

Kairos-ponto de ruptura¹

SILVIO FERRAZ

■ 34

Silvio Ferraz (compositor) é professor do Departamento de música da USP. Foi professor do IA-UNICAMP e do PEPG em Comunicação e Semiótica da PUCSP entre 1998 e 2013. Autor de *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea* (1998), *Livro das sonoridades* (2005) e *Conversas sobre Composição* (em coautoria com Tarso Ramos, 2014). Idealizador do projeto Musarts-Fapesp, do grupo musical Camerata Aberta. Bolsista de Produtividade PQ 1B do CNPQ, recebeu bolsa Vitae de composição no ano de 2003 e o Prêmio Zeferino Vaz (Unicamp) em 2011.

¹ Este texto teve uma primeira versão em francês, não publicada, apresentada como palestra no *Colóquio Deleuze, Guattari, Simondon: uma ecologia do som*, realizado na Universidade Paris 8 em outubro de 2014.

▪ RESUMO

Esse ensaio apresenta a ideia de ponto de ruptura, corte, como princípio composicional na construção daquilo que denominamos a continuidade musical. Como imagem toma aquela de *Kairos*, que junto a *Chronos* e *Aion* constituem três imagens distintas de tempo articulando o tempo medido (*Chronos*) e o tempo não medido da eternidade (*Aion*) e do instante do corte (*Kairos*). Propõe a partir desta leitura a noção de que elementos sonoros se conectam não apenas pelos traços de similaridade e analogia, dados pela recursividade, mas também pela força de diferenciação entre eventos. As bases para esta proposição estão tanto na filosofia (Gilles Deleuze, Gilbert Simondon, Luiz Benedicto Orlandi) quanto nas artes (Paul Klee, Claude Debussy, G. Ligeti, Iannis Xenakis).

▪ PALAVRAS-CHAVE

Modulação – Continuidade – Corte – Kairos - Composição Musical - Gilles Deleuze – Gilbert Simondon

▪ ABSTRACT

This paper presents the idea of disruption as a compositional principle in the way to construct the so-called musical continuity. It takes by former image those of times, represented by Kairos, Chronos and Aion. Three different images, which relate: measured time (Chronos) and the un-measured time of eternity (Aion) and disrupting instant (Kairos). It proposes also that sounds are connected not only by similitudes and analogies, given by recursive strategies, but also by differences between events. The main references are the philosophy of Gilles Deleuze, Gilbert Simondon, Luiz Orlandi, and the writings of artists as Paul Klee, Claude Debussy, Gyorgy Ligeti and Iannis Xenakis.

35 ■

▪ KEYWORDS

Modulation – Continuity – Disruption – *Kairos* – Musical Composition - Gilles Deleuze – Gilbert Simondon

1. Entre continuidade e corte

Começo este artigo com duas frases com as quais deixei em aberto um artigo anterior “Xie He, composição Musical, modulação e ritornelo” (Ferraz, 2014). A primeira, do filósofo brasileiro Luis Orlandi, professor na Universidade de Campinas. A segunda de Claude Debussy. Sinto entre elas uma certa ressonância que espero este artigo consiga demonstrar.

Os encontros sonoros se distribuem por infinitos mundos de uma infinita sonesfera. Os sons, lá nos mundos deles, reencontram-se casualmente a cada vez. Haveria produção de sentido nesses sonoros encontros casuais? Se vale a noção de singularidade evocada acima, a resposta só pode ser afirmativa, mesmo que homem algum esteja ativo nessa produção. Mesmo na ausência dos homens, as ondas sonoras se cruzam e os ventos continuam a juntar sua sibilância ao farfalhar da copa das árvores e ao barulho da chuvarada. Porém, mantendo-se na atenta passividade de uma contemplação contraente, a humana sensibilidade pode ser levada a variações que dão

testemunho de estar havendo ali uma produção de sentido. E se for capaz de um devir animal, aí a coisa melhora. É notável como variações de linhas sonoras numa situação qualquer ganham, nos movimentos das orelhas do cão, complexas transduções expressivas de um magnífico estar à espreita. Elogia-se o devir animal, porque é em estado de espreita que se desencadeia a co-criação do novo, inclusive de novos mundos sonoros (Orlandi, 2005-2006, p.73b verso)
Haveria uma colaboração misteriosa do ar, do movimento das folhas e do perfume das flores com a música; esta reuniria todos os elementos em um só intento, tão natural que pareceria participar de cada um deles. (Debussy, 1971, p.47)

De um modo geral a teoria musical e mesmo os sistemas composicionais tratam apenas das partes estáveis de uma obra, dos planos contínuos. Tratam de como determinar uma continuidade, de como garantir tal continuidade e de como transitar de uma continuidade para outra através de mecanismos também de continuidade. Tais mecanismos de transição operam também por sistemas contínuos, ou seja, pela transformação linear ou relacionando dois momentos através de deduções também lineares, como por exemplo a relação dialética e a relação por ramificação na forma sonata clássica.

