

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS



Ciências
ULisboa

**Desenhando a música: análise da composição e da escuta a partir do conceito
peirceano de diagrama**

“ Documento Definitivo ”

Ramo de Filosofia da Ciência

Doutoramento em Filosofia da Ciência, Tecnologia, Arte e Sociedade

Especialidade de Filosofia da Tecnologia

Vinícius Jonas de Aguiar

Tese orientada por:

Alexander Matthias Gerner

Documento especialmente elaborado para a obtenção do grau de doutor

2021

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS



**Ciências
ULisboa**

**Desenhando a música: análise da composição e da escuta a partir do conceito peirceano
de diagrama**

Ramo de Filosofia da Ciência

Doutoramento em Filosofia da Ciência, Tecnologia, Arte e Sociedade

Especialidade de Filosofia da Tecnologia

Vinícius Jonas de Aguiar

Tese orientada por:

Alexander Matthias Gerner

Júri:

Presidente:

- Doutora Ana Isabel da Silva Araújo Simões, Professora Catedrática e Presidente do Departamento de História e Filosofia das Ciências da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutor Fernando Traba Zalamea, *Professor Titular*, Faculdade de Ciências da Universidade Nacional da Colômbia;
- Doutor Alvaro Magalhães de Queiroz, Professor, Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil;
- Doutor Paulo Pereira de Assis, *Principal Investigator Centre of Excellent in Artistic Research do Orpheus Institute*, Bélgica;
- Doutor Luís Cláudio dos Santos Ribeiro, Professor Catedrático, Escola de Comunicação, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias;
- Doutor Alexander Matthias Gerner, Investigador Doutorado Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Orientador.

Documento especialmente elaborado para a obtenção do grau de doutor

Fundação para a Ciência e a Tecnologia, PD/BD/128480/2017

2021

Agradecimentos

Em primeiro lugar, aos meus pais e à minha família, pelo suporte incondicional.

Ao meu orientador, Alexander M. Gerner, pela confiança e pelo estímulo desde o nosso primeiro encontro.

Aos Professores e às Professoras do PD-FCTAS, pelos ensinamentos e pelo interesse em refletir sobre temas que nem sempre têm espaço na filosofia das ciências e da tecnologia. Agradeço, em especial, às Professoras Olga Pombo e Fernanda Palma, e aos Professores Nuno Nabais e José Luís Garcia, pelas inesquecíveis aulas e discussões conduzidas no âmbito do Seminário do programa doutoral.

Aos membros e colegas do grupo Filosofia das Tecnologias do Humano (PhilHumTech), em particular ao Prof. Jorge Correia Jesuíno, ao Dr. Luís Homem e ao Dr. Bruno Procopiuk Walter, que gentilmente comentaram diferentes partes desta tese e me deram recomendações preciosas, e ao Prof. Dr. Luís Cláudio Ribeiro, que gentilmente participou da prova de defesa do projeto desta investigação.

A todos os colegas do PD-FCTAS, pelas discussões em conjunto que certamente contribuíram para esta investigação. Agradeço, em especial, aos colegas Diogo Silva da Cunha, Ana Paula Suarez, Năid Mubalegh, Maša Tomšič, Tânia da Fonte, Andrea Mazzola e Tiago Carvalho, que me ajudaram em diferentes momentos desta jornada.

Ao CFCUL, que acolheu esta investigação e que esteve sempre disponível para tratar de todos os pormenores formais. Agradeço, em especial, ao Dr. João Cordovil e à Ana Vilar Bravo, que gentilmente me auxiliaram em diferentes fases do doutoramento.

Aos vários Professores e investigadores que, em diferentes modalidades de encontros, me apontaram caminhos que eu ignorava, e que vieram a ser fundamentais para esta investigação, nomeadamente (seguindo mais ou menos a ordem dos encontros), Prof. Dr. Dieter Mersch, Prof. Dr. Horst Bredekamp, Dr. Tiago da Costa e Silva, Prof^a. Dra. Noëlle Batt, Prof. Dr. Charles Alunni, Prof. Dr. Fernando Zalamea, Prof. Dr. Francesco Bellucci e Prof. Dr. Ahti-Veikko Pietarinen.

Aos funcionários da *Zweigbibliothek Musikwissenschaft - Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin* e da *Bibliothèque nationale de France*.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, que deu todo o apoio financeiro necessário para esta investigação.

A todos os Professores e Professoras que já tive desde os primeiros anos da escola, em particular aos Professores(as) Fernando “Carça”, Mário Loureiro, Fernando Kozu, Fábio Furlanete, Maria Eunice Quilici Gonzalez, Mariana Claudia Broens, Ricardo Pereira Tassinari e Alfredo Pereira Junior, que me inspiraram a seguir o caminho da investigação.

Ao Luã Carlos Valle Dantas, amigo que sempre me lembra das maravilhas do Paraná.

Ao Laercio Antonio da Silva Junior (*in memoriam*), amigo com quem ouvi muita música.

Dedico esta tese à Mariliin, por absolutamente tudo.

Resumo

A questão central desta investigação pode ser assim enunciada: como pensar a mediação entre som e música, a passagem do sonoro ao musical, sem pressupor qualquer tipo de esquema transcendental — estruturas matemáticas ou formais, gramáticas ou qualquer tipo de código que delimite *a priori* as possibilidades da música? Como pensar um sentido musical que não esteja dado *a priori* numa regra de síntese qualquer? A problemática que investigamos tem reaparecido com alguma frequência na filosofia, ao menos desde a última crítica de Immanuel Kant, e sobretudo em pensadores do século XX como Theodor Adorno e Gilles Deleuze. Com efeito, há uma forte tradição musical — teórica e prática, de Pitágoras ao Programa — segundo a qual o sentido musical só é gerado quando, sobre os sons musicalmente desinformados, se sobrepõe algum tipo de esquema racional (i.e. razões, proporções, *logoi*). É, pois, no limite dessa abordagem — que hoje, na era da programação ubíqua, abunda — que surge o referido tema desta investigação. Podemos dizer que o problema em pauta nos é reimposto pelo próprio avanço dos esquemas matemáticos transcendentais em todas as áreas do pensamento, inclusive do pensamento musical. Mas não propomos, aqui, meramente re-ativar os autores que, antes da revolução digital, investigaram o que há para além dos programas ou esquemas musicais. Da nossa parte, introduzimos a seguinte hipótese: o conceito de diagrama, proposto por Charles S. Peirce como substituto pragmati(ci)sta, incorporado, sensível e não-algorítmico, do esquema transcendental kantiano, indica um caminho ainda não investigado, nomeadamente, o conceito de *diagrama musical*. Assim, para amplificar e dar corpo (musical) ao pensamento que há para além do programado e do programável, atentamos para a dinâmica mediadora dos diagramas visuais, gestuais e sobretudo sónicos, que a história da música (suas tecnologias e suas práticas) nos legou, e que chegam até este trabalho por intermédio de variadas escutas compostas, verbalizadas e anotadas por compositores, teóricos, escritores, artistas, músicos e filósofos.

Palavras-Chave: Diagrama Musical; Composição Musical; Escuta Musical; Filosofia dos Diagramas; C. S. Peirce.

Abstract

The central question in this research can be thus summarized: how can we conceive a mediation between sound and music, that is, the passage from sound to music, without presupposing some sort of transcendental schema — mathematical or formal structures, grammars, and codes of any sort? How can we conceive a musical sense that is not already given *a priori* in a rule of synthesis? The problematics we investigate here has reappeared a few times in the history of philosophy at least since Immanuel Kant's third critique, and especially in the works of 20th-century intellectuals such as Theodor Adorno and Gilles Deleuze. Indeed there is strong musical tradition — theoretical and practical, from Pythagoras to the Program — according to which musical sense can only be created when a kind of rational schema (i.e. proportions, *logoi*) is thrown upon musically uninformed sounds. Thus, the theme of this investigation appears precisely on the limits of such an approach — an approach that today, in the age of ubiquitous programming, is abundant. We could even say that the issue at hand is reimposed onto us by the very advance of transcendental mathematical schemas towards all areas of thinking, including musical thinking. However, we do not propose a mere re-reading of authors that investigated this topic before the digital revolution. On the contrary, we introduce the following hypothesis: the concept of diagram, developed by Charles S. Peirce as a pragmati(ci)st, embodied, sensible, and non-algorithmic substitute of Kant's transcendental schema, indicates a path not yet explored, namely, the concept of *musical diagram*. Thus, with the goal of amplifying and giving a (musical) body to the forms of thinking that exist beyond the programmed and programmable, we pay careful attention to the mediation of visual, gestural, and especially sonic diagrams bequeathed by the history of music (its technologies and practices), and that have reached this thesis through the mediation of several listenings that have been composed, verbalized, annotated by composers, theoreticians, writers, artists, musicians, and philosophers.

