deve participar da construção do som notado.²⁴

O compositor busca assim explorar o que Beyaert denomina como a requalificação do olhar, uma vez que o ato da leitura no sentido de deco-

²⁴De fato, a questão de interpretar uma peça de cor e suas implicações, que vão desde a fidelidade ao texto até o efeito que tal situação exerce sobre o público, têm acompanhado as modificações que o papel do intérprete sofreu ao longo da história da música. Na época de Chopin, por exemplo, tocar de cor poderia "passar a impressão de que se está improvisando"e, portanto, um desrespeito ao compositor (Williamon, 2002; Cumberland 2001). Destacamos assim a relação que tal escolha pode ter sobre a estética do compositor.

dificação possui também um efeito sobre o tempo perceptivo do leitor e, em particular, sobre a gestão da espera nas trocas intersubjetivas realizadas pelo olhar e pela produção subsequente de um som (Beyaert, 2001).

Tal modo de notação se insere em uma estética cujas experimentações valorizam meios de interação, sendo o objeto artístico uma decorrência de tal evento como é o caso do *happening* que discutiremos a seguir.

4.2.3 O *happening*

Frequentemente associado à vanguarda norte-americana, o *happening* surge no final da década de 1960 como um dos primeiros tipos de 'prática artística de ação' em que o objeto obra perde sua materialidade em proveito da performance. Segundo Pierre Restany (apud Bosseur, 2013, p.60):

O *happening* surge inicialmente como um mecanismo de comunicação, uma linguagem (uma série de medidas) dedicados a isso, uma técnica de participação coletiva em que a justificativa prática constitui um fim em si: suscitar entre os assistentes uma simpatia ativa, fazê-los passar da receptividade à ação, criar neles e em torno deles as condições de uma participação possível.²⁵

Assim, busca-se mais do que uma arte que se destina a ser apreciada, uma arte que acontece, que se vive e se experimenta. Antes de tudo, o *happening* é um 'ambiente exaltado' em que o movimento e a atividade são intensificados durante um tempo determinado por um grupo de pessoas que se reúne para esse fim. Nesse contexto, o uso de elementos pertencentes à vida cotidiana permite sua ressignificação por meio do fantástico e do poético. Para John Cage, o *happening* não é nossa vida, mas deveria poder ser consumido em relação com nossas vidas (Bosseur, 2013, p.60).

²⁵Trecho original: *Le happening* apparaît d'abord comme un mécanisme de communication, un langage (une série de moyens) spécialisé à cet effet, une technique de la participation collective dont la justification pratique constitue la fin en soi : susciter parmi les assistants une sympathie active, les faire passer de la réceptivité à l'action, créer en eux et autour d'eux les conditions d'une participation possible.

Em um *happening* teremos um cenário pré-estabelecido que será mais ou menos seguido segundo as reações dos espectadores-atores. Assim, as intenções e os princípios são previamente fixados de acordo com uma ideia ou conceito que será retratado e servirá de guia para as atividades realizadas. No texto "Something to take place: a happening", Allan Kaprow define um *happening* como algo distinto da performance pois esta se apresenta "diante de um público" enquanto no *happening* "não há mais público, todos podem intervir.", ou seja, busca-se reativar a presença do público cujas decisões influirão da obra. (1959)

Em um contexto amplo, o *happening* acompanha os outros movimentos estéticos conhecidos como *action painting*, *gutai* (em que a materialidade da obra é da ordem gestual), e o 'teatro do oprimido', em que as fronteiras da obra são constantemente ampliadas. Em *Le paradigme de l'art contemporain*, Heinich aponta para o fato que os *happenings* ocorriam frequentemente fora dos muros do mundo artístico, ou seja, eles atestam que a extensão das fronteiras da arte não estavam ainda configuradas de modo a permitir sua integração sistemática, como ocorreu posteriormente com as performances (Heinich, 2014, p.99).

Nesse sentido, podemos supor que haja um movimento próprio à definição do contemporâneo nas artes que desenvolveremos mais adiante. Kaprow por exemplo, determinava que não se deveria aplaudir ao final da performance justificando que tais palmas criariam um distanciamento entre a obra e a vida, fronteira que ele pretendia ultrapassar.

Em entrevista, Kaprow declara que "Nos últimos anos, a tarefa de viver o cotidiano conscientemente é mais interessante do que fazer de modo convencional uma arte identificável como arte [...]. Isso faz parte de uma teoria que eu estava tentando colocar em prática nos anos 50"²⁶ (Kaprow apud Donguy, 2007). Ele ainda acrescenta que "Eu estou sempre no limite

²⁶Trecho original: Dans les années les plus récents, la tâche de vivre consciemment le quotidien est plus intéressante que de faire conventionnellement de l'art identifiable comme art, mais ceci est une autre histoire. Cela fait partie d'une théorie qui était en train de se mettre en place dans les années 50.

entre algo que não é arte e algo que tem a ver com arte. Temos assim um paradoxo; e acredito que todo paradoxo tem uma função."²⁷

Dentre as soluções encontradas para notar tais eventos temos inúmeros tipos de partituras gráficas que se utilizam desde métodos não determinísticos até de simples especificações de ações a serem realizadas pelo performer. O próprio John Cage se aproxima cada vez mais das intenções presentes em um *happening* nas últimas de suas *Variations* como veremos no próximo tópico.

4.3 Níveis de pertinência em *Variations I-VIII* de John Cage

A série de composições denominada *Variations*, de John Cage, consiste em uma sequência de sete peças compostas entre 1958 e 1966. A esse grupo é acrescentado posteriormente uma oitava variação em 1978 com características especiais como veremos mais à frente. Ao longo das peças observaremos uma preocupação do autor em explicitar o caminho pelo qual seria possível produzir uma 'liberação do intérprete', assim, na última peça temos um mínimo de instruções possível, enquanto nas primeiras as instruções levam o intérprete a manusear figuras presentes em folhas transparentes.

Tais transparências estarão presentes em todas as obras da série e servirão para comunicar o método desenvolvido pelo compositor com propósitos de atingir um grau suficiente de indeterminação. Assim, Cage busca por um lado conferir maior grau de liberdade ao intérprete e, por outro, apagar marcas enunciativas do compositor. Tal propósito teria sido alcançado em peças como *Fontana Mix*, escrita no mesmo período e descrita pelo compositor como "uma câmera a partir da qual qualquer um pode tirar uma fotografia", referindo-se aqui às novas possibilidades de leitura a

²⁷Trecho original: Je suis toujours à la limite entre quelque chose qui n'est pas de l'art et quelque chose qui aurait à voir avec l'art. Alors il y a là un paradoxe ; et je crois que tout paradoxe a une fonction.

serem exploradas pela linguagem musical.

Tal fotografia se refere por sua vez à montagem de uma combinação de sons pré-definidos pelo compositor. Esses sons consistiam em grupos provenientes de seis origens diferentes: sons da cidade, sons do campo, sons elétricos, sons produzidos manualmente, sons produzidos pelo ar (ex. flauta) e sons que deveriam ser amplificados. As combinações de linhas obtidas determinariam as propriedades do som.