Tais teorias, como teoria tonal, as diversas teorias da música modal, o método dodecafônico, a técnica espectral, operam com o que podemos chamar de etapa estável de um território. Ou momento contínuo de um plano. Um dos exemplos mais recentes deste receituário da continuidade está na música espectral, da qual podemos tomar diversos exemplos, desde aqueles mais estratificados na noção de *processus*, como em “Mémoire Érosion” de Tristan Murail (Murail, 1991), até aqueles de compartimentação do processo em etapas, em fases como designa Gérard Grisey a propósito da forma empregada na composição de seus “Partiels”(Dalbavie, 1991). A obra de Grisey é trabalhada não apenas no que tange à continuidade de cada fase, como também na continuidade entre as fases, perfazendo o grande ciclo da obra.

No que diz respeito às teorias tradicionais da harmonia tonal tanto os momentos de estabilidade harmônica quanto os de transição se dão através de especificação de continuidades. O mesmo pode ser dito também do método da harmonia dodecafônica, das especificações do serialismo, etc.

Fato é que tal continuidade tem regido o pensamento sobre a música do ocidente ao longo do século XX, ficando aquele da articulação das partes como que subordinado a um ou outro modo de explicação também por traços de continuidade. E mesmo uma estética

como aquela proposta pelo serialismo integral, com um uso intenso da ideia de fragmentação, já presente desde as *6 Bagatelas* Op.9 (1909), de Webern, tem na continuidade das figuras e derivadas a sua principal regra (Ferraz, 1998, p. 45-47).

Tal modo de pensar reflete-se também na especificação no século XX de objeto musical, como na música concreta que se imaginava imensamente afastada da música de escrita instrumental regida por métodos de harmonia tonal, modal ou atonal. Neste sentido, o próprio conceito de objeto sonoro, formulado por Pierre Schaeffer, e sua tipomorfologia estão associadas à ideia de fases estáveis de um enunciado sonoro (SCHAEFFER, 1966). É a existência de uma fase estável que permite identificar um objeto, seus limites de ataque e desinência, e sua parte estável propriamente dita. É por traços de continuidade que se especifica se um objeto é constante ou se é modulante, com *allure* em transformação.

Tal questão que implica em teoria e métodos composicionais, assim como em métodos de análise musical, de certo modo relaciona-se também com a própria noção de tempo implicada nestes domínios. Ao se pensar a parte estável de uma música, ao se pensar um objeto constante e identificável (uma melodia, uma textura, uma estrutura métrica ou rítmica, um objeto sonoro, um encadeamento de acordes) o que se tem de fato é a primazia do tempo reversível, daquele tempo em que um objeto e seu retrógrado são relacionáveis, ou seja a relação $\{A,B\}=\{B,A\}$. Tal relação é observada pelo compositor Iannis Xenakis em seu artigo “Vers une métamusique” (XENAKIS, 1971, pp.38-70), e o encontramos claro em teorias como a “Pitch Class Set Theory” de Alan Forte e Joseph Strauss (FORTE, 1973 e STRAUSS, 2005), em que o tempo reversível é o fundamento, visto a análise e os processos composicionais que possam estar implicados nesta teoria operarem justamente com a parte da teoria dos conjuntos em que em um conjunto a ordem dos elementos não tem primazia. Uma outra noção de tempo está implicada, nesta mesma teoria, na noção de vetor intervalar, que parte do pressuposto de que um vetor AB é diferente de um vetor BA. No entanto mesmo nesta presença do vetor, na teoria de Alan Forte, por exemplo, e mesmo na prática composicional de um compositor como Arnold Schoenberg, os intervalos são reagrupados em conjuntos, compondo conjuntos intervalares, e recolocando assim o tempo irreversível da diferença $AB \neq BA$ no rol comutativo e associativo em que $\{AB, BA\} = \{BA, AB\}$.

37 ■

Se tal aspecto da comutatividade implicada na suspensão do tempo irreversível foi superada na proposta composicional de compositores como György Ligeti, na composição de seus grupos em ampliação, da incorporação da direcionalidade como motive composicional, no entanto continuamos atuando em planos contínuos. Um espaço contínuo é aquele em que dois pontos se relacionam por similaridade compreendendo um mesmo sistema, no caso da escuta teríamos um regime de escuta comum como na escuta de uma trama sonora. Neste sentido, a transformação gradual de cada ponto, a gradação da diferença implica também em continuidade, com o que temos os espaços contínuos em transformação, tal qual trabalhado na música espectral, ou nas obras texturais de Ligeti.

Compreendemos assim diversos tipos de continuidade, a continuidade no domínio do som (textura contínua, trama, nota pedal), no domínio das estruturas rítmicas (através da repetição e variação), no domínio dos agregados de alturas (continuidade harmônica, compreendendo por espaço os campos harmônicos, os modos), no domínio dos perfis melódicos (através da repetição e variação melódica, tal temos em um canto de pássaro reiterado, ou em uma dança de forma circular), no domínio dos objetos sonoros (reiteração o transformação gradual de objetos, tal como em um *morphing* sonoro - anamorfose).