Keywords: Musical Diagram; Musical Composition; Musical Listening; Philosophy of Diagrams; C. S. Peirce.

Índice

Agradecimentos	i
Resumo	iii
Abstract	iv
Lista de Figuras	x
Listas de Abreviaturas	xi
Introdução	1
Capítulo 1: Duas Lições da História, das Ciências e das Tecnologias da Música	8
1.1 Lição 1: Esquematismo Transcendental, de Pitágoras ao Programa	10
1.1.1 Do Conceito de Esquema Musical Transcendental	10
<i>Do Sonoro ao Musical: Um Problema de Mediação</i>	10
<i>Do Logo(i)centrismo na Música Ocidental</i>	14
1.1.2 Breve História dos Esquemas Musicais	17
<i>Anúnciação Pitagórica</i>	17
<i>Dos Esquemas Matemáticos à Retórica Musical</i>	22
<i>Redes Tonais e Formas Musicais</i>	25
<i>Século XX: Novos Códigos Musicais</i>	30
<i>Influências Pitagóricas nas Ciências da Escuta Musical</i>	32
<i>Considerações Finais</i>	35
1.1.3 Programa (I): Apoteose dos Esquemas Musicais Puros	36
<i>Dos Algoritmos Medievais aos Programas de Composição</i>	37
<i>O Problema da Criação. Ou: O Apagar das Luzes</i>	42
1.2 Lição 2: Limites do Esquematismo Transcendental na Música	46
1.2.1. Programa (II): Temperar o Esquema. Ou: Tocar Contra o Programa (ruído)	46
<i>História do Gesto de Tocar Contra o Programa</i>	46
<i>Hacking Musical: Ruídos no Programa</i>	55
<i>Composição Hacker</i>	57
<i>Escuta Hacker: Ouvir para Além da Mensagem</i>	60
1.2.2 Programa (III): Silêncio. Do Programa ao Diagrama	62
<i>O Esgotamento dos Programas Musicais no século XX</i>	64
<i>Silêncio-Sonoro: Um Novo Fundo Musical</i>	66
<i>O Fim dos Programas e a Ascensão dos Diagramas</i>	69

<i>Pestana, de Machado de Assis: Pistas para um Diagrama Musical</i>	72
Capítulo 2: Do Esquema ao Diagrama Musical (Problemas e Hipóteses)	77
2.1 Pensar a Música sem a Mediação do Esquema Transcendental?	78
2.1.1 Hipótese: A Mediação do Diagrama (Pragmatismo)	78
2.1.2 Estado-da-arte: O Conceito de Diagrama Musical	81
2.2 O Projecto da Tese	86
2.2.1 Estabelecer uma Afiliação: Peirce, Châtelet, Deleuze	86
2.2.2 Pistas da Crítica da Faculdade de Julgar: Composição e Escuta	87
2.2.3 Pistas da Composição Musical	92
2.2.4 Pistas da Escuta Musical	95
2.3 Considerações Finais	99
Capítulo 3: Reações pragmáticas ao conceito transcendental de esquema: um recorte bibliográfico	102
3.1 Introdução	104
3.2 Reações Pragmáticas... (I): Charles Sanders Peirce	105
3.2.1 Do Pragmati(ci)smo: Do Programa de Conduta ao Diagrama de Conduta	106
3.2.2 Do Diagrama Pragmati(ci)sta	112
3.2.3 Determinações Semióticas do Diagrama	116
<i>Modalidades Sensoriais</i>	<i>116</i>
<i>Sensações Musculares e o “Enativismo” do Diagrama</i>	<i>118</i>
<i>O Diagrama Entre as Classes de Signos</i>	<i>119</i>
3.2.4 Diagrama, Pragmatismo, Iconicidade e Abdução	127
3.2.5 Estudos de Caso: Euclides, Kepler e os Mapas	131
3.2.6 Conclusão: do esquema (transparente) ao diagrama (indeterminado)	134
3.3 Reações Pragmáticas... (II): Gilles Châtelet	135
3.3.1 Da regra de síntese ao gesto de síntese: uma leitura de Les enjeux du mobile	137
3.3.2 Do abstrato-potencial ao elástico-virtual	140
3.3.3 Do conceito de gesto. Ou: gesto como operador de tecnologias	143
3.3.4 Diagrama como Tecnologia Manual de Alusões	146
3.3.5 A pontualidade do diagrama. Ou: la recherche de points de vue féconds	149
3.3.6 Considerações finais. Do caos ao diagrama, evitando o hábito	154
3.4 Reações Pragmáticas... (III): Gilles Deleuze	156
3.4.1 Do Diagrama Virtual ao Diagrama na Pintura	157

3.4.2 O diagrama na pintura: catástrofes e virtualidades contra planos e códigos	159
3.4.3 A escapada pelo diagrama (I): Bacon e os Grafos	162
3.4.4 A escapada pelo diagrama (II): Klee e o Ponto Cinza	164
3.4.5 A escapada pelo diagrama (III): Cézanne e os Motivos Analógicos	167
3.4.6 À guisa de conclusão: a função anti-ótica do diagrama	171
3.5 Châtelet e Deleuze à Sombra de Peirce	173
3.6 Considerações finais conceito pragmático de diagrama	178
Capítulo 4: Diagrama Musical na Composição	180
<i>Notas de Recapitulação: Da Música Digital (Códigos) e os seus Esquemas Transcendentais</i>	183
4.1 Dia-Grama: desenhar a música impossível	186
4.1.1 Contra-Exemplos	186
<i>Compêndio de Música (Descartes)</i>	186
<i>Lições da história da notação musical</i>	192
4.1.2 Do Dia-Grama Musical	197
4.1.3 Desenhar o impossível sónico: criação musical entre enigmas gráficos e conjeturas sónicas	200
<i>Diagramática musical (I): compositor (de enigmas) e intérprete (de conjeturas)</i>	201
<i>Diagrama Musical (II): compositores entre enigmas e conjeturas</i>	206
4.1.4 Dois Exemplos: Villa-Lobos e Silvio Ferraz	207
<i>Villa-Lobos: técnica de milimetrização</i>	207
<i>Silvio Ferraz: fórmula do desenho</i>	212
4.1.5 Considerações Finais sobre o Dia-Grama Musical	215
4.2 Dia-Gesto: tatear outros compostos sonoros	216
4.2.1 Gesto (I): definições, exemplos e contra-exemplos da musicologia matemática de Guerino Mazzola	219
<i>Contexto</i>	219
<i>Gesto: errância corporal, ambiguidade e mediação</i>	222
<i>Gesto Musical</i>	225
4.2.2 Gesto (II): da libertação dos corpos à criação através de (dia-) gestos	230
<i>(1) Logos como prisão do corpo musical</i>	231
<i>(2) Toccatas: ensaiar outra música através do gesto (dia-gesto)</i>	233
<i>(3) Modernidade: o (dia-)gesto musical desde o século XX</i>	237
4.3.2 Dois exemplos de Piano Études	240

<i>Debussy: piano études</i>	243
<i>Ligeti: piano études</i>	248
4.2.4 O Incontornável Luciano Berio: Gestos e Sequenza XIV	252
4.2.5 Considerações Finais sobre Dia-Gesto Musical	256
4.3 Dia-Sónico: deixar soar a musicalidade dos sons	258
4.3.1 Tema e as suas variações (I): aspectos filosóficos	259
<i>Helmuth Plessner: do esquema (matemática) ao tema (música)</i>	259
<i>Música entre Temas e Esquemas</i>	267
<i>Modernidade como Emancipação dos Temas</i>	272
<i>Taxonomia de Temas ou Dia-sónicos</i>	275
4.3.2 Tema e as suas variações (II): estudos-de-caso	281
<i>Ludwig v. Beethoven: Variações Dia-belli/bollic</i>	282
<i>Alban Berg: mediação informal (Adorno)</i>	287
<i>Igor Stravinsky, Olivier Messiaen e os Personagens Rítmicos</i>	298
<i>Luciano Berio e a composição através do som bruto</i>	306
4.3.3 O Fio Diagramático da Composição Musical. Notas de conclusão	313
Capítulo 5: Diagrama Musical na Escuta	318
5.1 Escuta Musical Como Antecipação	321
5.2 Escuta Musical Como Adequação	330
5.3 Escuta Musical Como Diagramática	336
5.3.1 Introdução: Pistas da Diagramática Visual	336
5.3.2 Escuta Musical: Entre Percepção, Faneroscopia e Semiótica	339
<i>Perceptos e Fenómenos. Ou: a intuição musical</i>	339
<i>Faneroscopia. Ou: a imaginação musical</i>	343
<i>Semiótica. Ou: o entendimento musical</i>	353
<i>Notas de Conclusão: da escuta genérica à escuta autoral</i>	361
5.3.3 O Fio Diagramático da Escuta Musical: Da Faneroscopia à Semiótica	364
<i>Inspeção diagramática e Escuta Musical (Faneroscopia)</i>	364
<i>Comparação diagramática e Escuta Musical (Iconoscopia)</i>	367
<i>Raciocínio Diagramático e Escuta Musical (Semiótica)</i>	369
5.3.4 Como Escutar Diferente (I): Tecnologias da Escuta Diagramática	377
<i>Ligeti - Artikulation (Mostrar a Escuta)</i>	379
<i>Textos (Descrever a Escuta)</i>	381