A notação da partitura consiste por sua vez em dez transparências com pequenos pontos, uma transparência com uma linha reta, um papel milimetrado considerado como 'pauta' e dez papéis com linhas coloridas de diferentes formatos.

Figura 4.12: Duas leituras de *Fontana Mix* de John Cage.
Fonte: *John Cage Trust*.

4.3.1 Níveis de pertinência e planos de imanência

A compreensão da semiose por meio de níveis de pertinência traz uma proposta gerativa para o plano de expressão. Delineiam-se dois domínios, um interior e outro exterior, entre os quais se instaura o diálogo semiótico, sendo que os limites que os separam em planos de expressão e conteúdo, constituem a posição perceptiva do sujeito que busca depreender o sentido de um conjunto signifiante (Fontanille, 2007, p.43)

A partir de tais considerações, Fontanille (2006, p. 213-239; 2008, p. 17-36) propõe um modo de estruturação do universo da expressão se-

miótica em seis planos de imanência e de pertinência diferentes, seguindo um percurso gerativo que parte dos signos e chega às formas de vida. Em cada um desses níveis, o princípio de pertinência distingue um tipo de experiência, uma instância formal-estrutural e uma interface. De cada tipo de experiência surge, assim, um nível de pertinência que pode ser abordado dentro de uma dada análise.

Além de ser uma referência direta à experiência perceptiva do sujeito, cada nível de pertinência pode ser interpretado em termos de instâncias formais e de instâncias materiais (como algo sensível no sentido de substancial ou não esquematizado). Constituem-se também referências entre os elementos sensíveis (ou materiais) inferiores no papel de instância formal do nível superior. Como resultado, a pertinência das propriedades materiais das figuras é avaliada de acordo com sua integração ao texto-enunciado, ou seja, de acordo com sua apreensão adquirida por uma forma material aqui tratada como a instância textual (Fontanille, 2006, p.229).

Considera-se igualmente que a cada passagem ao nível superior, acrescenta-se uma nova dimensão ao plano da expressão. Como exemplo, na passagem do signo ao texto-enunciado se acrescenta uma dimensão "tabular"(impressa) e a superfície de inscrição. No nível seguinte, do texto-enunciado ao objeto, obtemos a dimensão da espessura.

A partir do texto-enunciado e do objeto à prática, acrescentam-se a dimensão do espaço de uma cena e todas as suas propriedades temporais (principalmente de aspecto e ritmo). Na passagem da cena predicativa à estratégia, ocorre um ajustamento no espaço e no tempo a outras práticas que interagem entre si. Finalmente, na passagem das estratégias às formas de vida, ocorrerá um ajustamento das estratégias.

Desse modo, o semioticista trabalhará com textos no âmbito da linguística, mas também com "objetos", com "práticas" ou com "formas de vida" que estruturam áreas inteiras da cultura na constituição de outras linguagens (Fontanille, 2008, p.17). Tal problema é comum, por exemplo,

ao trabalho do etnomusicólogo que deverá definir níveis de pertinência musical tanto na escolha do código escrito utilizado como na leitura culturalmente instituída de tal código.

Leva-se assim em conta que o "ouvido cultural" do pesquisador é em geral diferente daquele do músico que pertence a tradição musical sobre a qual ele dirige seus estudos em pontos que vão desde as alturas das notas até o *ethos* a ser transmitido passando pela agógica e uso de ornamentos. Diferem-se assim conceitos internos e externos à prática que concorrem para a reconstrução de uma realidade específica por meio da análise.

Sob essa perspectiva, proporemos a análise da obra *Variations* de John Cage segundo uma classificação proposta a seguir em que observaremos uma construção gerativa das oito peças que percorrerão os diferentes níveis dentro de propostos por Fontanille e cuja hierarquização permite realçar os elementos em jogo no plano da expressão.

Tipo de experiência	Instâncias Formais	Instâncias Materiais	Obras
Figuratividade	Figuras-signos	Formantes recorrentes	Variations I
Coerência e coesão interpretativas	Textos-enunciados Isotopias	figurativas da expressão	Variations II e Fontana Mix
Corporeidade	Objetos	Suporte formal de inscrição e dispositivos de enunciação	Variations III
Prática	Cenas predicativas	Cena predicativa e processos de acomodação	Variations IV
Conjuntura	Estratégias	Gestão estratégica das práticas	Variations V
Ethos e comportamento	Formas de vida	Estilos estratégicos	Variations VI, VII e VIII

4.3.2 Posições perceptivas e modos de notação em *Variations* de John Cage

Três pontos principais podem ser levantados de modo a considerar a coesão das *Variations* como grupo. O primeiro refere-se ao percurso traçado por tais peças, partindo de um pensamento 'autocentrado' musicalmente e confluindo em direção ao aspecto teatral da performance pela inclusão de

aspectos enunciativos. Nesse sentido, *Variations IV* ocupa um momento de passagem importante com a inclusão dos modos de distribuição do som no espaço.

Um segundo ponto diz respeito ao fato de que nessas obras, o termo indeterminação trata principalmente de aspectos performáticos. Diferenciamos assim inicialmente os termos acaso e indeterminação, segundo Printchett : enquanto o primeiro "refere-se ao uso de alguma forma de procedimento aleatório no ato da composição", indeterminação "refere-se à habilidade da peça em ser executada de modos substancialmente diferentes"(1996, p.108).

Posteriormente, Cage expandiu a definição de acaso, transformando a performance em um caso particular: "qualquer parte de uma obra musical é indeterminada se for decidida por operações do acaso, ou se sua performance não for precisamente especificada. O primeiro caso é chamado 'indeterminação da composição', o segundo 'indeterminação da performance'. Desse modo, no que diz respeito ao uso da estética indeterminista, Cage confere à performance um aspecto criador próximo ao executado pelo autor da obra.

Finalmente, todas as peças da série requerem que o intérprete forneça o material de base tal como os sons em *Variations I e II*, movimentos em *Variations V* e construção de um 'sistema sonoro' em *Variations VI*. Sob essa perspectiva, o papel do executante e sua experiência serão fundamentais para definir o percurso estabelecido entre as peças no sentido de que estas instauram diferentes tipos de 'práticas interpretativas'. De fato, deixada a cargo do intérprete, a construção de limites responsáveis pela definição de 'obra musical' irá obedecer a padrões próprios que procuraremos estabelecer igualmente como práticas semióticas.

Variations I, a primeira peça da série, foi dedicada à David Tudor e consiste em seis transparências, uma com 27 pontos de tamanhos variados, e cinco com linhas correspondentes aos parâmetros de frequência,

amplitude, duração, sobreposições possíveis (que definimos como textura) e momento de ocorrência. A leitura da obra é realizada pela sobreposição das transparências e pela determinação das distâncias dos pontos em relação às linhas à exemplo da leitura em BV (figura 9a) utilizada por Cage em seu Concerto para piano e orquestra escrito no mesmo ano.

Figura 4.13: Notação BV e som obtido em *Variations I*.
Fonte: Edition Peters, New York, 1958.

A obra *Variations II* foi composta para David Tudor em 1961 e sua notação original consiste em uma série de cinco pontos e seis linhas apresentados em dezessete folhas de plástico e uma de instruções. As instruções determinam que os pontos se referem aos eventos sonoros, e as linhas às suas propriedades (amplitude, duração, frequência, etc.). Assim, as medidas realizadas determinariam a estrutura da peça.