■ 38

Definido o que compreendo por espaços contínuos, e a sua primazia no estudo musical, seja das características de um espaço contínuo seja das componentes que o compõe, pensando tais componentes no mais das vezes como homogêneas; o que pretendo neste artigo é trazer para o debate uma prática composicional justamente o avesso desta visão. Proponho assim me deter na parte não constante, na parte sem permanência de um som, enunciado, ou objeto sonoro e musical. Ou seja, compreender a música não apenas por seus momentos de continuidade mas pelo gesto do corte em que dois blocos justapostos não se associam por evolução, transformação, desenvolvimento ou derivação, mas pela distância existente entre eles. Ou seja, a relação entre duas ou mais imagens sonoras não pela proximidade entre elas, mas pela distância que desenham. O ponto de partida é a própria teoria retórica do intervalo musical, associada à prática de alguns compositores no século XX, sobretudo Igor Stravinsky.

Busco aqui um exemplo em meu próprio trabalho composicional, com “Várzea dos pássaros de pó”, para percussão. Desde a escrita desta peça, emprego um pensamento em

que o que conduz a música é o fluxo temporal, a sucessão de momentos, o embate entre momentos diferentes, a duração de cada momento, o modo de trânsito entre um momento e outro e não mais a similaridade e analogia entre elementos. Em “Várzea” me vali de um mecanismo bastante simples ponderando a distância criada pelos cortes: distância máxima ou mínima de continuidade figural, distância máxima ou mínima de continuidade textural. Por unidade figural entendo as relações de derivação entre duas figuras rítmicas ou melódicas.² Por derivação compreendo um modo de desenvolvimento em que aspectos relevantes se mantêm de modo a manter a familiaridade entre a figura original e suas derivadas. Distingue-se assim da noção de desenvolvimento por variação pode-se chegar a níveis de complicações a ponto de desaparecer qualquer traço reconhecível de semelhança em uma escuta imediata. Do mesmo modo compreendo a textura, sendo a textura uma característica de um contínuo sonoro qualquer, podendo classificar as texturas desde monódicas a micropolifônicas, densas e rarefeitas, de largo espectro a concentradas. Neste caso é mais simples a ideia de continuidade, pois se trata de alterar em texturas um ou dois parâmetros no máximo de modo a manter a continuidade daqueles mais pregnantes à escuta.

39 ■

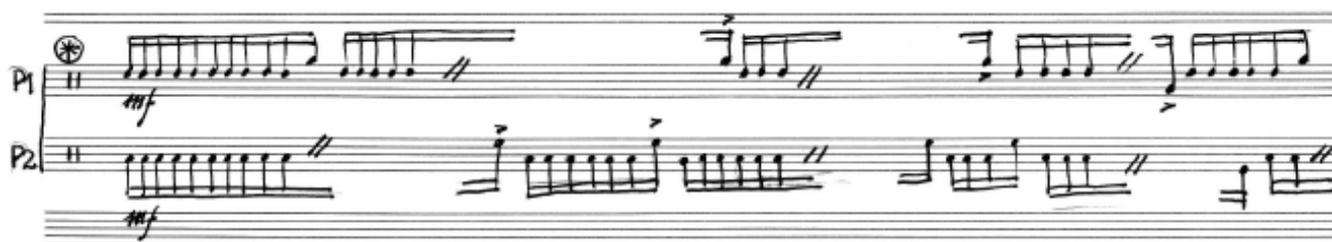
“Várzea” trabalha com duas figuras de base: ataque reiterado isócrono e figurações de cantos de pássaros. As figuras de pássaros foram derivadas de cantos de garrinção (*Thryothorus Leucotis*). Tais figuras foram transformadas de modo a sempre manter familiaridade no perfil melódico de caráter descendente e com forte presença de apojeturas muito breves (Figura 1). Vali-me nestas transformações de inclusão gradual de elementos da figura rítmicas isócronas, permitindo assim uma fusão entre as duas figuras de base da peça (como pode ser observado nas amostras da Figura 1).

² Mais adiante, neste mesmo artigo retomo a definição das noções de Textura, Figura e Gesto, tal qual elaborei no artigo “Semiótica peirceana e música: mais uma aproximação” e no livro “Música e repetição” (Ferraz, 1997 e 1998).



Figura 1- Trecho de partitura manuscrita de “Várzea dos pássaros de pó”: figuras de garrinção.

Para a transformação da figura rítmica isócrona, o modo adotado foi o de ampliação da textura, monódica através da latente polifonia possível de ser realizada com acentuação das notas que se desviam da estrutura reiterada (Figura 2).



■ 40

Figura 2. Trecho inicial de partitura manuscrita de “Várzea dos pássaros de pó”: figura rítmica isócrona e desvios acentuados propondo característica polifônica.

É com estas duas figuras que trabalho então seções da peça cujo trânsito se dá por passagens graduais ou cortes abruptos. No caso desta peça, que é bastante simples e breve, são poucas as estratégias de corte empregadas mas vale realçar um pouco a forma que a peça engendra:

- (1) Passagem gradual de sons reiterados (isócronos) a figuração de pássaros. Este percurso toma os primeiros 00'45" da peça.
- (2) Aumento de densidade com aumento da família de instrumentos empregados até este momento o timbre é caracterizado por peles incidindo aos 1'30" a entrada de instrumentos de percussão de metal. Textura que permanece, com grande sobreposição de figurações de pássaros, até o corte dado aos 2'45".
- (3) Aos 2'45" dá-se um grande corte. Até o momento tínhamos apenas um universo textural e figural contínuo e estável, ou melhor metaestável dada a sua transformação gradual. O corte é realizado com o retorno súbito para a figuração isócrona, em

dinâmica *fff*, ainda não apresentada na peça, e saindo da região média para uma surpresa no grave dos instrumentos de pele e supressão súbita dos metais.