<i>Edições (Tocar a Escuta)</i>	383
5.3.5 Como Escutar Diferente (II): Comunidades de Interpretantes	387
<i>Claque (pontuação diagramática)</i>	388
<i>Leonard Bernstein e a tele-escuta multi-média</i>	389
<i>Improvisação em Conjunto</i>	390
5.3.6 Escuta Diagramática na Composição Musical	393
<i>Arranjo: entre escuta metódica e escuta modal</i>	393
<i>Re-escritura. Ouvir Outra Música Através da Música</i>	396
<i>Escuta reduzida (Schaffer/Chion). Ouvir Através do Som</i>	398
<i>Paisagens sonoras (Schaffer / Cage). Ouvir Música Através do Meio Sónico</i>	402
À guisa de conclusão: diagrama musical entre ícones, índices e símbolos	407
Considerações Finais	412
Referências Bibliográficas	414

Lista de Figuras

Fig. 1.1. Imagens do tetraktys.	19
Fig. 3.1. Diagrama da semiótica pragmati(ci)sta de Peirce, por Fernando Zalamea.	112
Fig. 3.2. Tabela das classes de signos, segundo C. S. Peirce.	123
Fig. 3.3. Diagrama do íman, por Gilles Châtelet.	151
Fig. 4.1. Trecho da notação gráfica de Aria, por John Cage.	205
Fig. 4.2. Exemplo da técnica de milimetrização, de Villa-Lobos.	209
Fig. 4.3. Três rascunhos para a peça Anel anemic, por Silvio Ferraz.	215
Fig. 4.4. Esquema da adjunção entre música e matemática, por Guerrino Mazzola.	226
Fig. 4.5. Triângulo da performance musical ocidental, por Guerino Mazzola et al.	226
Fig. 4.6. Esquema do gesto musical na música de Uganda, por Denys Bouliane.	249
Fig. 6.1. Síntese do raciocínio diagramático musical.	411

Listas de Abreviaturas

Charles S. Peirce:

CP — Peirce, C. S. (1931-58). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols. C. Hartshorne, P. Weiss, A. Burks (Eds.). Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press. Seguido pelo número do volume e número do parágrafo (e.g. CP 1.478).

NEM — Peirce, C. S. (1976). *The New Elements of Mathematics*, 5 vols. (C. Eisele, Ed.). Nova Jérícia: Humanities Press Inc. / Atlantic Highlands. Seguido pelo número do volume e página (e.g. NEM, II, p. 300).

EP — Peirce, C. S. (1992-8). *The Essential Peirce: selected philosophical writings*, 2 vols. Bloomington: Indiana University Press. Seguido pelo número do volume e página (e.g. EP II, p. 30).

Immanuel Kant:

CRP — Kant, I. (2001). *Crítica da razão pura* (Manuela Santos e Alexandre Morujão, Trad.). 5a Edição. Lisboa: Fundação Kalouste Gulbenkian. Seguido da paginação original A/B (e.g. CRP, A140/B180).

CFJ — Kant, I. (2018). *Crítica da Faculdade de Julgar* (F. C. Mattos, Trad.). Rio de Janeiro: Vozes. Seguido pelo parágrafo, página da edição original e página da edição citada (e.g. CFJ, §46, 308, p. 205).

*A arte é uma fada que transmuta
E transfigura o mau destino.
Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.
Cada sentido é um dom divino.
(Manuel Bandeira, À sombra das araucárias)*

*Poder-se-ia supor que o ensinamento da lógica é que muito pode ser conquistado por meio da
simples ruminação, apesar de todos saberem que a experimentação, a observação, a
comparação e a escrutinação ativa dos factos são imprescindíveis, e que o simples pensar
não leva a lugar nenhum, nem mesmo na matemática.
(C. S. Peirce, Introductory Lecture on the Study of Logic, 1882)*

Introdução

Numa de suas *Cartas a um Jovem Poeta*, Rilke¹ explica que, para descobrirmos se devemos mesmo poetar, “há apenas um *meio*”; segue Rilke: “[i]nvestigue o *motivo* que o *impelle* a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração [...]”. Segue, daí, uma hipótese que será muito cara a esta investigação: “[u]ma obra de arte é boa quando surge de uma *necessidade*.”

Rilke enfatiza, na referida carta, o “voltar-se a si mesmo” e o “confessar as suas próprias motivações” para poetar. Interessa-nos mais, porém, refletir sobre o voltar-se ao *material musical* em si mesmo, investigar os *seus motivos* e, com um pouco de sorte, *(per-)seguir as suas necessidades internas*. Esta tese, portanto, tem como principal impulso recuperar a importância desse subtil modo de investigação estético-musical, tantas vezes preterido em relação aos métodos matemático-formais que, hoje, na era da computação ubíqua, renovam o seu fôlego, como se ignorassem as críticas filosóficas e musicais dos últimos séculos.

A pergunta, ao redor da qual re-organizamos um antigo debate, pode ser assim enunciada: como o conceito de diagrama, proposto por C. S. Peirce como contraponto sensível e pragmático ao esquema transcendental de I. Kant, pode ajudar-nos a circunscrever os *meios* (e os seus *motivos*, mais do que *razões*) de passar do sonoro ao musical que evadem qualquer tipo de regra de síntese (matemática, formal, algorítmica, etc.) dada *a priori*, ou seja, antes do confronto efetivo entre a sensibilidade do sujeito e as idiosincrasias do material?

Dito isso, já distinguimos dois elementos motivadores desta tese, nomeadamente (i) a necessidade de explicitar um regime de pensamento ou investigação musical que não se deixa reduzir a esquemas de tipo lógico-dedutivo (em geral importados da matemática), e (ii) pensar o lugar dessa tensão entre esquemas matemáticos e o seu “lado de fora” na atual conjuntura social, cada vez mais atravessada por processos computacionais.

Enunciemos, por fim, um terceiro eixo que dá sustentação a esta tese: o debate filosófico sobre o conceito de diagrama. Nas últimas duas ou três décadas, áreas como a filosofia da matemática, filosofia da lógica, epistemologia, história da arte e estudos sobre os médios intensificaram o seu interesse pelo tema dos diagramas. Uma posição predominante que resultou desse debate até o presente momento é, claramente, aquela muito bem sintetizada

¹ Trata-se da carta de 17 de Fevereiro de 1903. A tradução aqui utilizada é a de Rilke (2006).

na obra de Sybille Krämer e que chama a nossa atenção para a importância da *especialização gráfica* no pensamento humano em geral (e.g. geometria, astronomia, cartografia etc.). Numa publicação dedicada à teoria da música após Friedrich Kittler, por exemplo, Krämer indaga: “não somos ‘criaturas espaciais’ em termos de orientação tanto prática quanto teórica?” (Krämer, 2017, p. 244, tradução nossa).

Com efeito, desde que Peirce lançou as bases de uma “epistemologia diagramática” (cf. Stjernfelt, 2007), sendo o diagrama não tanto um mediador lógico-analítico, mas sim um operador sintético de evolução do conhecimento, o protagonista tem sido, repetidas vezes, o pensamento gráfico-espacial. Mas, se retornarmos ao pragmati(ci)smo de Peirce, até que ponto ainda estaríamos justificados em dizer que somos “criaturas espaciais”? Até que ponto o nosso pensamento pragmático, efetivo, incorporado, tem o seu núcleo epistemológico em formas de especialização?

