

Regras e indeterminação: ideias para uma morfologia da obra musical

Jean-Pierre Caron (IFCS-UFRJ)

Resumo: O artigo propõe abordar a ontologia da obra musical de uma perspectiva não-metafísica, transferindo os problemas da ontologia para a teoria da ação. A obra de John Cage e a filosofia de Ludwig Wittgenstein são essenciais a este projeto, que culmina em um reconhecimento da auto-colocação por cada obra de suas condições de identificação (contra a identificação generalizante de todas as obras pela ontologia). Também a transferência para a teoria da ação coloca uma alçada crítica para a obra singular, enquanto questionamento da própria instituição-arte responsável em parte pela sua constituição. Isto é brevemente esboçado na conclusão do artigo, porém seu desenvolvimento é deixado em seus detalhes a outras exposições.

Uma notação musical é uma linguagem que determina o que você pode dizer, o que você quer dizer determina a sua linguagem.

Como compositor, você possui os dois aspectos em sua mão, mas quando você a abre você apenas encontra uma coisa e ela é indivisível.¹

Um dos debates mais frequentes em ontologia musical se refere ao status da obra musical: ou ela é um objeto abstrato, ou um particular concreto representado na partitura, ou ainda um conjunto de ocorrências, etc... O paradoxo que dá origem a estas diferentes compreensões está no fato de a obra musical ser múltipla, quer dizer, poder ser encontrada em vários tempos e lugares, sempre que há uma execução da obra em questão. Ou seja, seguindo tal raciocínio, a obra não poderia se reduzir a cada uma destas performances, tendo que possuir um status superior a cada uma delas.

Pretendemos, antes, criticar o próprio impulso à ontologia, entendida como a definição *de uma vez por todas* daquilo que pode constituir uma obra musical. Esta é a etapa crítica de nossa empreitada. Para ela, lançamos mão de propostas específicas dentro da história da música recente que tenham o potencial de problematizar posições ontológicas. Estas propostas provêm principalmente, mas não exclusivamente, das correntes de música experimental que se desenvolveram sob o impulso de idéias presentes nas formulações de John Cage. A partir destas, desenvolvemos nossa etapa

¹ “A music 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” (CARDEW, 2006, p. 6)

construtiva, a tentativa de uma *morfologia da obra musical*², levando em consideração a sua base pragmática: o processo de composição e performance como governado por regras e convenções sociais e suas rupturas e reinstaurações locais.

Tentemos definir provisoriamente o campo teórico da ontologia analítica antes de explicar o porquê de nosso posicionamento.

A ontologia foi tradicionalmente definida como a ciência do ser enquanto ser. Significa dizer, a investigação das propriedades mais gerais daquilo que é. Ontologias *categoriais* procuram desenvolver esta investigação no sentido de uma classificação daquilo que é de acordo com suas propriedades. Assim, pode-se, por exemplo, dividir entes entre tipos *naturais* (presentes na natureza e independentes das ações do homem) e tipos *culturais* (dependentes da ação humana), dividindo as categorias resultantes em conjuntos cada vez mais finos. *A ontologia musical pretende ser uma investigação do tipo de entidade que as obras musicais são.* A própria formulação é carregada de pressupostos teóricos. Duas noções intervêm como primitivos teóricos: a noção de *tipo* e a noção de *obra musical*. Quem fala em “tipo” pressupõe uma divisão no real, naquilo que existe: pressupõe a noção de categoria. Ontologia musical, portanto, é um projeto teórico que se desenvolve no contexto de ontologias categoriais. A segunda noção exige uma discussão mais aprofundada: a noção de *obra musical*. As ontologias da obra de arte – e esta tem sido uma crítica frequentemente dirigida a elas – procuram sempre um conceito determinado de *obra de arte*, de tal forma que se possibilite um discurso sobre as suas propriedades (intrínsecas ou extrínsecas – alguns autores defendem que as obras de arte não possuem uma natureza intrínseca, sendo definidas funcionalmente com relação a um contexto no qual elas são fruídas. Mesmo assim, elas possuiriam uma *quase-natureza*, uma maneira própria de ser- conforme defendido por Roger Pouivet, por exemplo).

Os problemas em se fazer ontologia da obra de arte desta maneira são evidentes. O conceito de obra de arte não podendo ser plenamente elucidado, e sendo constantemente ampliado pela própria prática artística, não se mostra passível de uma compreensão tão determinada quanto o ontólogo gostaria de ter. Além do que, existe uma circularidade evidente na tentativa: o conceito operativo de “obra de arte” em uma

² A ideia de *Morfologia da obra musical* nos foi sugerida pelo trabalho e amizade de Valério Fiel da Costa, que teria a proposto em sua tese de doutorado *Da indeterminação à invariância*, defendida na Unicamp. Posteriormente, Valério veio a integrar a banca de defesa de minha dissertação de mestrado, *Da ontologia à morfologia*, da qual este texto é parcialmente retirado e acrescido de alguns novos desenvolvimentos.

determinada teoria ontológica é ele mesmo subtraído da prática artística tomada como paradigmática do que a própria teoria quer considerar como “arte”. Nossa solução tem sido suspender a ambição de generalização própria à busca ontológica, procurando examinar exemplos problematizantes, examinando suas condições de *constituição* enquanto objetos, mais do que suas propriedades consideradas como pertinente a objetos acabados.