- (4) Um segundo corte é acrescentado a este primeiro em 3'00", com a reentrada dos instrumentos de metal em reiterações isócronas.
- (5) Aos 3'20" dá se um novo corte. Porém desta vez ele tem um aspecto totalmente distinto do anterior. Se antes estávamos em dinâmica estável entre *mp* e *mf* e o corte se deu com um *fff*, região grave e ruptura da continuidade dos cantos de pássaros, agora o *fff*, que sofre um decrescendo, dá lugar novamente aos pássaros. Não só o corte é realizado com uma textura já conhecida na peça, como a passagem é quase gradual, já que as figuras de pássaros contém ataques reiterados isócronos dentre suas variáveis.
- (6) De 3'50" a 4'20" descreve-se um arco retrógrado com retorno à textura inicial finalizando-se com um corte súbito de figura *mf*.

O que me interessou ao retomar esta peça para este artigo foi o fato de nela ter trabalhado duas situações de continuidade bastante simples e ter tido como campo problemático as decisões de corte, transição, modo de corte, material para corte e retorno de materiais e continuidades.

41 ■

Outra decisão que se constitui problema foi o da duração de cada secção. Por que 45'? Claro que não vem ao fato, nem teria resposta para a escolha da duração total da peça ou para a duração do primeiro momento de continuidade. Mas vale notar que o grande corte, aos 2'45" segue a um momento mais longo de continuidade sem transformação (1'15" entre 1'30" e 2'45"), que após este grande corte a figura do corte é realimentada com outro, menos intenso, logo após 00'15". Noto ainda que toda a primeira parte da peça, de transformação gradual perfaz 1'30", a parte central 1'50" e a parte final apenas 01'00". O tempo de reiteração e transformação gradual ocupa assim uma parte inicial da peça, acreditando na "novidade" que consiste os primeiros momentos de uma peça musical, momento em que o ouvinte como que constrói para si as imagens sonoras (timbres, perfis, estruturas métricas) e a relação entre elas, Ou seja, nos primeiros momentos de "Várzea" as transformações são poucas, mas a virgindade da escuta permitiria uma duração razoável de textura contínua (1'30"), enquanto no momentos seguinte tal situação não se reproduziria,

vindo daí a necessidade de um momento turbulento, marcado por dois cortes, por acréscimo na família de timbres dos instrumentos (as entradas e saídas dos metais), a ampliação brusca do espaço de tessitura com a entrada abrupta do grave, permitindo assim termos um espaço contínuo (embora turbulento) mais longo do que aquele empregado para o início (1'50"). Já o momento final, este marcado pelo retorno de um material de escuta simples e prenante, coube dedicar um espaço menor, perfazendo apenas um minuto de música.

A forma é construída assim, nesta pequena peça de 4'20", de modo a conduzir a atenção do ouvinte, levando-o de momentos reiterados a outros de contínua transformação, fazendo-o passar por momentos mais turbulentos e levando-o também a espaços que possa reconhecer como já tendo sido apresentados e que se manifestam quase como indicadores de retorno, de finalização. Poderia ainda compreender a forma da peça com os indicadores de duração (Tabela 1):

■ 42

45"	45"	1'15"	15"	20"	30"	30"
Isócrono	pássaros	pássaros	páss./	páss.	pássaros	isócrono
	polifônico		Isoc.	polif.	polif.	
gradual	estável	presença de cortes	corte			gradual
estável		turbulento	estável	turbul.	turbul.	estável

Tabela 1 - Sete momentos de "Várzea dos pássaros de pó": duração / textura / material / estado.

Vale notar que o que conduz a peça, além do material de seus momentos estáveis, é a importância dos parâmetros de estabilidade e turbulência, bem como o de continuidade ou corte. Continuamos trabalhando a propósito da caracterização de cada um dos momentos contínuos da peça, mas nesta peça tal caracterização veio a serviço da articulação do tempo, articulação da sucessão de momentos, contrapondo

turbulência/estabilidade; continuidade dos procedimentos graduais/descontinuidade dos cortes; texturas; figuras. Em uma articulação por características opostas entre cada secção.

O que estou aqui procurando demonstrar é a importância da forma (no sentido de *mise-en-forme*) que a sucessão de momentos engendra, e que esta forma é caracterizada pelo dinamismo que compreende a passagem entre uma secção e outra, entre um momento contínuo e outro, ao invés de dizê-la pelas características de seus momentos contínuos.

No caso de “Várzea”, o que me chamou a atenção foi a relação necessária entre momentos contínuos e os modos de corte que permitem. Também me permitiu pensar a música como sucessão de momentos não relacionáveis por derivação, ou apenas parcialmente relacionáveis, embora totalmente relacionados pela articulação da forma. Se tal questão pode remeter à dialética entre tese e antítese contida na forma sonata, não se trata deste devir hegeliano aqui. Não se trata de pensar a relação entre opostos apaziguada por uma síntese, mas simplesmente lançar os opostos, ou os heterogêneos e deixar que manifestem sua distância. Talvez eu esteja aqui procurando manifestar um pouco do que Deleuze chamou de “a pura repetição do diferente”: apenas a distância incomensurável entre dois ou mais termos.