Não é difícil identificar, na gênese do pragmatismo, como enunciada no famoso ensaio *How to Make Our Ideas Clear* (Peirce, EP I, pp. 124-41), a primazia do temporal sobre o espacial. O conceito de pensamento, em Peirce, diz respeito não exatamente às abstrações formais e estáticas que podemos fazer a partir de nossas ações no mundo, mas sim aos processos que se sucedem desde o aparecimento de uma dúvida *real* até a sua resolução num novo hábito de conduta “tensionado” para o futuro. É por meio do exemplo da música que Peirce concetualiza o pensamento, dizendo que este “é uma linha melódica a percorrer a sucessão de nossas sensações” (Peirce, EP I, p. 129, tradução nossa). Mais detalhadamente, Peirce explica que, tal como uma composição musical, cujas partes são formadas por “motivos, ideias ou funções” (Peirce, EP I, p. 129, tradução nossa), também o pensamento é um tipo de composição, na qual “o único motivo, ideia e função é produzir uma crença” (Peirce, EP I, p. 129, tradução nossa), isto é, uma disposição para perceber e agir de certo modo. Ademais, segue Peirce, uma tal crença ou disposição para agir, ponto culminante do pensar, não é senão uma “meia-cadência, que fecha uma frase musical na sinfonia da nossa vida intelectual” (Peirce, EP I, p. 129, tradução nossa). Essa *meia-cadência*, vale lembrar, não é um repouso na tónica (que de facto dá a sensação de final), mas sim um repouso no chamado acorde dominante, um repouso sempre instável, já que aponta para uma continuação.

Sendo assim, é curioso que na literatura sobre o pragmati(ci)smo de Peirce o tema da *temporalidade do diagrama (pragmático)* não tenha ainda sido explicitamente investigado.

Esperamos que uma teoria sobre o *diagrama musical*, tal como a concebemos nesta tese, possa contribuir não só para esse ponto, mas também para distinguirmos com mais propriedade entre o diagrama como abstração espacial operacional, e que tende a uma sintaxe ou a alguma forma de axiomática (e.g. um sistema algorítmico), e o diagrama pragmático temporal, com os seus modos próprios de conduzir o pensamento e ação. As implicações éticas dessas duas posições não são menos importantes, evidentemente.

...

Os cinco capítulos que formam esta tese estão divididos em algumas tríades, que gostaríamos de sublinhar.

A primeira delas, ao nível da estrutura global do texto, aparece da seguinte forma: capítulos 1 e 2, capítulo 3, e capítulos 4 e 5. Começamos por reconstruir um estado-de-coisas que culmina em determinadas hipóteses (caps. 1-2). Introduzimos a mediação do conceito de diagrama, necessária para desenvolvermos as hipóteses levantadas (cap. 3). Por fim, revisitamos o estado-de-coisas inicial, bem como aquelas hipóteses, agora re-mediados por autores e exemplos variados, de onde surge a nossa tese, em sentido estrito, sobre o diagrama musical, tal como identificado na composição e na escuta musical (caps. 4-5). Vejamos isso com mais detalhes.

Num primeiro momento, dissertamos sobre uma antiga tradição segundo a qual a passagem do sonoro ao musical (ou também: entre ruído e música) se dá sempre por intermédio certos tipos de esquemas formais dados *a priori* — ora presentes na estrutura matemática da realidade, ora como parte da psicologia ou da fisiologia dos humanos, ora frutos de meras convenções. Ao acompanhar o desdobrar histórico dessa linhagem, que chega à era da computação digital com fôlego renovado, percebemos, com o auxílio de variados autores, músicos e composições, que dificilmente podemos reduzir o impulso de criação de múltiplos e novos sentidos musicais a esquemas racionais dados *a priori* — ou seja, desconsiderando o contacto efetivo entre ouvinte (seja ele/a compositor(a) ou não) e a materialidade dos sons. Isso fica particularmente claro em momentos de crise dos grandes sistemas formais da música, como na passagem do romantismo para a música do moderna do século XX. Surge, então, a nossa hipótese, segundo a qual podemos nos valer do conceito peirceano de diagrama para pensar aquilo que não se deixa reduzir aos esquemas transcendentais da música.

O terceiro capítulo disserta sobre o regime de pensamento diagramático, e como este foi teorizado sobretudo por Peirce, mas também por Gilles Châtelet e Gilles Deleuze no âmbito do que ocorria na epistemologia, na matemática, nas ciências e nas artes desde a passagem para o século XX. São estas as pistas que nos sensibilizarão para re-ouvirmos composições musicais e re-lermos entrevistas e relatos de compositores, bem como escutas anotadas por filósofos e escritores, e captarmos aí, re-mediados pelo conceito de diagrama, o que é isso que escapa aos esquemas transcendentais sem, no entanto, se tornar um *nonsense*.

Por fim, talvez a parte mais original de toda a investigação, os capítulos 4 e 5, dedicados aos temas da composição musical e da escuta musical, respetivamente, desenvolvem uma conceção de diagrama musical, inspirada no que vimos no capítulo anterior, e que nos permite amplificar os meandros da criação (de sentido) musical mais ou menos ignorados nos modelos da tradição que apresentamos no capítulo inicial. Nesse momento, atentamos para a participação de formas de notação, esquemas gestuais, fragmentos sónicos e para os *modos* por meio dos quais escutas sensíveis e incorporadas, de compositores, músicos e ouvintes, percebem latências musicais *através (dia-/per-)* dessas materialidades multi-sensoriais. A fim de acentuar algumas estratégias diagramáticas — já que, por definição, esse regime de mediação não se deixa reduzir a esquemas generativos primordiais —, aprofundamos a nossa reflexão com diversos estudos de caso, ora de composições específicas, ora de tipos de práticas de composição e de escuta (e.g. arranjo, re-escritura, escuta reduzida etc.).

Há também alguns movimentos triádicos no interior de cada capítulo, que refletem, *grosso modo*, um processo histórico de (i) produção de esquemas musicais, (ii) falhas, e (iii) diferentes modos de re-construção de redes de sentidos musicais. Por exemplo, o Capítulo 1 perpassa a tríade esquema-ruído-fragmento, a resultar, no capítulo 2, num conjunto de hipóteses capazes de esclarecer determinados modos de re-composição dos fragmentos (visuais, gestuais e acústicos) legados pela tradição, sem passar, contudo, pela mediação de qualquer tipo de código *a priori*. O Capítulo 3 versa sobre um trio-filosófico, no qual o vasto conceito de diagrama multi-modal lançado por Peirce no âmbito da sua epistemologia é, por intermédio de Châtelet e Deleuze, como que intensificado em algumas das suas modalidades, nomeadamente naqueles modos de representação mais vagos, icónicos e incorporados — aspetos que participam também do diagrama musical, como argumentaremos. Nos capítulos 4

e 5, reaparecem em inúmeras variações a tríade (i) sentido musical (semântica), (ii) esquema musical (sintaxe) e (iii) diagrama musical (pragmática). Todas essas tríades podem ser subdivididas em infinitas nuances, sugestões, gestos, latências etc. que se apresentam (como significativas) à sensibilidade multi-sensorial do ser humano.

Entre os capítulos 4 e 5, ademais, nota-se um movimento no interior do conceito de diagrama musical, tal como propomos defini-lo a partir da filosofia peirceana e em relação à composição e à escuta musical. O movimento é o seguinte: no âmbito da composição musical, sublinhamos como a diagramática multi-sensorial é constituída não tanto por diagramas simbólicos e globais (como os esquemas transcendentais), mas sim por diagramas eminentemente icônicos e locais, que medeiam, passo a passo, o processo de composição; já no âmbito da escuta musical, insistimos no caminho inverso, ou seja, no caráter simbólico dos diagramas da escuta, capazes de conhecer a música para além dos seus aspetos icônicos. Trata-se de uma tentativa de enriquecer perspectivas muito disseminadas, segundo as quais a (i) composição musical é organização dos sons e, portanto, uma sobreposição de esquemas simbólicos sobre o espectro sonoro, e (ii) a escuta musical é um mero jogo de sensações excitadas pelos sons e, portanto, um “interpretante emocional” comunicado pela iconicidade da música.

Enfim, buscaremos esclarecer que a passagem do sonoro ao musical não depende completa e necessariamente de — e nem está limitada por — esquemas *a priori* dados na mente no sujeito, sem os quais os sons não fariam sentido musical. Também não é suficiente apenas demonstrar que os objetos, instrumentos e tecnologias já contêm em si esquemas latentes que o músico ou ouvinte simplesmente irá realizar (mais do que atualizar), como muitos teóricos dos médias fizeram nas últimas décadas (e.g. Kittler). Ademais, um terceiro caminho para enriquecer essa teoria não precisa exatamente retornar à música das esferas, e defender que os esquemas estão dados não só na mente do sujeito, não só nos seus instrumentos, mas sim na estrutura mesma da realidade. Com efeito, o que mostraremos, através de conceitos e exemplos, é que nenhum tipo de formalização racional pode pretender esgotar (e, portanto, antecipar em si ou delimitar) todos os sentidos musicais possíveis, estabelecendo limites ao conhecimento musical; e que a descoberta ou criação de novos caminhos sônicos são como que convites vagos que nos são enviados dos sítios mais variados — de certos sons numa paisagem; de um tema secundário em Mozart; de uma inflexão vocal

escondida num poema; do timbre de um instrumento; do ritmo de um encontro — e que atraem a nossa *sensibilidade* muito antes de colapsarem numa regra de síntese genérica.