Um exemplo problemático

Tomemos um exemplo de John Cage, sua *Winter Music* (1957). Nesta peça, integralmente composta de acordes de piano e de silêncios entre os acordes, os executantes, de um a vinte pianistas, são convidados a tocar parte ou todas as suas vinte páginas. Pritchett (1993) explica bem o funcionamento da peça:

“Há entre um e sessenta e um acordes espalhado por cada página (...). Cada acorde ou consiste em uma a dez notas, ou é um cluster, estes últimos notados como duas notas com um retângulo acima delas. Há duas claves para cada acorde. Se as duas claves são idênticas (aguda ou grave), então todas as notas do acorde são lidas naquela clave. Se as claves diferem, então algumas das notas serão lidas em uma clave, algumas em outra. Para acordes com duas notas (ou clusters), uma nota é lida em cada clave. Para acordes com mais de duas notas, um par de números acima do acorde dá a proporção de notas a serem lidas nas diferentes claves. A designação de claves não é dada por Cage, e sim decidida pelos intérpretes.”³

Não apenas a ordem de leitura dos acordes não é fixa, como pode-se executar páginas escolhidas e com quantos intérpretes se dispuser de entre um a vinte pianistas. Isso já propõe um número alto de versões possíveis da peça, que é então multiplicado pelas diversas possibilidades de execução de cada acorde em sua distribuição pelos registros grave e agudo.

³ “There are anywhere from one to sixty-one chords scattered over each page (...) Each chord either consists of one to ten pitches or is a cluster, these latter notated as two pitches with a rectangle above. There are two clef signs for each chord. If the two clefs are identical (treble or bass), then all the notes of the chord are read in that clef. If the clefs differ, then some of the notes are read in one clef, some in the other. For chords with two notes (or clusters), one note is read in each clef. For chords with more than two notes, a pair of numbers above the chord gives the proportion of notes to be read in the different clefs. The assignment of clefs to notes is not given by Cage, but decided upon by the performers.” (PRITCHETT, 1993, p. 110)

A peça não possui teleologia de qualquer espécie, podendo durar qualquer tempo previamente combinado para a performance. A natureza processual desta evidencia-se mais claramente se imaginarmos uma execução com vários pianistas. Cada um está entretido com a sua escolha de páginas e acordes e as maneiras de tocá-los, independentemente dos outros, e o resultado final de uma versão de concerto emerge processualmente, não estando pré-dado, da interação entre os vários pianistas.

Torna-se difícil pensar em uma obra que se caracteriza por uma tal variabilidade de execução como um objeto abstrato qualquer, na medida em que performances teriam que se ajustar ao referido objeto para contarem como execuções da obra. A obra de Cage não oferece uma reconhecibilidade de *momento-a-momento* que justifique se falar em uma objetualidade que estaria se repetindo. Tampouco ela é completamente indeterminada, na medida em que há regras precisas para que uma execução conte como execução da obra. Se a observância de tais regras na prática é facilmente verificada ou não é uma outra questão. O fato é, e aqui oferecemos o nosso *átimo de ontologia*, a obra caracteriza-se por um sistema de regras – um conjunto de ações a serem realizadas para que ela conte como obra. Uma vez que se abre mão do perfil claramente distintivo da obra musical em favor de situações nas quais os intérpretes realizem ações com vistas a resultados até certo ponto incertos, acentua-se o caráter *relacional* do processo musical. Não se apela então a um organismo central, representado na partitura, tida como absoluto, que instancia-se em *execuções*, mas sim *situações* nas quais estão inseridos intérpretes e compositor.

Este caráter de *rede* do processo musical total pode ser tornado mais claro em comparação com o campo da linguagem a partir da filosofia de Wittgenstein, mais especificamente em sua segunda fase na qual o pensamento acerca da *regra* encontra sua plena formulação, especialmente em suas postumamente publicadas *Investigações Filosóficas*. Não seria nossa intenção, simplesmente *aplicar* o pensamento de Wittgenstein aos problemas de constituição de obras musicais, e sim, por meio de uma *comparação* com o terreno da linguagem, iluminar algo de comum que possa existir nas duas atividades: o emprego corriqueiro da linguagem no cotidiano e a ação formadora das objetualidades musicais (obras). Assim, estaríamos entrando no terreno de uma teoria da Ação, comum a ambas as esferas, conforme ficará claro ao final da seção seguinte (cf. citação de Robert Brandom adiante). Ato contínuo, pela consideração daquilo que está em jogo no fazer musical enquanto *ação*, a obra poderá integrar este *fazer* em seu tecido, conforme veremos em alguns exemplos ao final do texto.

Wittgenstein e a linguagem como ação

A posição das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein é tida como, basicamente, uma substituição das condições ideais para uma linguagem significativa, proposta no seu *Tractatus lógico-philosophicus* a partir da identificação de uma forma comum entre linguagem e da relação de nome e objeto (a relação de referência) por um exame das condições de uso efetivo de expressões linguísticas determinadas. Duas mudanças parecem intervir imediatamente nesta troca: primeiramente o abandono de uma tentativa de abarcar a totalidade da linguagem de uma vez só, preferindo concentrar-se nos exercícios locais de articulação linguística; e um consequente abandono de uma identificação de uma essência da linguagem, relacionada a uma função tida como prioritária no contexto do *Tractatus*, a função referencial.