Em sua interpretação, Tudor obteve uma partitura constituída por vários 'Nomographs' nos quais os parâmetros eram previamente obtidos e notados com o uso de quadrados. Podemos observar abaixo uma notação feita por Tudor no qual ele especifica as propriedades dos eventos sonoros e em seguida os coloca em uma sequência executável:²⁸

²⁸Imagem disponível em: <https://goo.gl/DyJzh1> e <https://goo.gl/afNprP>, consultado em 30/01/2017.

Figura 4.14: *Nomographs* obtidos para execução da obra *Variations II* de John Cage, 1961.

Fonte: Pritchett, 2000, p.5.

Percebemos assim que a ênfase nas duas primeiras *Variations* assim como em *Fontana Mix* está nas qualidades do som e nas relações que podem ser estabelecidas em seu interior.

Em *Variations III*, pela primeira vez, o foco é deslocado do som e para a ação. Na partitura, as duas especificações que acompanham as transparências seguem essa direção. Com relação à instrumentação, o autor indica "Para uma pessoa ou grupo de pessoas executando ações variadas."²⁹ Assim como as duas peças anteriores, *Variations III* faz uso de

²⁹Trecho original: For any one or any number of people performing any actions.

transparências em um número total de 42, cada uma contendo um círculo. O intérprete deverá reuni-las sobre uma folha de papel em branco, escolher um grupo de círculos que estejam interconectados e, a partir dele, construir a partitura final. A prioridade é dada assim a *relação entre os objetos*, em nenhum lugar das instruções feitas por Cage aparece a palavra 'som'.

Variations IV trata-se de uma obra chave na série aqui analisada devido a dois motivos principais. Por um lado, é a primeira peça do grupo em que a notação se abre para a ocupação do espaço físico da performance – a leitura das formas sobre as transparências se fará sobre um mapa previamente definido como o local de execução da peça – e o elemento principal passa a ser as ações e deslocamentos do intérprete nesse espaço.³⁰

Figura 4.15: Leituras das partituras de *Variations III e IV*.
Fonte: 2014 Avant Music Festival.

Em *Variations V*, temos a especificidade de que essa peça foi composta de modo que os sons sejam resultantes e coordenados à movimentos de dança. Sobre isso, o dançarino e coreógrafo Merce Cunningham declara que "John decidiu verificar se seria possível fazer com que os sons fossem afetados pelo movimento, e ele e David Tudor se dedicaram a provar que isso seria possível."³¹ Assim, trata-se de uma composição extremamente inovadora no que diz respeito à colaboração entre as artes.

³⁰Imagem disponível em: <https://goo.gl/J8I1FX>, consultado em 30/01/2017.

³¹Trecho original: John decided to find out if there might not be ways that the sound could be affected by movement, and he and David Tudor proceeded to find out that there were. É possível assistir a um trecho da performance registrada em <https://goo.gl/45EbdV>, consultado em 30/01/2017.

A partitura escrita consiste por sua vez em observações destinadas a especificar as fontes utilizadas (ex. imagens de filmes, sistema de rádios e fitas, etc.), o modo de geração do som (ex. passos de dança) e atitudes composicionais (adaptado às circunstâncias, não-focado, irrelevante, etc.).

Em entrevista, Cage declara que *Variations V* constitui uma peça "*a posteriori* – escrita após a execução da obra" e acrescenta:

Você consegue perceber as implicações desse fato? ... [isso] modifica nossa ideia sobre o que a partitura é. Nós sempre pensamos que ela seria um *a priori* e que a performance era a performance de uma partitura. Eu modifiquei tal ideia completamente de modo que a partitura é uma referência à performance. Tais observações são úteis para a interpretação de *Variations*.³² (Kostelanetz, 1980, p.62)

Como implicações de tal posicionamento, temos por um lado que a partitura é vista sempre como algo relativo a uma prática, seja esta anterior ou posterior a sua escrita. Nesse sentido, se feita *à posteriori*, observamos que a notação corresponde à descrição de uma cena da performance e não a uma prescrição. Como resultado, a partitura se insere em um nível superior que podemos considerar como uma forma de vida, sendo portanto um reflexo do contexto social em que tal prática se insere.

Tal consideração de obra em que a escrita se insere em um *a posteriori* também pode ser observada nas *Variations VII e VIII* e levantam a questão do que poderia ser considerado como uma 'interpretação válida' de uma partitura cuja primeira execução seria anterior à escrita da obra. Entretanto, caso compreendamos o processo de escrita dentro de um percurso gerativo, é possível estabelecer estratégias de leitura que partilhem uma práxis comum.

³²Trecho original: Do you see the implications of this? ... [It] changes our idea of what a score is. We always thought that it was *a priori* and that the performance was the performance of a score. I switched it around completely so that the score is a report on a performance. These are remarks that would enable one to perform *Variations*.

Variations VI é escrita para "uma variedade de sistemas sonoros, para um número qualquer de performers utilizando células fotoelétricas e fontes sonoras eletrônicas."³³ Assim, enquanto *Variations I e II* os sons são produzidos a partir dos parâmetros determinados pela partitura, aqui os sons são previamente registrados e controlados posteriormente.

Em *Variations VII*, Cage busca resgatar sons que não pertencem à ordem do audível por meio da extensão obtida com a tecnologia da época. Segundo o compositor:

O ar é repleto de sons que são inaudíveis, mas que se tornam audíveis se recebemos informações a seu respeito.... Existem [em *Variations VII* (1966)] rádios comuns com contadores Geiger capazes de coletar objetos cósmicos, outros para obter o que a polícia está dizendo e linhas de telefone abertas para diferentes partes da cidade. Existem muitas formas diferentes de receber informações e torná-las audíveis a partir das técnicas que temos ao nosso alcance.³⁴

Finalmente, em *Variations VIII*, temos uma partitura de uma página escrita à mão que consiste em uma única indicação de interpretação sintetizada na frase "sem música sem gravações."³⁵ Outras anotações esparsas podem ser reunidas, mas não foram objeto de atenção do compositor que privilegiou o trabalho direto com os intérpretes no contexto da performance como sendo o próprio ato composicional.

Na tabela a seguir, realizamos uma síntese dos diferentes aspectos apresentados pelo conjunto das *Variations* segundo o modo de notação (partitura), o modo de produção do som (relação sujeito – objeto sonoro) e a representação do espaço da performance em sua relação com os sujeitos

³³Trecho original: For a plurality of sound systems, for any number of performers using photo-electric cells and electronic sound sources.

³⁴Trecho original: The air, you see, is filled with sounds that are inaudible, but that become audible if we have receiving sets ... There were [in *Variations VII* (1966)] ordinary radios, there were Geiger counters to collect cosmic things, there were radios to pick up what the police were saying, there were telephone lines open to different parts of the city. There were as many different ways of receiving vibrations and making them audible as we could grasp with the techniques at hand. (Extraído de uma entrevista de 1970 com Nax Nyffeler)

³⁵Trecho original: No music no recordings.

do discurso.