...

Façamos, por fim, um breve resumo da nossa argumentação. Começaremos defendendo que uma consistente tradição de teorias e práticas musicais pode ser estrategicamente sintetizada a partir do conceito kantiano de esquema transcendental, haja em vista que, para tais autores e músicos, a música é concebida segundo esquemas (em geral matemáticos) que delimitam o horizonte do musical. Essa tradição, porém, enfrenta alguns limites sérios: como explicar a multiplicidade de esquemas transcendentais da música (o que outrora era ruído, hoje, é música e vice-versa) bem como a multiplicidade de exceções ou “dissonâncias” que modificam determinados esquemas? Seriam acasos, ou haveria uma “lógica” musical mais ampla, para além dos limites daqueles esquemas? Apostando nesta última alternativa, no Capítulo 2, sintetizaremos a nossa proposta: analisar certas práticas de composição e de escuta musical que, a nosso ver, são particularmente desafiadoras para aquela tradição dos esquemas transcendentais, e fazê-lo a partir de um contraponto pragmático, nomeadamente, o conceito de diagrama, tal como concetualizado por C. S. Peirce em sua crítica à filosofia kantiana. No Capítulo 3, apresentaremos essa conceção multi-modal de diagrama, sublinhando algumas dessas modalidades a partir das (também pragmáticas) conceções de diagrama de G. Châtelet e G. Deleuze, de onde resulta uma modalidade de diagrama multi-sensorial, icônico e simbólico, no limite entre o fenómeno e o signo, e capaz de exprimir não apenas regularidades da natureza e do pensamento, mas também impressões, gestos, sensações etc. Isso permite-nos apreender a função dos diagramas na música para além do exemplo, já muito estudado, da representação de composições ou géneros codificados. Com efeito, no Capítulo 4, mostraremos como certos regimes de criação musical têm início com diagramas de composições porvir, cujas estruturas, relações e formas não estão delimitadas *a priori* no diagrama: antes, é o diagrama que *abre* caminho para a composição. Por isso mesmo são fragmentos de notações e gestos, ainda vagos (iconicidade), mas inteligíveis (simbolismo) o suficiente para serem aprimorados, manipulados, analisados, incorporados etc. num processo diagramático multi-sensorial de composição. Notações e gestos tendem aos diagramas musicais propriamente, ou seja, configurações temporais e sónicas (e.g. tema, motivo). São essas “ideias musicais” vagas, porém inteligíveis, que abrem,

tensionam, direcionam o processo de composição precisamente lá onde os esquemas transcendentais (i.e. símbolos ou hábitos cristalizados) perdem a sua força normativa. No Capítulo 5, por fim, mostraremos como os diagramas musicais são apreendidos e compreendidos pela escuta musical, não só no âmbito do processo de composição, mas também enquanto meio de interpretação musical, improvisação, análise, crítica ou qualquer outro regime de escuta musical que se dedique a com-/apreender o sentido da música. Para tal, situaremos a escuta musical não só no interior da semiótica de Peirce, como geralmente é feito, mas também entre a percepção e a faneroscopia — que antecedem o aparecimento dos signos e, portanto, da cognição. Mostraremos como há um fio diagramático que percorre, em via de mão dupla, da percepção das complexidades acústicas aos fenómenos musicais que abstraímos de forma mais ou menos espontânea; destes aos signos interpretantes que deliberadamente analisamos, incorporamos e compreendemos; e destes interpretantes, incorporados como hábitos de escuta, de volta à percepção, agora mais esclarecida e sensível a sentidos da música que antes eram ignorados. Este processo constitui o exercício individual e social de conhecer a música por meio de inevitáveis abstrações diagramáticas, que poderão ser observadas, manipuladas, incorporadas, tocadas, anotadas, comentadas, registadas, editadas, comunicadas, improvisadas etc. não só mentalmente, mas também através de tecnologias e performances variadas, de modo a aprofundarmos a nossa intelecção de sentidos condensados musicalmente.

Capítulo 1: Duas Lições da História, das Ciências e das Tecnologias da Música

Resumo: Há uma linhagem na música ocidental, que remonta aos pitagóricos e continua até o presente, e cuja tese pode ser formulada da seguinte maneira: a mediação entre o sonoro e o musical é constituída por esquemas transcendentais, mais especificamente por esquemas matemáticos ou matematizáveis. Com efeito, o conceito central da primeira crítica kantiana tem força suficiente para funcionar como *chave de leitura* de teorias e práticas musicais que antecederam e sucederam o seu autor. Neste capítulo, propomos retomar alguns dos pilares dessa tradição a fim de circunscrever, sob estéticas, teorias e tecnologias musicais variadas, um mesmo modo de se pensar e delimitar a constituição do musical (i.e, a passagem do sonoro ao musical). Pretendemos revelar, num primeiro momento, que há um conjunto vasto de teorias e práticas musicais a operar sempre sob o pressuposto de que a música resulta de sons in-formados por certos esquemas matemáticos (ou matematizáveis) dados algures *a priori* em relação à experiência do músico com os sons (ora no cosmos, ora na alma, ora na fisiologia, ora na mente, ora nas tecnologias). Num segundo momento, sublinharemos alguns dos limites inerentes a essa tradição. Mostraremos como essa linhagem de teóricos, músicos e ouvintes, ao privilegiar as *pré-determinações do musical*, silencia a respeito de outros tipos de mediações — passagens sensíveis, incorporadas, performativas — que estão sempre a “tensionar”, como dissonâncias, as redes que antecipam e delimitam os sentidos musicais possíveis. Surgirá, nesse momento, o problema-motor desta investigação: se o conceito de esquema transcendental e constelações concetuais relacionadas nos permitem esclarecer como as “redes” (sejam elas fórmulas abstratas, fórmulas incorporadas ou fórmulas instaladas em tecnologias) já têm sempre uma música pensada *a priori*, que tipo de conceito precisamos mobilizar a fim de esclarecermos o regime de mediação (entre o sonoro e o musical) que entra em cena no limite, nas bordas e fora dos esquemas dados *a priori*?

[...] intervalos e acordes, por seu turno, são ratios, ou seja, fracções feitas de integrais. O comprimento de uma corda (especialmente num monocórdio) era subdividida em fracções, às quais os Pitagóricos orgulhosamente chamaram de logoi (...). Tal era a lógica de tudo que atendida, na Europa Antiga, pelo nome de música: primeiro, havia um sistema notacional que permitia a transcrição de sons claros separados dos ruídos do mundo; e segundo, a harmonia das esferas estabelecia os ratios entre as órbitas planetárias (e depois, a alma humana) e equivalentes relações entre sons. (Kittler, 1999, p. 24, tradução nossa, grifos nossos)

Ele [Pitágoras] procurava o logos ou razão segundo a qual música era tão bela quando os tons [Grundton] dos seus dois tetracordes se fracionam em [intervalos de] quarta, quinta e oitava. Ele anuncia a essência aritmética de cada uma das quatro mais antigas cordas da Cítara. (Kittler, 2006, p. 242, tradução nossa)

[...] computer music 'first and foremost' continues the modern traditions of [...] tempered scale. They automatize in the shape of algorithms certain regularities that from a historical point of view are contingent achievements of European cultural history rather than natural matters of course. The obvious question – albeit rarely posed – is therefore which mathematical and technological junctures lead to these algorithms that the 19th century subsequently proceeded into rigid mechanical hardware [...] and the 20th century into programmable software? (Kittler, 1999 cit. em Holl, 2017, p. n/a)

1.1 Lição 1: Esquematismo Transcendental, de Pitágoras ao Programa

1.1.1 Do Conceito de Esquema Musical Transcendental

Do Sonoro ao Musical: Um Problema de Mediação

Apesar de ser a expressão máxima de uma tradição, Pitágoras não foi o único a perguntar-se pelas *condições de possibilidade* da musicalidade dos sons. Nem foi o único a responder à questão a partir da matemática. Como um todo, a história das práticas e teorias da música ocidental, de certa maneira, denuncia a história das figuras *intermediárias* entre o plano sonoro e o plano musical. Sons não são já à partida música. É preciso algum tipo de mediação, procedimento, trabalho *sobre* ou *através* do plano sonoro para ali *incutir* ou dali *extrair* o que poderíamos chamar de algum *sentido musical*.