As *Investigações* começam por contextualizar tais relações de nomeação – reificadas no *Tractatus* – em jogos de linguagem específicos, onde estas nomeações adquirem sua utilidade. Podemos propor como exemplos os jogos presentes nos parágrafos 2 e 8, o primeiro que consiste na constituição de um repertório limitado de palavras: tijolo, lajota, etc... que são então usadas para distinguir diferentes instrumentos em um canteiro de obras; o segundo uma correlação entre números e objetos neste mesmo contexto. Eles oferecem uma versão mundana, por assim dizer, do modelo nome-objeto do *Tractatus*, na qual as etiquetas linguísticas são usadas para diferenciar ferramentas em uma atividade perfeitamente corriqueira. Os atos de nomeação “lajota!”, “tijolo!” correspondem não a conceitos tomados isoladamente, mas a ordens como “passe-me a lajota!”. Elas são constituídas dentro de um jogo de linguagem que se joga com uma finalidade específica. O conceito de jogo de linguagem é útil dentro da filosofia de Wittgenstein para se pensar contextos diferenciados de uso da linguagem que não se deixam reduzir a um modelo unitário. O critério para dizer que estamos diante de um jogo de linguagem seria apenas o uso de expressões e comportamentos linguísticos em contextos onde “faria sentido” que se exibissem estas expressões e comportamentos. Não há um conceito único do que é um jogo de linguagem e eles são reconhecidos por *semelhança de família*.

Esta idéia se opõe à idéia de essência ou de categoria, de uma classe que aglutine objetos que guardem entre si um conjunto de propriedades tidas como essenciais. Incidentemente, e retornamos ao conceito que estamos aqui tentando elucidar – o de jogo de linguagem – o exemplo privilegiado utilizado por Wittgenstein em sua elucidação da semelhança de família é o da palavra *jogo*. Jogamos diversos jogos.

Wittgenstein nos pergunta então o que todos os jogos que jogamos possuem em comum para que mereçam ser chamados jogos. Pensemos em futebol, baralho, paciência, tênis, xadrez. O que todos eles têm em comum? Difícil responder. Poderíamos encontrar um elemento entre o tênis e o xadrez (são jogados por duas pessoas), ou entre o tênis e o futebol (envolve uma bola) ou poderíamos propor que se trata de uma atividade competitiva entre vários indivíduos e nos depararíamos com a paciência, que se joga sozinho, e que mantém afinidade com o baralho, por ser também um jogo de cartas. Uma semelhança de família é uma relação transitiva de um termo da série para o próximo, sem que eles constituam uma classe de abstração. Isto significa que: elemento A possui em comum com elemento B a característica x , elemento B possui em comum com elemento C a característica y , elemento C possui com elemento D em comum a característica z e assim sucessivamente. Não há um conjunto único de propriedades que sejam comuns a todas as instâncias de utilização da palavra jogo. Assim se constituiriam novos lances no jogo de linguagem de utilização de 'jogo': a partir de observações de semelhança de família podemos de direito estender o seu conceito a novos casos. Jogos de linguagem seriam então estes contextos nos quais realizamos atividades linguísticas. Eles abarcariam tanto os usos das expressões quanto os contextos sociais nos quais são usadas. Eles implicam um uso contínuo de determinadas expressões correlacionado a determinados contextos. E cada um teria a sua maneira própria de ser "jogado", correspondendo aos contextos apropriados de uso de determinadas expressões, de determinados comportamentos, etc... Os jogos de linguagem distribuiriam-se pela linguagem inteira, por assim dizer, estando ligados ou não por semelhanças de família locais e por eventuais implicações em normas (ou regras) de conduta que os caracterizariam. Mais profundamente, o que se depreende da quantidade de exemplos ativados por Wittgenstein é o que está muito bem colocado no parágrafo 118

O fato de as linguagens (2) e (8) consistirem apenas de comandos não deve perturbá-lo. Se você quer dizer que elas, por isso, não são completas, então pergunte-se se a nossa linguagem é completa;- se o foi antes que lhe fossem incorporados o simbolismo químico e a notação infinitesimal, pois estes são, por assim dizer, os subúrbios de nossa linguagem. (E com quantas casas, ou ruas, uma cidade começa a ser cidade?). Nossa linguagem pode ser considerada como uma velha cidade: uma rede de ruelas e praças, casas novas e velhas, e casas construídas em diferentes épocas; e isto tudo cercado por uma quantidade de novos subúrbios com ruas retas e regulares e com casas uniformes.

Neste contexto, a austeridade da filosofia de Wittgenstein coincide com uma aceitação da variabilidade no uso da linguagem: o que se perde do ponto de vista da criação de teorias e conceitos propriamente *filosóficos* se ganha ao se reconhecer o terreno instável das formas de vida e a irreduzibilidade dos jogos de linguagem que são efetivamente postos em prática. A linguagem, desde o *Tractatus*, não possui mais o caráter de uma totalidade e sim de um conjunto aberto, que tem seus limites sempre expandidos por novos usos postos em jogo pela linguagem *em ato*. Não mais uma totalidade que afigura a totalidade do mundo, e sim um território em permanente construção, na qual um novo jogo de linguagem é constituído, por derivação, transformação, do outro e na qual novos vocabulários e novos usos para palavras pré-existentes estão sempre sendo constituídos.