43 ■

2. Corte – *Kairos* – Modulação

Buscando referências que me permitissem pensar este caminho aberto por *Várzea*, encontrei nas aulas de Paul Klee os princípios para um pensamento do corte nas artes. Em uma de suas aulas de 1921 Klee nota que ao traçar diversas linhas horizontais: “a base se estende, e com ela, uma horizontal que se dá junto a um vertical. Produz-se então uma parada notável, um tempo épico se põe em jogo face ao caráter dramático da vertical... a vertical está sempre presente!” (KLEE, 2004, p.68).

Ainda em outra de suas aulas, Klee credita ao corte o conteúdo dramático de uma composição. “Do ponto de vista psíquico, a justaposição de fortes contrastes engendra uma expressão cheia de força. A inserção de um meio de ligação entre os contrastes os afasta mutuamente e enfraquece a expressão”(KLEE, 1980, p. 319).

A proposição de Klee leva a pensar na importância de se criar estratégias específicas para o corte tendo em vista modos de estabelecer distâncias e proximidades, bem como estratégias de anunciar um corte ou simplesmente deixá-lo irromper ao modo de uma catástrofe (em que um modelo possível é o da Teoria da Catástrofe de René Thom (Cf. AUBIN, 2004, p. 95-130). As distâncias podem assim ser diversas ao que a categorização de textura, figura e gesto, a partir da proposição de Brian Ferneyhough que desenvolvi no artigo “Semiótica peirceana e música: mais uma aproximação”, pode vir a auxiliar também enquanto ferramenta. Vale assim distinguir distâncias entre textura, figura ou gesto, prevendo distanciamento em todas categorias, ou distanciamento em apenas uma ou duas (FERNEYHOUGH, 1990, pp. 6-50; FERRAZ, 1997).

Concebo textura, figura e gesto como três imagens que permitem a construção de uma escuta musical às quais acrescentaria ainda uma outra, mescla destas outras três a qual diz respeito à escuta simbólica, que relaciona imagens sonoras à outras imagens geralmente ambientes, situações, referências coletivas, elementos de um coletivo que atravessam a escuta.

■ 44

Às texturas, associo assim aspectos da escuta relacionáveis ao tato, seja ele dado no contato com a pele, seja mesmo aquele realizado na própria audição, já que a audição partilha dados com o tato. À figura, associo aspectos visuais implicados na escuta de, por exemplo, linhas melódicas, associando um perfil, um percurso de algum aspecto do som, seja a variação no domínio das frequências, seja percurso no domínio da amplitude, ou mesmo em um domínio que mescle frequência e amplitude, como se dá no uso da voz pelos cantores de Touvan, na República Popular da China. A figura é essencialmente visual e todos seus descritores são visuais. Por fim o gesto, de ordem proprioceptiva e que implica a sensação de peso, volume, movimento, direcionamento; manifestações do som que se prolongam em uma pose corporal, ou vice-versa.

O afeto musical, este seria mais da ordem das relações referenciais a hábitos e memórias, sejam pessoais, sejam coletivas. As “figuras da linguagem musical”, como Bernhard, Mathesson e Quantz trataram na retórica musical nos séculos XVII e XVIII (Cf. BONDS, 1991).

É assim que, se posso constituir um corpo como um som que me remete a um carro de boi e que dá lugar súbito a uma sequência que me remeta cantos de pássaros, mesmo havendo aí um corte no que diz respeito à textura, figura e gesto e afeto, esta pode se bastar nas referências que lhes foram anexadas.

Textura, figura, gesto e afeto caracterizam assim as partes estáveis de um estado sonoro, manifestadas por relações sonoras que duram um tempo suficiente para que se note uma continuidade, para que distingam objetos sonoros e para que eles se relacionem por derivação ou repetição, como observei acima sobre a composição de “Várzea dos pássaros de pó”. No entanto, destes quatro aspectos da escuta, realçaria o fato de o quarto, o afeto, o qual não está circunscrito apenas às partes estáveis, podendo ele mesmo nascer do corte, da interrupção de continuidade de textura, figura, gesto ou afeto. O desfiladeiro que se mostra quando um *tutti* agudo orquestral é interrompido para permanência pura e simples do grave dos contrabaixos, como o faz Ligeti em “Atmospheres”.

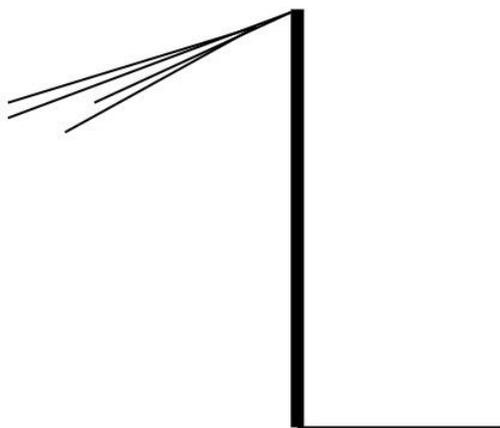


Figura 2 - Trecho de Atmospheres de Ligeti onde um tutti agudo orquestral é interrompido para permanência pura e simples do grave dos contrabaixos.