Uma ressalva contra possíveis leituras romântico-reaccionárias: por sentido musical entendemos, neste caso, tão-somente aqueles fatores que possibilitam à música ser mais que um aglomerado de notas, sons e/ou ruídos. Não nos interessa determinar *o* sentido musical e nem mesmo *a categoria* que condiciona a sua possibilidade. Partimos do pressuposto de que muitos *meios* podem ser empregados a fim de produzir diversos *sentidos* do musical. O problema de pensar o conceito de sentido musical após tudo que se passou na música do século XX e, em especial, na música do pós-guerra foi já exemplarmente discutido por Theodor Adorno. Como explicou o pensador de Frankfurt, não é porque algumas “categorias” (como progressão, contraste, desenvolvimento, tensão-repouso etc.) outrora asseguraram um sentido musical que elas devem ser tomadas como necessárias e imutáveis². Faz-se necessário, pelo contrário, a revisão dessas figuras mediadoras, e até mesmo a construção de novas “categorias equivalentes”, a fim de articular novos sentidos musicais. Uma definição de Adorno, inspirada na teoria da composição de Arnold Schönberg, serve-nos bem por ora:

Com efeito, o que constitui o "sentido" da música, mesmo na atonalidade livre, não é outra coisa senão a conexão discursiva. Schoenberg chegou ao ponto de definir sem subterfúgios a teoria da composição como doutrina da conexão musical, e a isto tende tudo o que na música pretende ter um sentido, enquanto vai mais além de si mesmo como elemento particular e se integra no todo,

² Essa ideia é desenvolvida por Adorno no famoso ensaio *Vers une musique informelle* (Adorno, 2018, pp. 375-442).

assim como, de maneira inversa, o todo encerra em si a exigência precisa desse elemento particular. (Adorno, 1974, p. 102)

Mas para além das teses de Adorno acerca das categorias que garantem o sentido musical, diríamos que o imbróglio está justamente em ser capaz de *distinguir o que caracteriza esse terceiro intermediário* (se é único, se é culturalmente definido, se é matemático, se é físico, etc.), onde este se localiza (antes, fora, sobre, ou dentro do plano sonoro), como (e que tipo) de sentido (musical) pode daí brotar (se é um sentido subjetivo, à moda do “senso comum estético” de Kant, se é objetivo, como pretendido entre os medievais, ou de outro tipo qualquer).

Nattiez nomeia essa mediação de “fronteira entre a música e o ruído” (Nattiez, 1990, p. 48), e defende que se trata não de uma passagem única que respeita a um conceito universal de música, mas sim de uma mediação “culturalmente definida” (Nattiez, 1990, p. 43, tradução nossa).

Wisnik, no conhecido livro *O Som e o Sentido*, fala da história *das músicas* — no plural — como uma “longa conversa” entre som e ruído, este *continuum* que diferentes “culturas irão administrar” cada qual à sua maneira, sem que haja uma

[...] medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som, que é sempre produção e interpretação das culturas (uma permanente seleção dos materiais visando o estabelecimento de uma economia de som e ruído) [...] (Wisnik, 1989, pp. 30-1)

Citaríamos ainda o estudo de Attali (1985), como bom representante da atitude moderna, contrário a concepções universalistas da música. Em sua teoria musical pautada em conceitos da economia, Attali pensa a constituição do musical por meio de uma série de procedimentos de “formação, domesticação e ritualização” do ruído (Attali, 1985, p. 24, tradução nossa), isto é, a construção do musical como resultado de canalizações, regulações, em suma, como produto do controlo de sons desmesurados (sem medida), que são os ruídos.

Enfim, para não nos prolongarmos numa história dessa problemática, diríamos apenas que cada teoria que pensa a travessia do sonoro ao musical mobiliza teias de conceitos que operam num certo *ethos*, ora mais semiótico ou semiológico, ora mais histórico, por vezes dialéctico-materialista, outras vezes em tom cientificista, psicológico, cognitivo, e assim por diante.

Neste capítulo inicial, espécie de prolegómeno à nossa investigação, propomos lançar mão de um conceito novo nesse campo de problemas: o conceito de esquema transcendental. Acreditamos que esse conceito, introduzido por Kant na *Crítica da Razão Pura*, é capaz de mobilizar uma vasta tradição de teorias e práticas musicais, dos pitagóricos à *Inteligência Artificial* da música, revelando essas perspectivas têm em comum e de mais fundamental, nomeadamente: *o pressuposto de que a mediação entre ruído (e mesmo entre som) e música é sempre um esquema de razões dado a priori.*

Antes de prosseguirmos, seguem duas ressalvas. Primeiro: de forma alguma supomos aqui que os autores que serão citados nas próximas páginas anteciparam o (ou partiram do) conceito kantiano de esquema em suas teorias e práticas. Nossa referência a tal conceito deve-se tão-somente ao facto de este sintetizar e mobilizar, com força exemplar, características e problemáticas de toda uma *tradição* de filósofos, cientistas e músicos. Ou seja: o conceito é aqui empregado somente enquanto *chave de leitura e análise* de temas anteriores e posteriores à filosofia de Kant. Segundo: o conceito de esquema referido a Kant tem sido objeto de muitas investigações (ver estado-da-arte em Krämer, 2016, pp. 235-284) e, ademais, deu início a uma rica tradição de outras concepções de esquema (ver um mapa dessa linhagem, que inclui Maimon, Hamanns, Herner, Johnson & Lakoff, e Plessner, em Gasperoni, 2016). Não é nosso objetivo aplicar esse repertório de teses ligadas ao Kant às perguntas sobre a composição e a escuta musical. Antes, interessa-nos apenas empregar um aspeto específico do conceito de esquema — nomeadamente: funcionar como uma regra de síntese transcendental — como *chave de leitura* de uma tradição de teorias e práticas musicais à qual desejamos contrapor, ainda que em regime de continuidade, outra tradição, menos ligada, a nosso ver, ao conceito kantiano de esquema e mais próxima do que C. S. Peirce chamou de diagrama.

Enfim, mostraremos, no decorrer deste capítulo, que o conceito de esquema tem força para mobilizar um conjunto de outros conceitos — por exemplo, rede, programa, diagrama —, formando uma *assemblage* de instrumentos muito oportunos para pensarmos não só a problemática da mediação entre o sonoro e o musical (e o papel que têm aí a matemática, as tecnologias, etc.), mas também questões que, hoje, emergem de diversas esferas do social,

num momento histórico no qual formalizações digitais (programas) fazem a mediação de cada passo da vida humana³.

De facto, há, na história da música ocidental, um espaço privilegiado para certo tipo específico de mediação do musical, cultivado nas principais obras, sistemas, teorias científicas e filosofias da música — como tentaremos mostrar nesta secção. E essa mediação, a nosso ver, *ressoa ao tocarmos no conceito de esquema*, e pode ser definida como espécie de programação (pro-gramar = pré-inscrever) analógica do musical.

Eis a nossa primeira tese: *parte significativa do pensamento ocidental acerca da música pressupõe certas concepções de música, que agenciam os seus próprios esquemas puros transcendentais como condição de possibilidade do sentido musical (e sem os quais não há música, apenas cacofonia ruidosa irracional)*⁴.

Chamaremos a essa tradição de esquemas musicais transcendentais de *logocentrismo musical*. Não se trata de contradizer a percepção, típica de fins do século XX, e que se arrasta aos tempos atuais, de que é impossível admitir um conceito universal de música. Interessa-nos somente começar por lembrar que, à sombra de *diferentes* concepções de música forjadas no âmbito do “cânone ocidental”, funciona um *mesmo tipo de mediação*, nomeadamente os *esquemas puros a priori*. E se é verdade que o pretenso estatuto universal de certas concepções de música foi já amplamente questionado prática e teoricamente no último século, esse *tipo de mediação* parece não ter sido *ainda* alvo de tantas críticas, haja vista que seguiu operante mesmo em vanguardas artísticas do século XX. As razões ou medidas que in-formam musicalmente o ruído des-mesurado e musicalmente des-informado alteraram-se ao sabor inúmeros factores (matemática, tecnologia, teologia, sociedade, economia, ciências, etc.). Mas

³ Entre os autores que intuíram o potencial emancipador de práticas musicais, e que buscaram, na música, exemplos e modelos para pensar a relação entre indivíduos, sociedades, e tecnologias, destacaremos o próprio Adorno (1974), o sociólogo Alfred Schütz (1972) em seu ensaio *Making Music Together*, Villém Flusser (2008), e, mais recentemente, Dieter Mersch (2015), em sua epistemologia estética, e Alexander Gerner (2017), em sua investigação sobre a ressonância social, que abarca tanto a problemática da música entre as ciências empíricas e as abordagens qualitativas quanto a importante discussão sobre ressonâncias sociais tecnologicamente induzidas.