<i>Variations</i>	Partitura	Relação sujeito-objeto sonoro	Relação sujeito-espço da performance
I (1958)	Sons semi indeterminados	Instrumentos	Não especificado na partitura
II (1961)		Sons sintetizados	
III (1963)	Sons indeterminados	Ações	
IV (1963)	Mapa topográfico	Sons sintetizados	
V (1965)	Carta astronômica	Sistemas de sons eletrônicos	Integrado à notação
VI (1966)	Diagrama do 'sistema sonoro'		
VII (1966)	Anotações verbais	Sons em tempo-real	
VIII (1967)		Sons ambientes	

4.4 Considerações finais

Ao longo do presente capítulo, procuramos apresentar diferentes aspectos que envolvem a produção artística e musical quando relacionada ao conceito de ação como *práxis* na escrita e na interpretação de grafismos na música. Para isso, partimos da noção de obra e das transformações implicadas na busca por ultrapassar limites referentes ao conceito de contemporâneo nas artes. Tais limites de ordem material, aspectual e narrativa implicam a necessidade de ampliar as fronteiras da performance musical se inserindo em uma práxis enunciativa própria a cada composição.

Nesse contexto, discutimos inicialmente a definição de música moderna e contemporânea tentando definir o ato de criação como passagem entre momentos de cursividade e de recursividade, de acordo com estados reflexivos propostos por Claude Zilberberg (2011a). A partir das propostas de ação presentes em 0'00" de John Cage propusemos um alargamento que englobasse noções relacionadas à sua gênese e as posições que a ação do intérprete ocupou a partir da teoria de Seeger (1958) sobre notações prescritivas e descritivas.

Propusemos ainda uma definição que reconhecesse tais termos como gradações relativas à ação servindo-nos das noções de projeção e de predição, sendo estas por sua vez relacionadas ao mecanismo de interação conhecido como *happening*. Para isso, levamos em conta tanto o tratamento do som quanto a ação do intérprete como produtores de sentido a fim de mapear algumas estratégias de leitura e de produção de sentido re-

lacionadas a tais práxis enunciativas.

Chegamos assim a uma proposta de definição de obra que se expandiu de acordo com níveis de pertinência propostos por Fontanille (2006, 2008) e Stange (2016). Apresentamos, por fim, uma análise comparativa das *Variations I-VIII* de John Cage, segundo sua estruturação em níveis de pertinência, com o intuito de apontar relações estabelecidas pelo compositor entre as posições perceptivas e o modo de notação utilizado.

Conclusão

Ao longo da presente tese, nos propusemos a abordar uma questão que, sendo transversal a várias atividades artísticas relacionadas à representação visual, possui interesse e problemática particulares. Tratar da escrita na música implica aceitar um desafio que busca fixar universais para uma atividade em que o ato de singularização produtor da enunciação é o próprio motor do sentido extraído de um código compartilhado. Por essa razão, nosso trabalho se desenvolveu em diferentes frentes.

Uma delas se dedicou a analisar aspectos próprios à enunciação na música. Para isso, procuramos considerar o conceito de enunciação a partir da extensão proposta por Stange (2014), Fontanille (2006, 2007) e Bertrand (2003, 2007), quando relacionam os resultados obtidos nas semióticas verbais e visuais à música e linguagens correlatas. Essa operação nos permitiu aprofundar questões próprias ao estatuto intersemiótico do nosso objeto de estudo, definido pelas diferentes formas de grafismos que encontramos na escrita musical no século XX e, em particular, naqueles pertencentes ou influenciados pela Escola de Nova Iorque a partir da década de 60.

Durante nosso percurso, propusemos levar em conta, por um lado, o percurso gerativo do sentido no qual a escrita da partitura se insere como concepção do musical na obra e, por outro, a macro organização em três regimes discursivos como modos de visar e construir sua significação. Fontanille demonstra que tais regimes são maneiras de compreender a dinamicidade própria aos processos de significação e, conseqüentemente, que só pode ser apreendida em seu devir. Nesse contexto, o autor distingue os regimes da ação, da paixão e da cognição. Assim, enquanto a ação teria como objetivo um sentido resultante de uma programação, a paixão experimentaria tal sentido carnalmente por meio dos acontecimentos que afetam o campo de presença e a cognição construiria o conhecimento por meio da descoberta. (Fontanille, 2007, p.189 e p.225).

A esses três momentos acrescentamos um quarto, relativo à percep-

ção, uma vez que esse enfoque vem ganhando espaço nos estudos semióticos, motivado pelas conquistas fenomenológicas e as recentes pesquisas tensivas. O papel da percepção entretanto passa a ser fundamental uma vez que este é o lugar tanto de origem do sentido quando de finalidade, garantindo seu direcionamento. Tendo isso em vista, a divisão do texto em quatro capítulos objetivou mostrar, por um lado, o rendimento obtido internamente por tais percursos e, por outro, sua inter-relação e complementaridade no processo de semiose.

Nosso foco foi assim a observação de alguns critérios de adequação do objeto grafismo aos elementos composicionais que lhe fossem pertinentes. Como exemplo, exploramos notações que fizeram uso de linhas para motivar movimentos expressivos e incitar a construção de uma interpretação. Do mesmo modo, verificamos no terceiro capítulo um enfoque que colocasse em evidência o aspecto patêmico na música. Assim também a folha em branco foi explorada tanto para explicitar o enquadramento da notação em sua relação com uma práxis enunciativa quanto para incitar o intérprete a uma ação que tivesse um fim em si mesma, independentemente de tais condicionamentos, retomando elementos perceptivos e centrados na escuta como um tipo de ação.

No que diz respeito à enunciação musical, assim como em outras linguagens, trata-se de uma interface entre o sistema e o processo que assegura a passagem de uma forma paradigmática a uma forma sintagmática (Greimas, 1976, p.11). Os estudos do fenômeno musical buscam analisar tal manifestação concreta obtida por uma combinação de elementos abstratos presentes na notação. Tal combinação, entretanto, está sujeita às condições de partilha cultural do sentido (Bertrand, 2003, p.50) relativas a uma práxis enunciativa problematizada por compositores que seguem uma linha experimental.

A partir de nossa hipótese principal de que escrita e concepção da obra musical se influenciam mutuamente, procuramos seguir uma linha de raciocínio que permitisse explorar algumas vias nas quais a enunciação musical presente no enunciado gráfico e a intersemiotividade entre o visual e o sonoro pudessem ser verificadas. A teoria utilizada nas análises baseou-se em conceitos relativos à presença sensível, à negatividade estética e à fala falante, em uma remissão aos estudos fenomenológicos merleau-pontianos.

Realizamos um percurso que retomou temáticas sobre o silêncio, o

vazio, o branco e o instante presente tentando compreender alguns aspectos das obras *White Paintings* de Robert Rauschenberg e 0'00"(ou 4'33"n.2) de John Cage por meio do cotejo entre elas e da apresentação do diálogo que estabelecem entre si.

Dedicamo-nos em seguida ao percurso semiótico tendo em vista aspectos cognitivos. Para isso, partimos do pressuposto de que a linha "semiotiza o mundo"(Edeline, 2008b) e propusemos o desenvolvimento dos conceitos de som e forma na música experimental até chegarmos a algumas diretrizes de análise para alguns tipos de grafismos que privilegiaram o uso de linhas com diferentes sentidos na escrita da partitura e na composição musical.