Um lugar privilegiado de acesso a estas reflexões – uma espécie de encruzilhada conceitual, na cidade-linguagem tematizada por Wittgenstein em *IF* – é o dito “argumento da linguagem privada”. Tradicionalmente este argumento foi localizado a partir do parágrafo 243 do livro, um momento em que Wittgenstein começa a discutir sobre as condições legítimas de uso e implantação das expressões de *sensação*. Por esta razão estas passagens receberam ao menos duas interpretações importantes: a *linguagem privada* referir-se-ia a um emprego de termos para a denotação de entidades privadas, como sensações ou estados mentais; ou ainda a *linguagem privada* referir-se-ia a um tipo de linguagem que seria falada isoladamente por apenas uma pessoa. Joga-se aqui com dois sentidos para o termo *privado*: o sentido psicológico de “termos mentais”, sensações às quais apenas eu enquanto sujeito possuo acesso, e o sentido social de uma pessoa tomada isoladamente, fora de um contexto de interação social com outros. Ambas as leituras possuiriam sua razão de ser, na medida em que boa parte dos exemplos propostos por Wittgenstein nos parágrafos correspondentes referem-se à linguagem de sensações; por outro lado, esta linguagem pode na verdade estar apenas a serviço, enquanto exemplo paradigmático, de uma problemática mais ampla sobre a constituição de sentidos aos quais outrem não possuiria acesso.

Um momento em que esta problemática da *atribuição não-observável* aparece de forma bastante clara é o parágrafo 293:

(...) Suponhamos que cada um tivesse uma caixa na qual estivesse algo a que chamamos “besouro”. Ninguém pode olhar para a caixa do outro; e cada um diz saber o que é um besouro apenas a partir da visão do *seu* besouro. - Entretanto, poderia ser que cada um tivesse uma coisa diferente em sua caixa. Sim, poder-se-ia imaginar que tal coisa se modificasse continuamente.

-Mas, e se a palavra “besouro” dessas pessoas tivesse esse uso? - Então não seria usada como designação de uma coisa. A coisa na caixa não pertence absolutamente ao jogo de linguagem; nem mesmo como *algo*: pois a caixa poderia estar vazia. (...)

Isto quer dizer: se construimos a gramática das expressões de sensação segundo o modelo de 'objeto e designação', então o objeto fica fora de consideração como irrelevante.

No trecho citado, é como se objeto nomeado estivesse de fato ausente do jogo de linguagem, na medida em que sua identificação efetiva não participa das condições de correção para que se jogue o jogo. Passagens como esta valeram a Wittgenstein a acusação de *behaviorismo* na medida em que aquilo que, neste contexto, poderia justificar o ato de nomeação é inacessível publicamente aos outros membros da comunidade, que teriam acesso apenas ao comportamento externo dos jogadores. A correção ou incorreção das atribuições seriam julgadas pelo comportamento daqueles que as realizam. Daí se depreenderia da obra de Wittgenstein, segundo alguns comentadores, a necessidade de critérios *públicos* de usos da linguagem. Daí também se depreende a confusão entre uma interpretação da linguagem privada como sendo uma linguagem que denote diretamente estados mentais com uma interpretação da linguagem privada como aquela a cujos critérios de utilização apenas uma pessoa teria acesso. Na falta de um quadro de referência fidedigno, como a pessoa poderia julgar a correção de seus próprios atos? Comparar o uso de um conceito de sensação S com a memória que se tem para o conceito S seria o mesmo que comprar duas vezes o mesmo jornal para verificar a veracidade das notícias contidas no primeiro. Assim, apesar da abertura das *IF* à variabilidade e criatividade dos diferentes jogos de linguagem, há um apelo a uma noção (ou a mais de uma noção) de *regras*, as quais seriam responsáveis pela significatividade da linguagem utilizada. É a partir daí que se compreenderia a máxima wittgensteiniana “o significado de uma expressão é o seu uso”. O uso não seria apenas a utilização arbitrária de uma expressão e sim o seu uso conforme ditado pela gramática, o lugar que a expressão ocupa no contexto dos jogos de linguagem onde ela é utilizada. O exame de exemplos de uso das expressões em seus mais variados contextos serviria, na segunda filosofia de Wittgenstein, a aceder a uma *visão sinóptica* de seus usos (revisitemos a metáfora da cidade no parágrafo 118: imaginemos um sobrevôo acima de seus bairros e edifícios - o “mapa” dos usos de uma expressão).

Em nosso contexto pode parecer estranho que lancemos mão dos conceitos das *IF* para o esclarecimento das questões da identidade da obra musical, na medida em que

aqueles encontram, ao menos no contexto intrínseco à própria obra de Wittgenstein, uma expressão linguística, enquanto o esclarecimento das relações de identidade e diferença entre obras e performances não se resumiria a relações de ordem linguística. Bandom propõe uma extensão útil da reflexão de Wittgenstein, que pretendemos tomar também como nossa.

Apesar de Wittgenstein usar com frequência exemplos especificamente linguísticos, e alguns comentadores terem se concentrado exclusivamente nestes casos, os fenômenos normativos que ele destaca são parte e parcela de atribuições intencionais em geral, estando a linguagem ou não implicada. *Ceteris paribus*, aquele que crê que está chovendo e que ir para debaixo de uma árvore é a única maneira de permanecer seco, e que deseja permanecer seco, *deverá* ir para debaixo da árvore.⁴

Em nosso contexto específico, podemos imaginar que as regras explícitas presentes no contexto de partituras corresponderiam aos princípios verbais que devem ser seguidos. Mas para que eles sejam seguidos efetivamente, faz-se necessário um conjunto de práticas da comunidade musical com o objetivo de preservar em performance as intenções manifestas do compositor como uma camada que não se relacionaria com uma regra explícita e sim com uma *prática* ou instituição. Estas práticas ou instituições podem seguir ou não as normas implícitas no conceito-obra. Isso teria que ser examinado caso a caso. É nossa intuição a de que o seguimento ou não das práticas correlacionadas com o conceito-obra está ligado ao tratamento dado à noção de *erro* em cada caso particular