⁴ Pontuemos aqui, a partir de Bonds (2014, p. 31), o início de uma tradição alternativa, bem menos expressiva, mas que ganha força no século XX, como mostraremos: “Not all the ancients accepted an a priori subordination of the senses to reason in the realm of music. Aristoxenus (ca. 375/360 BCE-?) was the most prominent of the early philosophers to question Pythagorean attitudes toward the sense of hearing. A pupil of Aristotle, Aristoxenus approached music primarily as an experience rather than as an object: his writings minimize (but do not deny) the role of mathematics and favor the perceptions of the ear over the calculations of the mind. Teophrastus (ca. 371–287 BCE), also a pupil of Aristotle, similarly conceded the importance of number as necessary for comparing different pitches but questioned whether this could account for all the qualities of music, including what we now think of as timbre. Moreover, he distinguished between the analysis of individual pitches and the way in which these pitches might function within a melody. Whereas Pythagoreans emphasized the identification and description of music’s constituent parts, Teophrastus attended to the ways in which these parts — individual pitches — might function together as a whole. He concluded that “music has but one nature: the motion of the soul that arises from the release of evils brought about by the passions; if there were not this motion, there would be no nature of music.” For Aristoxenus and Teophrastus, the essence of music could not be defined without reference to its effect.”

poucas vezes se suspeitou do *estatuto puro, transcendental* dessas razões, medidas ou esquemas, aos quais notações, gestos e mesmo os sons estiveram subordinados.

Vejamos como isso se dá.

Do Logo(i)centrismo na Música Ocidental

A história da música ocidental é marcada por uma espécie de logocentrismo. Não se trata aqui de uma primazia do falado sobre o escrito, ou do som sobre a notação⁵. Antes, o logocentrismo musical que temos em mente diz respeito ao *estatuto transcendental* de racionalidades⁶ (*logoi*) que, do seu posto silencioso e desincorporado, condicionam o musical, determinando suas condições de possibilidade. Fazer ou escutar música (se é que se pode distinguir uma coisa da outra) por muito tempo (quicá desde sempre) significou *aplicar* certos esquemas para racionalizar ou ratio-nalizar um informe sonoro, *trans-formar*, a partir de uma mediação — o esquema —, vinda de fora (*meta-/trans*)⁷, sons em música. O lado de fora do esquema, sabemos muito bem, é o ruído, o não-musical, o som musicalmente desinformado.

⁵ Sobre como o caráter disruptivo, desestabilizador e sobretudo autônomo dos sons são tão contrários à tradição logocêntrica metafísica quanto o são as notações, ver o interessante ensaio *Derridas Ohr*, de Byung-Chul Han (1997). A ideia de que, porque participam da linguagem, sons e escuta também são parte integrante do programa metafísico-racionalista da filosofia ocidental é também criticada por Attali (1997, pp. 3-15), que demonstra como toda a sensibilidade ligada ao sonoro e à audição foi domesticada segundo pressupostos “idealistas” e “visualistas” dessa tradição. Para Attali, é somente com a emergência dos ruídos das cidades modernas que o som e a escuta começam a retomar a autonomia que lhes foi tolhida pela metafísica. A voz logocêntrica da metafísica não é expressa nem percebida como a voz do poeta moderno ou dos cantores de rock’n’roll.

⁶ Palavra de ressalva: não confundir com o conceito de racionalidade musical de Max Weber (1995). Para o sociólogo alemão, a racionalidade da música (e da cultura em geral) diz respeito à autonomia daquele domínio frente a determinações extra-musicais. Uma música racionalizada é aquela que opera a partir de valores próprios. Ainda que não esteja em oposição ao conceito de racionalidade em Weber, o que nos interessa sublinhar a partir desse termo são os modos de formalizar, à partida, a musicalidade dos sons, seja por meio da matemática, seja através de outros tipos de formas, estruturas, gramáticas e esquemas. Após apresentarmos o escopo e os limites da música racionalizada, isto é, pré-definida em esquemas formais, proporemos nesta investigação um contraponto: o pensamento musical pragmático não ratio-nalizado.

⁷ A ênfase na figura mediadora *trans-* (ou *meta-*, na versão grega) é aqui emprestada (e será diversas vezes retomada) de Mersch (2016), que a contrapõe a outra modalidade de mediação: *dia-/per-*. Em seu estudo sobre o conceito de média, Mersch assinala um importante *pressuposto* que funciona quando certa tradição (e.g. McLuhan, Tholen, Kittler, Krämer) pensa a mediação como *trans-formação*, *trans-missão*, *trans-ferência* ou ainda como *meta-pherein* ou *meta-morphosis*, nomeadamente: a localidade do media, denunciada pelos prefixos grego e latino, sempre no *antes* ou no *sobre* (em alemão *Über-*), o que implica, portanto, o mediador como transcendental. Mersch demonstra que não só o problema da mediação é ofuscado por essa concepção de média como um *a priori mediático-tecnológico* que se localiza sempre num “fora” ao qual não se tem acesso positivo, como também, em certos usos, essa concepção carrega o problema da transcendência (e.g. transsubstancialização), como se se tratasse um “sítio prim-ordial de transformação, seja da matéria em forma imaterial, das coisas em símbolos, ou dos sulcos do vinil em sons” (Mersch, 2016, p. 170, tradução nossa). E, “[i]n this sense the concept of media – the way media are constituted – carries the entire burden of all the unsolved riddles of metaphysics, of the chasm between nature and culture, between body and soul, up to the difference between matter and form, meaning and structure or the line that separates signified and signifier. With one stroke these seem to disappear, as soon as these are related to a ‘third’ – an ‘in-between’ – which provides mediation in order to simultaneously fail to do so.” (Mersch, 2016, p. 170) O contraponto ao media transcendental pode ser identificado, segundo Mersch (2016) nas *performances imanentes*, denunciadas pelo prefixo *dia-* e seu correspondente latino *per-*. Invés do modelo da *trans-formação*, deve-se pensar a produção como *per-formação*. Voltaremos a esta proposta diversas vezes nesta investigação.

As ratio-nalidades, os *logoi*, as proporções que estabeleciam o campo de musicalidade, e que eram buscadas, por exemplo, aos confins do cosmos, da natureza ou da alma pela matemática, física ou pela retórica, respetivamente — para ficarmos em paradigmas clássicos —, nada tinham de sonoras ou sensíveis: eram elas *esquemas puros* reguladores da sensibilidade musical. Mais especificamente, o logocentrismo que atravessa a música ocidental diz respeito a uma *subordinação* das notações musicais a relações abstractas, dos corpos musicantes à alma racional, e dos sons musicais aos *músico-logoi*; e tudo isso parece evidenciar ou supor a participação de uma imaginação pura, capaz de especular acerca de razões (*logoi*, proporções) anteriores que ditam as possibilidades de ser do musical, esquemas musicais *determinantes* no sentido kantiano⁸ — isto é, esquemas que, legislados por conceitos ou leis, fornecem uma espécie de (ou um pretenso) universal musical que condiciona as suas manifestações particulares. São esquemas puros, desincorporados, silenciosos e determinantes, portanto, que *trans*-formam (diferente de *per*-formar, como veremos adiante) — impondo-se sobre dois pontos desligados e fazendo sua mediação— a desinformação sonora em informação musical.