Para tanto, realizamos uma análise da primeira e terceira peça da obra *Five piano Pieces for David Tudor* de Sylvano Bussotti, que busca tratar a linha em sua qualidade de signo e a passagem deste para o que o compositor considera como "de-signo"ou desenho. Como base para tal análise, utilizamos a obra *Lines: A brief history* de Tim Ingold 2011 e considerações sobre a semiótica da linha e do traço de Denis Bertrand 2011 e de Francis Edeline 2008b.

Propusemos igualmente algumas aproximações com o conceito de gesto e de *movimento expressivo* em Merleau-Ponty além de comparações destes com questões que animaram debates em torno da oposição desenho e cor ao longo da história da pintura e considerações feitas pelos compositores a propósito de seus grafismos, alguns dos quais foram aqui analisados.

Com o intuito de analisar uma das obras de Bussotti escritas recentemente, abordamos a notação musical gráfica relacionada à representação dos movimentos da alma, ou das paixões. Para isso, buscamos compreender como tais elementos contribuem para a construção de personagens ou caracteres em termos sonoros e visuais.

Tivemos assim dois objetivos principais: de um lado, analisamos quais diferenças podem ser identificadas entre as paixões do corpo e as paixões da alma. Acreditamos assim que o autor aponta para uma distinção importante no que diz respeito às paixões apresentadas pelo discurso musical, a qual procuramos desenvolver a partir do nosso *corpus* de análise, tomando igualmente como hipótese a estética apresentada pelo compositor de inserir no trabalho composicional uma figura do corpo como lugar das sensações e desejos.

Em um segundo momento, utilizamos tais reflexões para compreender quais elementos concorrem na música para a construção de um personagem, segundo a junção das figuras que o caracterizam tanto na linguagem visual, verbal e sonora e, em seguida, a forma como tais elementos de ordem distinta podem se articular em conjunto no nível discursivo. Para isso, propusemos uma análise do modo como tais paixões se inserem no discurso por meio da representação do próprio corpo como caráter ou personagem na obra *12 Folie d'après François Couperin le Grand* de Sylvano Bussotti.

Finalmente, abordamos as diferentes acepções que o conceito de ação, no sentido de performance artística, pode adquirir nos processos de interpretação e criação musical em contextos que fazem uso da notação gráfica. Para isso, consideramos o deslocamento do foco inicial depositado sobre o objeto da performance, quer seja a obra, quer seja a matéria sonora, em benefício do ato performativo e da cena configurados no momento da enunciação. Tal resultado remete a um conceito de notação obtido como referência a uma *práxis enunciativa*, cujos diferentes níveis de interferência na interpretação irão refletir na escolha dos elementos a serem notados pelo compositor.

Realizamos assim um percurso que passa pelas novas relações entre intérprete e público, modifica as estruturas internas da obra musical, da sua notação e se reflete no ato mesmo de escrita. O objetivo ao longo do caminho foi o de explicitar as novas relações construídas entre os atores do discurso e os tipos de acepção que o conceito de ação adquire.

Propusemos também uma definição que englobe tal conceito e que leve em conta igualmente a ação realizada pelo compositor durante a escrita da obra por meio das noções de *projeção* e de *predição* assim como o mecanismo de participação conhecido como *happening*. De fato, a própria compreensão da estrutura do *happening* sugere a necessidade de encontrar parâmetros de análise que englobem estratégias de leitura e produção de sentido pelos atores do discurso.

Chegamos assim a uma proposta de definição de obra que foi expandida de acordo com níveis de pertinência a fim de compreender as relações estabelecidas pelo compositor entre as posições perceptivas e o modo de notação, levando em conta elementos pertencentes a cada nível de pertinência na obra *Variations I – VIII* de John Cage.

Acreditamos que nosso objetivo de base foi alcançado dentro do es-

copo previsto, a saber, os grafismos escritos dentro da estética da Escola de Nova York em torno da figura central de John Cage e de influências que esta exerceu sobre autores atualmente em atividade como Sylvano Bussotti e La Monte Young. Em particular, acreditamos ter encontrado pontos de semelhança suficientes que nos permitissem nos aproximar da hipótese lançada por Cornelius Cardew a respeito da relação de reciprocidade entre a notação e a composição que nos serviu de guia para nossas análises.

Outros pontos, entretanto, poderiam ser desenvolvidos. Um deles diz respeito às relações entre a improvisação e a notação assim como às influências entre as linguagens musicais sobre os autores de grafismos como é o caso particular de Earle Brown e o jazz. Nesse contexto, as questões relacionadas à práxis enunciativa foram apenas esboçadas e requer um estudo que leve em conta variáveis como a memória, tipos de escuta e de aprendizagem gestual do instrumentista. A questão do acaso e da indeterminação na música também mereceria mais atenção devido às nuances que ela pode apresentar. Sugerimos algumas delas no capítulo 4, mas outros procedimentos podem igualmente ser relacionados a essa técnica e se distinguem pelo modo de escrita utilizado.

Finalmente, os tipos de suporte de escrita que atravessaram a história da música chegando às mídias atuais, para as quais muitas destas partituras foram adaptadas, exercem forte influência na escolha da notação. O exemplo dos softwares de escrita como Finale e Sibelius, que oferecem uma 'folha infinita' em oposição ao enquadramento e à materialidade da folha de papel deixa em aberto a questão de, mesmo na notação convencional, quais tipos de influência essas modificações exercem sobre a escrita e a leitura musical em aspectos relacionados por exemplo ao reconhecimento visual da forma musical e à gestão da memória.

Reconhecemos que nossa análise priorizou os aspectos da geração do sentido mais diretamente relacionados à enunciação e à relação intersemiótica entre o visual e o sonoro. Não foi nosso objetivo a construção de um sistema de leitura - próximo a uma gramática de grafismos em complemento a alguns dicionários já existentes - que servisse de guia para o intérprete e/ou ouvinte interessado em realizar uma escuta de tais obras pela partitura e pelo reconhecimento na "sonoridade" dos elementos visualizados.

Ao mesmo tempo, escolhemos alguns elementos em que as relações entre o visual e o auditivo fossem privilegiadas, como é o caso da linha

e das cores. Uma pesquisa mais ampla poderia ser feita no sentido de encontrar universais notacionais e sua recorrência em termos de percepção do som. Acreditamos, entretanto, que a busca de um método de análise das partituras aqui comentadas seria em vários aspectos conflitante com a estética dos seus autores.

Uma razão forte para sustentarmos esta tese está no fato de que, como expusemos no capítulo 2, um dos motivos de utilização de grafismos é o descondicionamento da leitura e, conseqüentemente, da execução de tais partituras. Constrói-se assim uma noção de partitura que busca questionar o próprio ato da leitura, inserindo-o em um regime concessivo e da ordem do acontecimento. Tal relação distancia-se assim da partitura como meio de alfabetização musical visto que a leitura correta dos elementos musicais é também um trabalho de reconhecimento e assimilação de algumas leis e automatizações que são da ordem do exercício.