Quando as obras filosofam: retorno aos exemplos

Retornemos ao nosso exemplo em *Winter Music*. Conhecemos as regras para a sua realização. Imaginemos que vamos a um concerto. Ouvimos acordes, e silêncios, vindo de pianos, como poderia se esperar de uma correta aplicação das regras expressas no documento-partitura. Sabemos, no entanto, que acordes em que versões foram tocados? Como sabemos se as regras foram seguidas ou se alguém improvisou uma versão próxima o suficiente de um resultado prospectivo da partitura? Como sabemos o que está na caixa do outro, se é *Winter Music* ou um besouro? Dentro da classe de conformação (perceptual) *Winter Music*, valem as mesmas observações do parágrafo

⁴ “Although Wittgenstein often uses specifically linguistic examples, and some commentators have focused exclusively on these cases, the normative phenomena he highlights are part and parcel of intentional attribution generally, whether or not language is in the picture. *Ceteris paribus*, one who believes that it is raining, and that moving under the tree is the only way to stay dry, and who desires to stay dry, *ought* to move under the tree.” BRANDOM, p. 15

293 de Wittgenstein: até um determinado ponto, podemos verificar pelo comportamento dos músicos se o que eles fazem é aceitável dentro do universo de possibilidades aceito pela obra, porém não podemos saber de fato o que está dentro da caixa do outro em cada momento constitutivo da obra. Mas o que nos parece importante aqui é que isto não acarreta o colapso da identidade de *Winter Music*. Poderíamos usar aqui as categorias ontológicas propostas por Stephen Davis e dizer que é como se ela se caracterizasse por um conceito *magro* de identidade, que efetivamente possa acomodar diferentes intervenções (até um certo limite, como defendemos aqui) sem prejuízo para a identidade da obra. Isto se opõe a um conceito *espesso* de identidade da obra, caracterizado pela observância de todos e cada um dos momentos constitutivos da mesma como critério para a sua identificação (como no caso das obras de Beethoven, por exemplo).

Se acentuamos até aqui uma concepção de notação que requer que intérpretes humanos realizem algo, ainda que suas condições de identidade sejam magras e não espessas, não é apenas a esta concepção de obra que uma abordagem da notação enquanto meio para realizar uma ação possa estar a serviço. A obra de Brian Ferneyhough oferece um exemplo interessante de obra perfeitamente notada, de fato, *hiper-notada* para os padrões convencionais, que, ainda assim, possui uma identificação ao menos de direito, vaga. As obras de Ferneyhough caracterizam-se por uma grande quantidade de informações presentes nas partituras, tornando-as de particularmente difícil execução. Há uma intenção estética presente neste excesso informacional, que é a de gerar um produto que, para além de sua complicação de superfície, ofereça a possibilidade de uma escuta *complexa*. Complexidade aqui se referiria à multiplicidade de caminhos de escuta que possam ser tomados no contato com a música. Não se reduz apenas à complicação de superfície, não é tanto função da quantidade de informação, mas da quantidade de diferentes conexões que se possa fazer entre as informações. Isto implica em uma *opção* a ser tomada pelo ouvinte em seus percursos de escuta, mas não apenas por ele, pelo intérprete também. As suas partituras seriam tão carregadas de informações que o intérprete se vê na condição de ter que optar por que informações serão mantidas e que informações serão descartadas, ou deixar esta seleção ser feita pela própria impossibilidade física de se chegar ao resultado pretendido. Vemos por aqui que podemos chegar a um lugar em certos sentidos análogo ao da música indeterminada pelo caminho oposto, o da *hiper-determinação* relativa de todos os elementos da obra, de tal forma que sua execução seja sempre em certa medida parcial e filtrada pela

capacidade do intérprete de viabilizar as informações presentes na partitura. Dentro desta densidade informacional o intérprete é chamado a fazer opções – sacrifícios de determinados elementos notacionais dentro da obra – em favor de outros. Poderíamos pensar neste excesso informacional como provocando uma ruptura entre a dimensão, por assim dizer, **manifesta** (os princípios explícitos a serem seguidos) e a dimensão **implícita** na prática musical (a prática ela mesma tal como seguida normalmente: aqui, a tentativa pressuposta de o intérprete realizar todas as prescrições da partitura). Aqui exige-se uma dedicação enorme do intérprete engajado na manutenção da identidade da obra de manter uma densidade informacional que, em si, é projetada de forma a acolher a possibilidade de não ser mantida, gerando-se diferenças nos resultados sonoros.

O caso de Ferneyhough nos parece apontar, ainda que não assuma completamente isto, para um uso da notação como trampolim para as ações do intérprete – a utilização da dimensão implícita em uma certa prática musical, no caso, o respeito à partitura, para a geração de efeitos que contradizem explicitamente esta própria dimensão implícita. A obra musical parece assim, se delinear como uma concreção de um cruzamento de múltiplos caminhos inferenciais: da prática tradicional constituída (dimensão implícita), à sua conformação manifesta em partituras (dimensão explícita), mas também de contradições entre estas dimensões, como a obra de Ferneyhough parece testemunhar, como mesmo de rupturas dentro de cada uma destas dimensões tomadas isoladamente, entre éticas diversas de composição e performance, como o meu exemplo final pode demonstrar. Trata-se de uma obra minha, chamada *Ícone*.