Pode-se dizer que no momento mesmo da interrupção dá-se o nascimento de um gesto, o gesto do corte de fluxo. Mas o que me interessa aqui não é bem este gesto, mas o que se passa na escuta. Como o ouvinte opera o desvio e como renasce o fluxo. O compositor neste ponto lançou o ouvinte em um campo problemático e que pede o nascimento de uma imagem de continuidade. O que Paul Klee traduziu por enfraquecimento presente nas passagens mais sutis é de fato a presença do compositor inventando modos de continuidade. Mas, na interrupção abrupta, é como se o compositor deixasse o ouvinte sozinho para resolver seus problemas.

Neste sentido penso o corte como aquilo que implica a ação de quem escuta, a ação de reencontrar a continuidade, a ação de dar a nascer símbolo e gesto, o que apoio nos

estudos que fiz da noção de invenção nos escritos de Gilbert Simondon, sobretudo no curso *Invention et imagination*. A interrupção de um contínuo pede o nascimento de um desvio (*détour*), e é este desvio a que Simondon dá o nome de invenção: as invenções nascem da imposição de se reestabelecer uma continuidade, um desvio à situação de interrupção (SIMONDON, 2008. p. 139 seq.).

Na interrupção abrupta é como se o compositor tivesse deixado o ouvinte sozinho para resolver o problema de continuidade que se apresenta. O ponto de interrupção é assim o ponto de invenção de uma escuta. Como nos propõe Gilbert Simondon, a interrupção pede pela invenção de um desvio que reestabeleça a continuidade. É como a água que por suas forças reencontra o seu caminho quando bloqueada por uma mureta. Mas que tipo de continuidade pode existir entre o agudo das flautas *piccolo* e o grave dos contrabaixos, na passagem citada de Ligeti? No ponto da suspensão da linha das flautas que tendia para o agudo, resta este agudo e este movimento ao mesmo tempo em que nasce o abismo para o grave. São estas as imagens que podem entrar em um jogo de intermodulação neste momento.

47 ■

No momento da interrupção o ouvinte está diante de um choque entre um pensamento estável e outro mutante: quase nada, uma linha inextensiva, quase zero. Existia uma superfície estável, que ganhou uma forma e que supunha uma substância, um objeto sonoro nascido de outras relações complexas de escuta, e este foi interrompido, desapareceu. É preciso um modelo para se pensar fora dos limites da forma e da substância, pois no ponto de corte estamos diante de uma linha quase zero, forma e substâncias aqui são nulas. É aqui que um modelo como o da Alagmática proposta por Gilbert Simondon em *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (2005) tenha talvez elementos para nos ajudar a sair dos limites fechados dos modelos substancialistas e hilemórficos. Como a descreve Simondon, a alagmática compreende duas operações: uma operação sincrética, de modulação, e uma analítica de demodulação, sendo que o jogo de modulação³ e demodulação não diz respeito à ideia de uma justaposição de dois objetos

³ Como me dirijo sobretudo a músicos, é importante deixar claro que o termo modulação não é aqui empregado no sentido que tornou-se corriqueiro na prática da música tonal, a modulação como mudança de tonalidade, mas o uso da modulação enquanto uma energia que modula outra, geralmente uma energia

formados, mas ao agenciamento de um quadro complexo de forças que participam dos estados em choque: as forças que compõem o objeto de tendência ao agudo, as forças do som grave, as forças a interrupção do movimento, as forças do salto, as forças de textura, de gesto, de figura, a relação afetiva do salto, do abismo etc. É a linha de encontro de micropontos que participam das imagens em jogo. Eis porque escolhi a imagem de Kairos para pensar o ponto de ruptura em que o tempo de desdobra infinitamente, e dá lugar a uma profusão de imagens locais: o abismo, as distâncias, as relações proprioceptivas e exteroceptivas (a taticidade da textura, a visualidade da figura, a cinética dos gestos) bem como diversas outras relações afetivas.

É esta ideia do acoplamento ponto a ponto que me interessa aqui para pensar aquilo que estava tratando como sendo o corte, o ponto de mudança e de decisões kairótica. De certo modo tomo aqui como modelo não apenas sucessão cronológica ou a imensidão eterna aiônica (os tempos estriados e lisos, tal qual formulado por Boulez e revisitado por Gilles Deleuze na “Vigésima terceira série” de seu *Lógica do Sentido* (1969), mas a dobra (Deleuze, 1968) de Kairos – embora Deleuze mesmo só se tenha referido a Kairos, em textos e aulas, uma ou duas vezes.

■ 48

3. Imagens de tempo

São três imagens de tempo que entram em choque no corte. *Chronos*, *Aion* e *Kairos*. A ruptura, a interrupção, o ponto de encontro de *Kairos* se dá face a duas ou mais tendências, a duas ou mais permanências, que caracterizariam o tempo medido de *Chronos* e o tempo flutuante de *Aion* (CAMPILLO, 1991).