Nessa mesma direção, também nos abstivemos de analisar execuções ou gravações de performances das obras. Retomamos assim a noção de texto sonoro em sua relação com os grafismos que impõem ao intérprete questões relacionadas aos limites da obra. Na realidade, a própria definição de texto na música tem como consequência o fato de que este se encontra além da partitura ou de sua execução. Retomamos assim a proposição de Raymond Monelle segundo a qual o texto musical "é a partitura, não como ela é executada, mas como ela é compreendida."³⁶, o que já implica um tipo de análise.

Por outro lado, embora possamos falar em interpretações mais ou menos corretas, tal avaliação fará mais referência à capacidade do músico e sua relação com a linguagem musical do que a uma leitura específica, o que retoma nossa tese de que o foco na escrita de grafismos é deslocado da obra para o intérprete, resgatando-o como um elemento da composição pela valorização da enunciação musical.

Christian Wolff, por exemplo, acredita que pode haver 'más interpretações' de seus grafismos, como ocorre com as partituras convencionais, entretanto, o motivo de tal julgamento deve ser encontrado em geral na falta de engajamento do intérprete com o ato da performance e não na inobservância das regras de leitura pré-estabelecidas pela tradição notacional.³⁷ Da mesma forma, podemos chegar a uma 'escuta ruim' na me-

³⁶Trecho original: [...] it is the score, not as performed, but as understood. (Monelle, 2010, p.149)

³⁷Declaração feita pelo compositor em resposta à pergunta do auditório durante conferência realizada em 2014 e registrada pela autora. Christian Wolff, "Experimental Music", Lecture, University of London, 12

dida em que esta perde de vista o aspecto de sugestão do musical, anterior mesmo à definição do som e mais geralmente encontrado no ruído e no silêncio.

No sentido inverso ao percurso sugerido pela escuta, admitimos as limitações da escrita expressas por Claude Zilberberg na passagem seguinte:

A confusão – admitida – dos sentimentos, o déficit e o atraso do discurso sobre o vivido, isto é, a sensação, devem ser atribuídos não ao contraste de uma discursividade sutil embaraçada e talvez confundida pela rusticidade dos sentimentos a serem ditos, mas antes à delicadeza destes últimos que embaraça o discurso³⁸. (Zilberberg, 2001, p.75)

Tendo em vista esse aspecto próprio à relação entre a experiência vivida e a experiência discursiva, nosso objetivo foi o de explicitar parâmetros relacionados à aproximação entre a semiótica e a música, implícitos nas escolhas notacionais presentes nos grafismos, tomando esse 'embaraço discursivo' como mote de nossas análises, assim como, anteriormente, esse mesmo embaraço serviu de ponto de partida aos autores de grafismos na música quando propuseram um novo discurso musical.

de maio de 2014. Podcast disponível em <https://goo.gl/9FBS4N>, consultado em 30/01/2017.

³⁸Trecho original : [...] la « confusion – admise – des sentiments », le déficit et le retard du discours sur le vécu, c'est-à-dire le ressenti, doivent être rapportés non pas au contraste d'une discursivité subtile embarrassée et comme piégée par la rusticité des sentiments à dire, mais c'est bien plutôt la délicatesse de ces derniers qui embarrasse le discours.

Referências Bibliográficas

- ALBERS, Josef & HOLTZSCHUE, Linda. *Interaction of Color*, vol. 909. Yale University Press, 1979.
- ALLANBROOK, Wye J. “Theorizing the comic surface.” *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21st Century* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002), pp. 195–96, 2002.
- ANGELINO, Lucia. *L’œil de Merleau-Ponty*. Mimesis, 2013.
- . *Entre voir et tracer: Merleau-Ponty et le mouvement dans l’expérience esthétique*. Mimésis, 2014.
- APRO, Flavio. *Folias de Espanha: o eterno retorno*. Ph.D. thesis, Universidade de São Paulo, 2009.
- ATTINELLO, Paul. “Hieroglyph, gesture, sign, meaning: Bussotti’s pièces de chair ii.”, 1997.
- BALZAC, Honore. *Le Chef-d’oeuvre inconnu-Gambara-Massimilla Doni*. Editions Flammarion, 1831.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. “Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos.” *Cruzeiro semiótico*, vol. 11(12), 60–3, 1990.
- . “Sintaxe narrativa” in landowski, eric; oliveira, ana claudia de.” *Do inteligível ao sensível Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*, 2011.
- BARTHES, Roland. “Mythologies, paris, éd.” *Le Seuil*, 1957.
- . “Oeuvres complètes iii. livres, textex, entretiens. 1968-1971.” *Paris: Seuil*, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *L’oeuvre et la vie d’Eugène Delacroix*. Crès, 1927.

- . “Meu coração desnudado.” *Belo Horizonte: Autêntica*, 2009.
- BECK, Georges. *Couperin intégrale de l'œuvre pour clavecin troisième livre*. Harmonia Mundi, 1971.
- BEIVIDAS, Wadir. “Semióticas sincréticas (o cinema).” *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, (6), 13–20, 1987.
- BENVENISTE, Émile. “O “ritmo” em sua expressão lingüística.” *Problemas de linguística geral I Campinas, SP Pontes Editores*, 2005.
- BERRENDONNER, Alain. “De l’ironie.” *Eléments de pragmatique linguistique*, pp. 173–239, 1981.
- BERTAND, Denis. “Croire au bleu: Chromatisme et fiducie.” In: *La vérité des images. Actes du colloque CeReS-Dynalang*, 2006.
- BERTRAND, Denis. “Enthymème et textualisation.” *Langages*, pp. 29–45, 2000.
- . “Caminhos da semiótica literária.” *Bauru: Edusc*, vol. 18, 37–51, 2003.
- . “Rhétorique et praxis sémiotique. pour une sémiotique de lab-sence.” *Semiotiche Testo Pratiche Immanenza*, vol. 4(6), 187–208, 2006.
- . “L’expression rhétorique des matières.” *D Bertrand, M Costantini, S Dambrine & J Alonso (éds), La transversalité du sens Saint-Denis: PUV*, 2007.
- . “Sémiotique de la ligne.” *Notas de Minicurso - Abralin 2011*, 2011.
- BEYAERT, Anne. *Dynamiques visuelles*. Presses Univ. Limoges, 2001.
- BEYAERT-GESLIN, Anne. “Espace du tableau, temps de la peinture.” *AS-Actes Sémiotiques*, 2010.
- BOLOGNE, Jean-Claude & COSTA, Telma. *História do pudor*, 1990.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Du son au signe: histoire de la notation musicale*. Editions Alternatives, 2005.
- . *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Minerve, 2013.