Ícone, para orquestra

partitura:

- Saturar um espaço sonoro dado.

comentários à partitura

1. Entendemos por espaço sonoro qualquer intervalo delimitado por uma frequência x e uma outra frequência mais alta ou mais baixa. O espaço sonoro em questão deve ser previamente selecionado levando em consideração as extensões dos instrumentos que comporão a orquestra.

2. A ordem "saturar" deve ser entendida como uma tentativa de ocupar *todas as frequências* encerradas entre os limites pré-estabelecidos (agudo e grave). Para favorecer a execução desta ordem, os instrumentos utilizados na orquestra devem ser, em sua maioria, passíveis de microtonalização.

2.1. Os músicos devem ouvir a textura que está soando, procurando preencher espaços vazios nesta, ou seja, espaços que não estejam já ocupados por um som. As frequências propostas pelos instrumentos devem ser sustentadas por períodos mais ou menos longos, após os quais ele poderá trocar de nota, sempre obedecendo à lógica enunciada acima.

3. A ordem proposta na partitura é de realização impossível.

O espaço musical compreendido dentro de um intervalo frequencial pode sempre ser dividido, acarretando a existência de novos espaços vazios: O espaço não pode ser saturado.

Do ponto de vista do músico executante, a obra deve ser uma experiência desta impossibilidade.

Do ponto de vista do ouvinte, um cluster de longa duração com trocas timbrísticas internas.

A obra deve durar o suficiente.

J.-P. Caron

2006/2009

Ícone, com se vê claramente, consiste em um conjunto de ordens para os músicos. É uma peça concebida para grandes conjuntos instrumentais, que seriam capazes de: 1 - gerar a densidade morfológica requerida pela "partitura"; 2 - prover cada músico individual com um contexto sonoro no qual faça sentido o seguimento das regras especificadas. Isto quer dizer, é preciso que haja uma ocupação sonora de uma certa densidade, para que o músico individual "procure" dentro desta massa os pontos de não-ocupação. Esta procura, e as trocas de lugares ocasionadas pelo seguimento das regras gerariam um efeito morfológico de trocas timbrísticas internas dentro da massa sonora articulada por esta composição. A impossibilidade de ocupação total do espaço sonoro (enunciada no item 3 da partitura) garante sempre a existência das frequências desocupadas, impedindo também a completa estaticidade que decorreria da impossibilidade de trocas. A partir daí se depreende uma dinâmica interna dentro desta grande massa sonora. Apesar da impossibilidade de se realizar plenamente a regra –

saturar completamente o espaço – ao se *tentar* chegar a esta saturação, se consegue efetivamente realizar a identidade da peça- e a incompletude constitutiva do espaço sonoro é essencial para este objetivo.

Em 2009 decidi ao menos experimentar a viabilidade das *regras* que compõem *Ícone*. Na falta de um conjunto de músicos grande o suficiente para a realização da peça, criei uma versão que denominei “versão-maquete” da obra. Reuni os três outros músicos que compõem comigo o Ensemble Agora (Marcos Campello, Paulo Dantas e Rafael Sarpa), associei a cada músico a um *reverb* individual, com tempo variável, de tal forma que eu poderia gerenciar os tempos de duração das frequências sustentadas pelo grupo, ao mesmo tempo, multiplicando as frequências simultâneas da obra. Assim, poderia fazer uma versão para, ao menos, como era minha intenção, verificar a viabilidade das regras enunciadas na partitura. O resultado obteve sucesso para estes fins. *Ícone* foi apresentada nesta forma duas vezes, em dois espaços de concerto bastante diferentes, no espaço de uma semana em Agosto de 2009: a Sala Villa-Lobos, da UNIRIO, e o espaço Plano B, na Lapa.

A Unirio é um espaço acadêmico, com condições mais estritas de utilização, inclusive maiores limitações temporais para os eventos que lá se desenrolam. O Plano B foi um espaço *underground* localizado na Lapa, centro do Rio de Janeiro, onde, apesar da limitação de recursos em relação aos dispostos pela universidade, a ética é bem mais flexível com relação a vários elementos passíveis de figurar em performance, como por exemplo, grandes durações, volumes muito altos, elementos performáticos, etc... Esta diferença de espaços, e, conseqüentemente de públicos, acarretou uma mudança estrutural na performance de *Ícone* nas duas ocasiões, como evidenciado no trecho de entrevista abaixo, concedida por mim a Rafael Sarpa, que fez parte como músico de ambas as ocasiões.

Rafael: e houve uma diferença no encaminhamento de ícone nos dois lugares né?

J.-P.: Sim, houve uma diferença de encaminhamento em função tanto da duração quanto dos equipamentos quanto das dimensões da sala quanto daquilo que eu estimava que seria tolerável pelos dois públicos, então foi uma decisão tanto técnica quanto estética. No caso da Unirio usamos um microfone aberto para a parte do Paulo que tocava um saxofone tenor. O uso do microfone impôs que não subíssemos muito acima de um certo nível pela facilidade de ocorrência de microfônias. Isto foi assumido na Unirio tanto por essa razão quanto por razões estéticas. houve um momento que batizei a versão Unirio de "versão educada" do ícone. Ficáramos em uma amplitude média e duraria meia hora enquanto que no Plano B o Paulo usou um controlador midi de sopro dispensando o microfone que seria INVIÁVEL naquele espaço por causa das reduzidas dimensões e da proximidade com as caixas. Usar microfone ali, quando não se quer microfonia é suicídio, então Paulo tocou senóides controladas via midi no plano b, o

que liberou as amplitudes para crescerem e com a duração ilimitada também o tempo para se chegar a essas amplitudes foi aberto. A duração de 1:15 hora foi resultado desse processo.