O tempo, no ponto de ruptura, se desdobra e saímos assim da relação estriada da sucessão ou da relação lisa do não tempo (*hors-temps*). No ponto de ruptura que o tempo extensivo (mensurável) perde sua extensão, e é também neste ponto que o tempo não mensurável intensivo, não reversível, ganha seu corpo. É o ponto de desvio, lugar da

ordenada, de menor potência, que regula uma energia de maior potência porém não ordenada. Simondon dá como exemplo o do regador de grama automático que asperge água em ciclos periódicos e perfazendo uma área específica do terreno. Outro exemplo, este próximo à música eletroacústica, é o da modulação de frequência e de amplitude.

imaginação, como diz Simondon: *“uma força que se extrai do presente e impede o repouso /.../ lançando tudo em um futuro antecipado de realidades que não estavam dadas na sensação atual”* (SIMONDON, 2008, p.48).

Observo que na situação de ruptura não são mais os signos e símbolos enquanto imagens formadas que se lançam com prioridade de escuta. Alio as noções estáveis como as de objetos sonoros ou musicais não parecem ser suficientes. Para pensar a modulação é preciso talvez ir aos pontos elementares da cadeia de transdução de forças: a surpresa, a instabilidade momentânea, o “perder o chão” e a perda dos pontos de apoio e equilíbrio, aceleração dos batimentos cardíacos, instabilidade do olhar e da escuta, aceleração da respiração, “retirada do ar”. É todo um quadro de sensações físicas não codificadas, situação em que não existe um código suficiente para traduzir e medir. E é, portanto, o lugar de nascimento de códigos – uns que vingarão e ganharão permanência, outro transitórios, mas não menos presentes. Estamos assim diante daquilo que Gilbert Simondon chamou de uma comunicação etológica, lugar de fundação de uma comunicação analítica e simbólica.⁴

É bem difícil realizar aquilo que John Cage propôs ao dizer “deixem os sons ser o que são” (CAGE, 2002). Para deixar os sons serem o que são é preciso imaginá-los abertos para além do som. Muitas vezes consideramos a escuta musical, e mesmo a escuta do som, dentro de uma gaiola limitada. É preciso então considerar que a escuta vai além do som fechado, que a escuta põe em comunicação, em interação, diversos modos de relação de sons com sons e homens com sons. Ou seja, que a escuta, mesmo que de um simples objeto sonoro, já pressupõe uma rede complexa de construções de imagens de sons, onde relações as mais complexas entre linhas e pontos foram construídas em camadas mais diretas de transdução de energia em energia, antes de chegarem às traduções simbólicas ou imagéticas. Que toca escuta nasce de uma escuta etológica (para usar a ideia de Simondon que citei acima). Seja o mais simples sinal elétrico, um signo, um símbolo, coisas, forças, corpos, está-se sempre diante de compostos de imagens; corpos de múltiplas faces. Estas imagens nascem segundo o dia, a hora, o lugar, a luz, o vento. Qualquer que seja o som, ele

49 ■

⁴ Um exemplo impressionante deste lugar de corte esteve recentemente associado à divulgação de um novo sistema de escuta para surdos. O impacto do primeiro som ouvido por um nenê e sua situação de surpresa e riso, espanto e emoção; o mesmo impacto em um adolescente ou adulto, a surpresa, o riso e o choro que vem do contraste com o tempo sem ouvir, a sensação do vazio que existia antes.

tem a força de colocar em relação forças díspares. Um som tem a força de conectar a uma música um lugar geográfico, uma religião, um povo, um canto de cura. Um canto que por sua vez continua a cadeia de conexões sem fim que pode estar ligada a um ou muitos modos de vida, a um tempo mais lento, ou uma vida agitada; conectar uma vida rápida a uma vida agitada.

São tais conexões livres que todas tradições musicais tentaram limitar. Mas elas não se perderam e podem ser reencontradas nos pontos de ruptura de um sistema, nos pontos de transição. Tentei falar deste lugar ao dar o exemplo do corte em Ligeti, mas as escutas podem ser construídas, inventadas de novo e, mesmo face a um coro polifônico voltado para a música religiosa, podemos encontrar brechas que levam para fora dos limites da religião, traços de paganismo. A justaposição de ritmos fora de fase nos permite ouvir espaços vazios em uma música, espaços em que as conexões estão soltas e se dão a muitas soluções de continuidade, indo para além das tradições de escuta e mesmo para além da escuta pasteurizada do objeto sonoro “propre” (como dizem os franceses sobre alguém “limpo”).

■ 50

Na polifonia renascentista e barroca, o ponto de entrada e saída das vozes, a distância entre uma voz e outra, tudo isto são brechas, lugares de invenção da continuidade: em “Litanies de La Vierge” de Marc Antoine Charpentier, a cada entrada de voz do mecanismo polifônico de imitações ele surpreende com falsas imitações não previstas no sistema tradicional.