- BOULEZ, Pierre & THÉVENIN, Paul. *Relevés d'apprenti*. Éditions du Seuil, 1966.
- BROWN, Earle. *Folio: and Four systems*. Tzadik, 2006.
- BUTT, John. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge University Press, 2002.
- CAGE, John. "Defense of satie." *John Cage: An anthology*, pp. 77–84, 1948.
- . "Notations.", 1970.
- . *Silence: lectures and writings*. Wesleyan University Press, 2011.
- . "4'33" centennial edition (2012)." *New York: Peters, EP6777C Includes*, vol. 4(33), 1952, 2012.
- CAGE, John & CHARLES, Daniel. *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer: le seul problème avec les sons, c'est la musique*. La main courante, 2002.
- CAGE, John & KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. Omnibus, 1989.
- CARDEW, Cornelius. "Notation: Interpretation, etc." *Tempo*, (58), 21–33, 1961.
- . *Treatise*. 7560. Gallery Upstairs Press, 1967.
- . *Treatise handbook: including Bun no. 2 [and] Volo solo*. Edition Peters, 1971.
- CASSIRER, Ernst. "La philosophie des formes symboliques, t. 1, le langage, trad." *O Hansen-Live et J Lacoste, Paris, Minuit*, p. 134, 1972.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é erotismo*. Brasiliense, 1987.
- CÉSAR, Marina Maluli. *O tempo na interpretação musical: uma escuta tensiva*. Ph.D. thesis, Universidade de São Paulo, 2012.
- CHEVREUL, Eugène. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. Chez Pitois-Levrault, 1839.

- COCHRANE, Tom, FANTINI, Bernardino & SCHERER, Klaus R. *The emotional power of music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*. OUP Oxford, 2013.
- COLE, Hugo. *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*.-. London; Toronto: Oxford University Press, 1974.
- CORTINA, Arnaldo & MARCHEZAN, Renata. *Razões e sensibilidades a semiótica em foco*, vol. 6. Unesp, 2004.
- COUPERIN, François & HALFORD, Margery. *Couperin–L’Art de Toucher Le Clavecin*. Alfred Music Publishing, 1974.
- COURTÉS, Joseph. *Analyse sémiotique du discours: de l’énoncé à l’énonciation*. Hachette supérieur, 1991.
- CUMBERLAND, Gerald. *Memorizing Music*. Best Books, 2001.
- DONGUY, Jacques. “Allan kaprow 1927-2006: Créateur du happening.” *Inter: Art actuel*, (95), 84–85, 2007.
- EDELIN, Francis. “La spirale: un symbole visuel universel.”, 2008a.
- . “Sémiotique de la ligne.” *Studies in Communication Sciences* 8/1, 2008b.
- ESPINOSA, Baruch. *Obra Completa IV: Ética e Compêndio de gramática da língua hebraica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FELDMAN, Morton & ZIMMERMANN, Walter. *Morton Feldman Essays*. Beginner Press, 1985.
- FENOGLIO, Irene & BOUCHERON-PETILLON, Sabine. “Processus d’écriture et marques linguistiques.” *Langages*, vol. 168, 147, 2007.
- FIORENTINO, Giuseppe. *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Editorial de la Universidad de Granada, 2009.
- FIORIN, José Luiz. “afetos, emoções e sentimentos.” *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 5(2), 2007a.

- . “O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa.” *Galáxia*, vol. 3(5), 19–52, 2007b.
- . *Elementos de análise do discurso*. Editora Contexto, 2011.
- FONTANILLE, Jacques. “Le tumulte modal : de la macro-syntaxe à la micro-syntaxe passionnelle.”, 1986.
- . “Sémiotiques du corps : l’enveloppe et le mouvement. séminaire de sémiotique du corps.”, 1998.
- . “Textes, objets, situations et formes de vie. les niveaux de pertinence du plan de l’expression dans une sémiotique des cultures.” *La Transversalité du sens Parcours sémiotiques*, pp. 213–240, 2006.
- . “Semiótica do discurso.”, 2007.
- . “Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização.” *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*, pp. 15–76, 2008.
- FONTANILLE, Jacques & GONZALEZ, Arias. “Les objets communicants: des corps, entre texte et pratiques.” *Médiation Et Information*, (31), 53–68, 2010.
- FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. São Paulo, Humanitas, 2001.
- FORKEL, Johann Nikolaus. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Im Schwickschen Verlage, 1801.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *A doutrina das cores*. Tradução da Teoria das cores de Goethe. S. Paulo: Nova Alexandria, 1996a.
- . “Écrits sur l’art.” *Paris, GF Flammarion*, 1996b.
- GREIMAS, Algirdas. “Sémiotique et sciences sociales.” *Paris: Le Seuil*, 1976.
- . *De la colere: étude sémantique lexicale*. Groupe de Recherches Semio-Linguistiques, 1981.
- . *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

- GREIMAS, Algirdas & COURTÉS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Vol. II*. Paris: Hachette, 1986.
- . *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, Algirdas & FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.
- GREVISSE, Benoît & MARION, Philippe. “La ligne claire ou les familiarités transgressées. pour un fantastique de bande dessinée issu d’hésitations de lecture.” *Textyles Revue des lettres belges de langue française*, (10), 223–226, 1993.
- GRIFFITHS, Paul & REVELLAT, Marie-Alyx. *Brève histoire de la musique moderne: de Debussy à Boulez*. Fayard, 1992.
- GROUPE, MU. “Rhétorique de la poésie.” *Bruxelles, Complexe*, 1977.
- GUTKIN, David. “Drastic or plastic?: Threads from karlheinz stockhausen’s “musik und graphik,” 1959.” *Perspectives of New Music*, vol. 50(1-2), 255–305, 2012.
- HARKOT DE LA TAILLE, Elizabeth. “Bref examen semiotique de la honte.” *Nouveaux actes sémiotiques*, (67), 5–46, 2000.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Zahar, 1996.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press, 2004.
- HEGARTY, Paul. *Noise music: A history*. Bloomsbury Academic, 2007.
- HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l’art contemporain. Structures d’une révolution artistique*. Editions Gallimard, 2014.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. (Trad.) José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- INGOLD, Tim. “Une brève histoire des lignes.”, 2011.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução.” *Linguística e comunicação*, vol. 22, 1969.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press, 1991.

- JAMESON, Fredric & CEVASCO, Maria Elisa. “Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.”, 1996.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Liszt: rhapsodie et improvisation*. Flammarion, 1998.
- JOHNSON, Steven. *The New York Schools of Music and the Visual Arts*. Routledge, 2012.
- KATZ, Vincent. “A genteel iconoclasm.” *Tate etc*, vol. 8, 38, 2006.
- KLEE, Paul. “Théorie de l’art moderne, traduction de pierre-henri gonthier.” *Paris: Folio*, 1964.
- . “Théorie de l’art moderne,[1956].” *Paris: Denoël, coll«Folio essais*, 1998.
- KLEE, Paul & KERSTEN, Wolfgang. *Paul Klee tagebücher, 1898-1918*. Verlag Gerd Hatje/Verlag Arthui Niggli, 1988.
- KLINKENBERG, Jean-Marie & EDELINE, Francis. “L’aventure des modèles interprétatifs, ou la gestion des résidus.” *Les aventures de l’interprétation*, pp. 22–35, 2008.
- KOSTELANETZ, Richard. *The theatre of mixed-means: an introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means presentations*. Rk Editions, 1980.
- KRUMHANSL, Carol. “Topic in music: An empirical study of memorability, openness, and emotion in mozart’s string quintet in c major and beethoven’s string quartet in a minor.” *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 16(1), 119–134, 1998.
- LABORDE, Denis. “Des passions de l’âme au discours de la musique.” *Terrain Revue d’ethnologie de l’Europe*, (22), 79–92, 1994.
- LEMINSKI, Paulo. “Bashô, a lágrima do peixe.” *São Paulo: Brasiliense*, 1983.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “La structure des mythes.” *Anthropologie structurale*, vol. 1, 290, 1958.
- . “Mito e significado, tradução de antónio marques bessa.” *Lisboa, Edições*, 1978.