Rafael: Sim, e houve um encaminhamento para esta subida de amplitude no plano B...

J.-P.: Exato

Rafael: ...enquanto na Unirio a peça iniciou e terminou nas mesmas condições.

J.-P.: sim

(...)

Rafael: Quase como se vc tivesse excluído uma seção no concerto da Unirio. Ou incluído uma no plano B. Acho que a 2a. é mais o caso.

J.-P.: você pode fazer uma versão mais suave ou pode fazer uma porradaria o tempo todo. Tanto faz.

Rafael: Sim, nunca achei que houvesse possibilidade de transição.

J.-P. Durante os ensaios nós sentimos que a versão do Plano b seria diferente e eu logo vi esse crescimento como parte da versão. O que fiz foi adicionar uma seção na qual no momento de clímax de saturação e amplitude eu inesperadamente desse um salto dentro da textura que tinha se formado em *degradé* até ali. Esse salto era provocado pelo ligamento de uma distorção que afetaria o som de todos os instrumentos. O efeito é que o som, que ao final do processo já estaria bastante alto, tornar-se-ia subitamente ensurdecedor e entraríamos no terreno da música noise.

Rafael: Sim, depois de uma longa espera para tal.

J.-P.: Isso, uma ascese mesmo.⁵

Neste sentido, a performance teve prioridade sobre o documento-partitura, na medida em que uma decisão de performance pôde contradizer ou mesmo acrescentar uma seção previamente inexistente à partitura de *Ícone*. Qual seria então o status da performance resultante?

Como compositor mantive ainda a decisão de chamá-la de *Ícone*, sabendo, no entanto, que liberdades foram tomadas em relação ao texto estrito da partitura. A diferença se deve ao fato de a partitura não ter sido tomada como palavra final no contexto destas performances, e sim, como ponto de partida para uma ação coletiva. Neste sentido, diferentemente de um conjunto de músicos da tradição de concerto preparados a respeitar as indicações de uma partitura, nos comportamos como um grupo de *jazz*, ao nos apropriarmos das regras para *Ícone* como traços para a realização de uma *performance*. E foi esta última que passou a regular o que seria feito da obra: a decisão de incluir a seção final, contradizendo o texto da obra, foi tomada no sentido de realizar aquela performance singular.

Mais recentemente, em Dezembro de 2012, tive a oportunidade, por ocasião do X Encontro de Compositores Universitários, realizado no Rio de Janeiro, de realizar uma versão mais robusta da obra. Tendo conseguido reunir 11 músicos (contando comigo mesmo como intérprete), pude realizar uma versão mais fiel, sem o uso dos

⁵ Entrevista realizada pelo Gmail no dia 18 de Outubro de 2009, como material preliminar ao trabalho de Rafael Sarpa “Salas de concerto e espaços undergrounds”, no qual o autor pretende examinar as diferenças que ocorrem ao se habitar ambos estes meios musicais.

reverbs. Nossa performance durou 46 minutos e foi devidamente registrada em vídeo e áudio. Na ocasião participaram da performance : J.-P. Caron (voz e viola); Rafael Sarpa (voz); Paulo Dantas e Rafael Fortes (saxofones); Marcos Campello, Claudio Cabral, Carlos Eduardo Soares, Magno Caliman (guitarras); Henrique Iwao (eletronica); Felipe Pacheco Ventura (violino); Felipe Zenicola (baixo).

Uma dificuldade suplementar em ter um grupo maior, mas talvez não tão grande é a distribuição estatística das frequências nos registros. Em uma orquestra sinfônica não far-se-ia necessário um cuidado maior com este aspecto, na medida em que a própria formação é organizada de forma a cobrir todo o espectro audível mais ou menos equitativamente. Com o conjunto de que eu dispunha, lancei mão de outras técnicas de distribuição espacial, suplementares ao texto da própria partitura propriamente dita. Esta técnica foi formalizada no manuscrito abaixo:

Ícone II

Método de projeção temporal

antes da performance

Todos os instrumentos afinam-se com a mesma nota de referência (por exemplo, o lá 440hz).

Uma vez afinados, todos desafinam-se independentemente em intervalos microtonais descendentes ou ascendentes. A nota resultante funcionará como nota pivô da performance.

Releiam as regras para a realização de *Ícone*.

durante a performance

Os instrumentos começam pelas suas respectivas notas-pivôs, movendo-se gradualmente em direção às bordas da tessitura.

À medida em que a tessitura se abre, os instrumentos vão ocupando os espaços que foram conquistados.

Nenhum instrumento toca em uníssono com nenhum outro.

De resto, todas as regras de *Ícone* devem ser seguidas.

após a performance

Ícone II não é tanto uma obra nova quanto uma especificação de *Ícone*.

Não é necessário que uma performance de *Ícone* ou de *Ícone II* especifique de qual das duas ela é performance (por exemplo, por meio de seu título).

Ícone II é mais um método para realização do conceito *Ícone*. Existem outros.

A performance dura o suficiente.

2012

Aqui a realização da obra gerou uma outra partitura “subsidiária” na tentativa de auxiliar na produção de uma versão adequada. Estamos aqui plenamente no interior do deslocamento da ontologia da obra musical a partir da consideração da *práxis*, tal como havíamos prometido no momento inicial de nosso artigo, de tal forma que a partitura não esgotaria o objeto, mas auxiliaria na constituição do objeto, sem manter com este uma relação de réplica fiel.