É importante lembrar que as distâncias não se dão apenas nas rupturas que podemos chamar de verticais. Há também rupturas, distâncias, aproximações entre vozes, como distâncias horizontais. É um pouco o que encontramos no segundo movimento do *Quinteto D856* de Schubert. *Kairos* se coloca aqui entre duas camadas de distintas prolações métricas. O quase mutável, o imutável, a ausência de progressão notável à escuta instantânea são algumas das forças em questão nesta peça. São forças em fase e defasagem, que destacam as camadas. Nasce aí um forte jogo de modulação intensiva: a modulação não é extensiva à escuta, ela não se deixa medir e compreende sempre uma infinidade de pontos em relação: as forças sonoras modulam a escuta, a escuta modula a conformação dos objetos, os proto-objetos se intermodulam mais uma vez na escuta, tudo em uma cadeia que a cada vez é mais rica.

A música pode assim ser considerada como uma máquina de modulação dos corpos, tal qual o vento que modula a roupa no varal. O vento toma corpo ao mesmo tempo em que dá forma a outros corpos. Ele assim só se deixa ver através de outros corpos; através da tensão da corda, da tensão e resistências das roupas, do ângulo do varal, da distância do chão e das paredes. Forças de propulsão e sustentação, forças centrífugas e centrípetas.

Acabo assim este texto retomando as frases de Luiz Orlandi e a Debussy com que comecei para lembrar que uma modulação compreende o movimento fora de controle em que uma energia sem forma é modulada por um dispositivo coordenado. Haverá sempre uma modulação livre entre energias quaisquer em que cada uma tomará à sua volta a posição de modulada ou modulante. Ora a música modelará a escuta, ora a escuta modelará a música que ouve. E este movimento é livre. Razão pela qual os heterogêneos de uma música se farão relacionados mesmo sem a intervenção dos frágeis sistemas de unificação. Se a música do passado não deixava muito espaço para este jogo de conexões livres, isto não é mais fato composicional, abrindo-se hoje um amplo terreno para descobertas composicionais no domínio da diferença mais do que da identidade e a analogia.

51 ■

Referências

CAGE, John, CHARLES, Daniel. **Pour les oiseaux**. Paris: L'Herne, 2002.

CAMPILLO, Antonio. "Aión, Chrónos e Kairós (la concépcion des tiempo en la Grecia Clássica)". **La(s) Otra(s) Historia(s)**, nº3. Bergara: Departamento de Historia UNED, 1991.

BONDS, M.E. **Wordless Rhetoric**. Massachusetts: Harvard Univ. Press. 1991.

DALBAVIE, Marc A. "Pour sortir de l'avantgarde", In: Barrière, J.-B.. **Le timbre Metaphore pour la composition**. Paris:Ircam, 1991.

AUBIN, D. "Forms of Explanations in the Catastrophe Theory of René Thom: Topology, Morphogenesis, and Structuralism". In **Growing Explanations: Historical Perspective on the Sciences of Complexity**, ed. M. N. Wise, Durham: Duke University Press, 2004.

DEBUSSY, Claude. **Monsieur Croche**. [1901-1914]. Paris: Gallimard. 1971.

DELEUZE, G.. **Le Pli**. Paris: Minuit, 1968.

DELEUZE, G.. **Lógica do Sentido** (trad. Luiz B. Orlandi). S.Paulo: Perspectiva, 2000.

FERNEYHOUGH, B. e BOROS, J.. "Shattering the vessel of the received wisdom", **Perspectives of New Music**. Vol. 28, No. 2 (Summer, 1990). Seattle: Univ. of Washington, pp. 6-50.

FERRAZ, S.. “Semiótica peirceana e música: mais uma aproximação”. **Opus**, vol.4, nº 4, Rio de Janeiro: Anppom. 1997, p. 62-79.

FERRAZ, S.. **Música e repetição**. São Paulo: Editora da PUCSP, 1998.

FERRAZ, S.. “Xie He, composição Musical, modulação e ritornelo”. In: **Revista Vórtex**, Curitiba, v.2, n.2, 2014, p.19-31.

FORTE, Allen. 1973. **The Structure of Atonal Music**. New Haven and London: Yale University Press.

SIMONDON, G.. **L’Individuation à la lumière des notions de forme et d’information**. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2005.

KLEE, Paul. **Cours du Bauhaus: Weimar 1921-1922**. Strasbourg: Éditions Les musées de Strasbourg. 2008.

KLEE, Paul. **La Pensée Créatrice**. Paris: Dessain et Tolra, 1980.

LIGETI, György. “States, Events Transformations” in: **Perspectives of New Music**, Vol.31, No.1. Seattle: PNM. 1993, pp. 164-171.

ORLANDI, Luiz B. L. “Procedimentos expressivos”, **Cursos na Puc-SP**, 2005-2006 (acervo do autor).

MURAIL, T.. “A revolução dos sons complexos”. In: **Cadernos de Estudo: Análise Musical** (trad. José Augusto Mannis). São Paulo: Atravéz, 1991.

■ 52

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

SIMONDON, Gilbert. **Imagination et Invention (1965-1966)**, Paris: editions de la Transparence, 2008.

SIMONDON, Gilbert. **L’individuation à la lumière des notions de forme et d’information (1958)**. Paris: Les éditions de la transparence, 2010.

SIMONDON, Gilbert. **Communication et Information: cours et conférences**, Paris: editions de la Transparence, 2010

STRAUS, Joseph. **Introduction to Post-Tonal Theory**, third edition. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall. 2005.

XENAKIS, Iannis. **Musique et Architecture**, Tournai: Casterman, 1971.