- . *O cru e o cozido: Mitológicas I*. São Paulo, Cosac-Naify, 2004.
- . “A estrutura dos mitos in: Antropologia estrutural.” *São Paulo, Cosac-Naify*, pp. 241–242, 2008.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. “La pratique et la théorie du dessin : Xve-xixe siècle.”, 2013.
- . *Les raisons de l’art. Essai sur les limites de l’esthétique*. Editions Gallimard, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. U of Minnesota Press, 1989.
- LOLLI, Pedro Augusto. “A história reintroduzida: temporalidade e ação humana.” *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, vol. 18(18), 181–190, 2009.
- LOPES, Edward. “Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimentos passionais primordiais.” *Cruzeiro semiótico*, (11-12), 157, 1989.
- LOPES, Ivã Carlos & HERNANDES, Nilton. *Semiótica: objetos e práticas*. Editora Contexto, 2005.
- MARCHEZAN, Renata (Org). *Abordagem dos afetos na semiótica*. São Carlos: Pedro e João editores, 2011.
- MARSCIANI, Francesco. *Les parcours passionnels de l’indifférence*. Groupe de recherches sémio-linguistiques (URL 7 de l’Institut national de la langue française), Ecole des hautes études en sciences sociales, Centre nationale de la recherche scientifique, 1984.
- MATTHESON, Johann & LENNEBERG, Hans. “Johann mattheson on affect and rhetoric in music (i).” *Journal of Music Theory*, vol. 2(1), 47–84, 1958.
- MEEÛS, Nicolas. “Musical articulation.” *Music Analysis*, vol. 21(2), 161–174, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “Le doute de cézanne.” *Sens et non-sens*, vol. 1, 1966.
- . “La prose du monde.” *Paris, Gallimard, coll«Tel*, 1969.
- . “L’œil et l’esprit, 1964.” *Gallimard, rééd«Folio*, 1985.

- . “Sobre a fenomenologia da linguagem; in: Signos.”, 1991.
- . “O olho e o espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de cézanne.” *São Paulo: Cosac & Naify*, 2004.
- MERTON, Robert King. *Social theory and social structure*. Simon and Schuster, 1968.
- MICHAUX, Henri. *Aventures de lignes*. Flinker, 1954.
- MIEREANU, Costin. *Fuite et conquête du champ musical*. Paris Klincksieck, 1995.
- MIRKA, Danuta. *The Oxford handbook of topic theory*. Oxford University Press, 2014.
- MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton University Press, 2010.
- MUSSAT, Marie Claire. *L'image son, L'image par l'image*. Rennes, PUR, 1983.
- OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de & ISQUERDO, Aparecida Negri. “As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia.” *Campo Grande: UFMS*, 2001.
- PARRET, Herman. *Les passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité*, vol. 4. Editions Mardaga, 1986.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*, vol. 93. Editora Perspectiva, 1987.
- PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*, vol. 5. Cambridge University Press, 1996.
- . “David tudor’s realization of john cage’s variations ii.”, 2000.
- RASTIER, François. “La sémantique des thèmes-ou le voyage sentimental.” *L’analyse thématique des données textuelles-L’exemple des sentiments, Paris, Didier*, pp. 223–249, 1995.
- RATNER, Leonard. “Classic music.” *New York: Schirmer*, 1980.
- REVILL, David. *The roaring silence: John Cage: A life*. Skyhorse Publishing, Inc., 2014.

- RICŒUR, Paul. “Temps et récit. 1. l'intrigue et le récit historique.” *Paris, Seuil*, p. 9, 1983.
- ROLAND, Barthes. “La chambre claire.” *Note sur la Photographie, Gallimard*, 1980.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: édition A. Belin, 1817.
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Zahar, 1987.
- SCHEIBE, Johann Adolph. *Der critische musicus*, vol. 2. Beneke, 1740.
- SEEGER, Charles. “Prescriptive and descriptive music writing.” *The Musical Quarterly*, vol. 44(2), 184–195, 1958.
- SPIRE, André. “Plaisir poétique et plaisir musculaire.” *The French Review*, vol. 18(1), 48–53, 1944.
- STANGE, Verónica Estay. “Esthésie et négativité.” *Actes sémiotiques*, (115), 2012.
- . “Les conditions d'extension du concept d'énonciation.”, 2014.
- . *Notas de Seminário*. Seminário de Semiótica: *Syncretismo des langages Littérature et arts plastiques*. Universidade Paris 8., 2016.
- SULZER, Johann Georg, BAKER, Nancy Kovaleff & KOCH, Heinrich Christoph. *Aesthetics and the art of musical composition in the German enlightenment: Selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, vol. 7. Cambridge University Press, 1995.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. Annablume, 1998.
- TOMKINS, Calvin. *Off the wall: Robert Rauschenberg and the art world of our time*. Doubleday, 1980.
- ULMAN, Erik. “The music of sylvano bussotti.” *Perspectives of new music*, pp. 186–201, 1996.
- VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'art, Tome I*. Gallimard, 1993a.
- . *Pièces sur l'art, Tome II*. Gallimard, 1993b.
- . *Degas dança desenho*. Editora Cosac Naify, 2003.

- VALLE, Andrea. *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed estetici*, vol. 1. EDT srl, 2002.
- VOSSKAMP, Wilhelm. “Goethe et le laocoon. l’inscription de la perception dans la durée.” *Revue germanique internationale*, (19), 159–166, 2003.
- WIKTOROWICZ, Cécilia. “Algirdas greimas et jacques fontanille, sémiotique des passions. des états de choses aux états d’âme.” *Études littéraires*, vol. 25(3), 153–161, 1993.
- WILLIAMON, Aaron. “8 memorising music.” *Musical performance: A guide to understanding*, p. 113, 2002.
- WILLIAMS, Meredith. *Wittgenstein’s philosophical investigations: critical essays*. Rowman & Littlefield, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. Editora Companhia das Letras, 1989.
- YOUNG, La Monte. *Conférence 1960*. Éditions Éoliennes, 1998.
- ZACCARELLO, Benedetta, MERLEAU-PONTY, Maurice, DE SAINT AUBERT, Emmanuel & KRISTENSEN, Stefan. “Le monde sensible et le monde de l’expression. cours au collège de france—notes, 1953.”, 2012.
- ZILBERBERG, Claude. “Relativité du rythme.” *Protée Théories et pratiques sémiotiques*, pp. 37–46, 1990.
- . “De l’affect à la valeur”.” *Texte et valeur Paris: L’Harmattan*, 2001.
- . “Précis de grammaire tensiva.” *Tangence*, vol. 70, 111–143, 2002.
- . “Del tempo en pintura.” *Tópicos del seminario*, (26), 135–158, 2011a.
- . *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011b.