Conclusões

Em nosso percurso vimos obras com identidades *magras*, que propunham a manutenção de um mínimo de informações dentro das quais poderiam ser variados ao máximo os detalhes. Vimos obras com identidades *saturadas*, como no exemplo de Ferneyhough, nas quais há uma aposta estética no excesso de informações, mas que trazem em seu bojo o risco sempre presente da impossibilidade de manutenção da identidade da obra tal como completamente determinada na partitura, abrindo espaço para uma decisão do intérprete não apenas dentro de regras claramente demarcadas, mas em relação às próprias regras em si: quais manter, quais ignorar. Vimos também obras, como *Ícone*, que combinam um pouco dos dois, possuindo identidades magras, o que significa poucas informações a serem obrigatoriamente mantidas para a sua constituição enquanto um membro da classe daquela obra em específico, mas que aliam a estas impossibilidades de execução que são constitutivas da conformação desejada para a obra (como a ordem *impossível* “saturar um espaço sonoro dado”). E vimos também o caso do uso desta obra, ou ainda, de sua adaptação a ambientes de concertos diversos que acarretara uma fuga das regras que a haviam engendrado inicialmente. Estamos bem distantes, parece, do paradigma lógico-formal expresso por alguns avatares da ontologia analítica, de fixação de uma vez por todas de condições para que haja uma obra musical e adentramos claramente as poéticas individuais de cada artista, que não apenas propõe obras musicais, que a princípio se caracterizariam por um determinado modo de ser dentro de uma ontologia estrita, mas que *propõem mesmo estes modos de ser como parte de suas criações*. Chegamos aqui, parece, ao cerne filosofante das obras examinadas, que nos permite dizer que a ontologia não é apenas a tarefa do filósofo que procura encontrar os traços comuns e dizer o que a obra em geral deve ser, mas as obras

elas mesmas podem propor formas de ser diferentes do que havia sido postulado, transitando entre as várias alternativas, em uma tensão permanente entre os componentes responsáveis por sua própria constituição.

A crítica à ontologia aproxima-se aqui de uma forma de crítica da ideologia aplicada ao contexto específico da música, tendo aqui se concentrado nos exemplos mais amplamente utilizados pela ontologia- as obras da tradição de concerto- sendo no entanto passível de generalização a campos outros de atuação artística. O exemplo de *Ícone* e sua adaptabilidade a espaços diferentes propõe um diálogo da própria obra (sua unidade mínima de identidade) com os espaços onde ela subsiste. Neste sentido, ela ativaria potencialidades do próprio espaço específico onde acontece o evento. A própria noção de *identidade* se vê, desta forma, pluralizada, com a possibilidade das obras refletirem diferentes formas de organização interna que não necessariamente apresentem-se como objetos fixos à escuta. Ao mesmo tempo, distanciando-se de uma ideologia do experimentalismo cageano e de sua fixação sobre as noções de *processo* e de momento singular, mantemos a idéia de obra ao menos como entidade sistêmica e sustentada por um bloco de contingências⁶ formado pela instituição-arte. Tal visão permitiria não apenas a crítica à instituição-arte, mas o próprio jogo normativo com as regras que constituem a obra, abrindo a mesma à reflexão sobre a organização social como um todo.⁷ Mas isto é um longo assunto para outro local.

Afinal, a arte também pensa.

Referências

BRANDOM, R. *Making it explicit. Reasoning, representing and discursive commitment*. Harvard University Press, Cambridge, 1994.

CARDEW, C. - "Notation, interpretation, etc..." In: PRÉVOST, E. *Cardew: a reader. A collection of Cornelius Cardew's published writings*. Copula, 2006

⁶ Estou em débito com Valério Fiel da Costa pelas idéias da obra como entidade *sistêmica* e sustentada por um *bloco de contingências*. Cf. *Da indeterminação à invariância*, tese de doutorado defendida na Unicamp em 2009.

⁷ Tais temas são mais detidamente tratados na tese de doutorado *L'indetermination à l'oeuvre: John Cage et l'identité de l'oeuvre musicale*, defendida em Janeiro de 2015 na Universidade de Paris 8 em cotutela com a Universidade de São Paulo.

COSTA, V. F. *Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Tese de doutoramento. IA Unicamp, 2009

DAVIES, S. *Musical works and performances: a philosophical exploration*. Clarendon. Oxford, 2004

KRIPKE, S. *Wittgenstein on rules and private language*. Harvard University Press. Cambridge, 1982.

NYMAN. M. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999 (2nd edition).

POUIVET, R. *Philosophie du rock*. PUF, Paris, 2011.

PRITCHETT, J. *The Music of John Cage*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. Nova Cultural. São Paulo, 1999.

_____. *Tractatus logico-philosophicus*. Edusp, São Paulo, 2010.

Jean-Pierre Caron é compositor, performer e filósofo nascido no Rio de Janeiro em 1982. Formações de músico e filósofo, com doutorado em filosofia terminado em Janeiro de 2015 sobre a indeterminação de John Cage, e suas consequências para uma ontologia e uma política da obra musical (Sorbonne-Paris 8/USP 2015). Atuação musical intensa na nova cena underground brasileira com os projetos –notyesus> (com Rafael Sarpa) e Epilepsia (com Henrique Iwao), além de inúmeras outras parcerias. Colaborador do coletivo Ibrasotope de 2010 a 2012. Fundador e participante do selo Seminal Records juntamente com outros colaboradores.