Seguem algumas perguntas: até que ponto esses esquemas mediadores que condicionaram com tanta força a cultura musical ocidental podem ser ditos esquemas *musicais*? E como pensar o *sentido musical* sobre as ruínas dessas mediações, fragmentadas e mesmo descartadas desde fins do século XIX até os dias atuais? Seria possível conceber algum outro *tipo* de “esquema” (propriamente) musical, menos ligado à figura do

⁸ Referimo-nos aqui ao *devastador* conceito kantiano de esquema (utilizando o adjectivo de Eco, emprestado de Peirce), como introduzido em sua primeira crítica (Kant, CRP, A137/B176–A147/B187). Sobre os desenvolvimentos do esquema na terceira crítica, ver o capítulo 2 deste trabalho. Lembremos que, traçada, com linhas grossas, a divisa entre conceitos e intuições, Kant procede, na *Análitica dos Princípios*, na demonstração de como a regra, dada no conceito, pode ser aplicada aos dados da intuição, forçando-os a mostrarem-se enquanto fenómenos subsumidos a tais e quais conceitos. A primeira parte da resposta exige a construção de uma mediação (*ein Drittes*), homogéneo tanto à categoria quanto ao fenómeno, permitindo que um se reconheça no outro e, por conseguinte, que a cognição seja possível. Ai está o *esquema transcendental* (sendo o esquematismo o *processo* de funcionamento do esquema). Kant, então, esforça-se para descolar o esquema da imagem, descrevendo-o como um “processo geral da imaginação para dar a um conceito a sua imagem” (Kant, 2001, B 180). No caso dos esquemas das categorias, Kant chega mesmo a demonstrar que são determinações *temporais* que esquematizam a sua aplicação. O ponto que mais nos interessa aqui é o seguinte: o esquema é *transcendental*, e funciona sob a legislação dos conceitos, que dão as coordenadas das *regras puras por meio das quais* os dados da intuição serão moldados consoante as determinações do conceito. É nesse sentido que o esquema, a funcionar sob jugo do entendimento, *determina cognições* (juízos determinantes, não reflexivos); as intuições tornam-se significativas (fazem sentido) porque o seu sentido é *antecipado no esquema* a mando do conceito. São essas características que acentuam, como procuraremos demonstrar, o modo pelo qual certa tradição pensou e pensa as condições de possibilidade da música: intuições sonoras tornam-se “entendíveis”/cognoscíveis musicalmente porque certas *regras antecipam esquemas* no interior das quais as intuições aparecerão enquanto música, e sem os quais os sons intuídos nada teriam de musicalidade. Para extensas e modernas revisões de literatura acerca do esquema kantiano, ver Krämer (2016, pp. 235-284), mais ligada à cognição e à matemática, e Gasperoni (2016), que reconstrói a formulação do esquema na primeira crítica e avança em direção ao modo pelo qual a problemática do esquematismo é recebida e/ou continuada por autores posteriores a Kant, nomeadamente Maimon, Hamanns, Herner, Johnson e Lakoff, e Plessner,

transcendental, e mais pragmaticamente incorporado às performances que efetivamente dão sentido musical ao sonoro? Voltaremos a essas questões nos próximos capítulos.

Seguindo com o modelo kantiano⁹, diríamos que, a anunciação pitagórica, bem como diversas práticas e teorias do musical que configuram parte fundamental da história da música ocidental, pressupõem uma concepção de música que esquematiza suas múltiplas manifestações particulares. À pergunta “o que é isso, a música?”, responde essa tradição com esquemas puros que (supostamente) seriam a condição de possibilidade das manifestações empíricas e singulares do musical consoante a certo conceito puro de música. Assim como pretendia Kant que o conceito puro de triângulo fosse capaz de esquematizar *regras puras pelas quais um triângulo empírico em geral pudesse ser construído* (e que o conceito empírico de cão também legislasse sobre imaginação na construção de uma *medida pura* de cão, por meio da qual um cão em geral pudesse ser conhecido (*cognized*)), desde Pitágoras, não foram poucas as vezes que esteve pressuposta e a funcionar alguma concepção de música a *determinar um conjunto de ratio-nalidades puras* capazes de informar musicalmente sons empíricos.

Ademais, vê-se, pela histórica, que os esquemas puros do musical informam, controlam, domesticam, enfim, *determinam*, tal qual o esquema da razão pura, não só os sons empíricos, mas os gestos, as notações, os instrumentos, e até mesmo a escuta. É nesse sentido que dizemos tratar-se de uma tradição que *subordina materialidades e sensibilidades do musical a esquemas puros*.

Nessa perspectiva, só pode haver sentido musical, isto é, os sons só podem *fazer sentido* (em oposição a serem *nonsense*) se respeitarem as razões condicionantes. Não à toa, essa tradição esforçou-se, por diferentes vias, para aproximar a música das ciências, sobretudo da matemática. Compor um moteto e traçar uma demonstração aritmética respeitariam ao mesmo regime de pensamento. Uma das pérolas da “filosofia da arte” kantiana (teoria que de forma alguma foi concebida pelo filósofo de Königsberg enquanto tal) é justamente *romper* com essa tradição, e distinguir entre a demonstração e a criação, entre cientista e gênio, entre método e modo, entre modelo e exemplo, entre entendimento e julgamento. Mas antes de

⁹ Ressalte-se uma vez mais: de forma alguma supomos aqui que os autores que serão citados nas próximas páginas anteciparam o (ou partiram do) conceito kantiano de esquema em suas teorias e práticas. Nossa referência ao tal conceito deve-se tão-somente ao facto de este sintetizar e mobilizar, com força exemplar, características e problemáticas de toda uma *tradição* de filósofos, cientistas e músicos. Ou seja: o conceito é aqui empregado somente enquanto *chave de leitura e análise* de temas anteriores e posteriores à filosofia de Kant.

voltarmos a Kant para pensarmos os *limites do esquematismo musical determinante* em música, vejamos como essa tradição, mesmo após as advertências de Kant na última crítica, atravessa a história da música ocidental de Pitágoras aos algoritmos digitais compositores.

1.1.2 Breve História dos Esquemas Musicais¹⁰

Anunciação Pitagórica

Começemos nossos apontamentos históricos pela “anunciação” pitagórica das razões (*ratios, logoi*) que *esquematizam, a priori*, o sentido musical. Flusser dizia que os gregos antigos, “inspirados pelas musas, conheciam o ritmo da respiração [da *physis*]” (Flusser, 2002, p. 167); o canto e a dança, a síncope e a melodia, eram meios de *vibrar-com* a natureza. Com Pitágoras, o projeto cultural grego é radicalmente alterado. Diz Flusser: “Pitágoras tentou formulá-las [as leis da *physis*] em números mágicos e iniciou assim a longa caminhada a partir da flauta de Pã até a equação maxwelliana” (Flusser, 2002, p. 167). Partindo da mesma intuição, mostraremos como a formulação, por parte dos pitagóricos, de uma *esquemática musical transcendental* iniciou uma musicalidade silenciosa que culminará na música dos computadores.

Os silenciosos *músico-logoi* dos pitagóricos (i.e, os esquemas que, segundo os pitagóricos, possibilitam a música) afinam os instrumentos, delimitam os materiais, condicionam os gestos e criam uma *sinfonia (sum-phōnía)* nas partes da alma. Sabemos que a origem dos *músico-logoi* nos pitagóricos é matemática. O *logos* musical, portanto, coincide com o *logos* matemático. Como aprenderão os estudantes do *quadrivium*, matemática é o número no espaço, música é o número no tempo. Com a anunciação pitagórica, a música torna-se uma parte da ciência matemática, junto à geometria, à aritmética e à astronomia (Kittler, 2006, p. 223). Submissão dos sons à ordem matemática.

Mas, que razões foram essas, anunciadas por Pitágoras? Como primeiro grande esquema matemático do musical, encontramos o diagrama de *tetraktys*. Em Kittler (2006, pp. 220-1), numa bela passagem ainda não traduzida para outras línguas, vemos como o rito iniciático dessa tradição filosófica-musical passa por esse *esquema simbólico*. Diz a lenda que Pitágoras, ao ensinar matemática ao seu pupilo, calculando com as pedras sobre a areia,

¹⁰ O *Springer Handbook of Systematic Musicology* (Bader, 2018) é uma importante prova de que de facto há uma história disso que podemos chamar de esquemas transcendentais da música, e de que essa história acompanha os desenvolvimentos da música, suas teorias e tecnologias, da antiguidade aos dias atuais. O que apresentaremos aqui é tão-somente um fragmento dessa história, lembrando casos que, a nosso ver, são particularmente elucidativos dessa tradição.

progride em direção ao número puro, cujas adições logo dão a entrever uma forma (*Gestalt*) perfeita:

Pitágoras, aquele que revela o oculto, joga enfim com Agorastes, a criança à luz dos ensinamentos e dos encontros (*Versammlungen*). Ambos deitam pedras na areia, como se fossem tão livres quanto as crianças. Em grego, cada pedra dessa se chama ψῆφος e em latim, *calculus*. Já em alemão, dizemos: o mestre (*Lehrer*) e o seu pupilo (*Schüler*) calculam. Não há uma utilidade anunciada nesse puro jogo de calcular. O simples calcular, então, progride livremente, torna-se soma e forma uma figura geométrica que, como um triângulo equilátero formado por dez pedras calculadoras, imediatamente ganha um poder simbólico. O tetraktys revelou-se. Em nome da sua santidade (*Helligkeit*), ambos conjuram o que acabaram de fazer. Da aparência da sua antiga ignorância, o pupilo é trazido ao Ser (*Sein*); sob o signo da aprendizagem comum, mestre e pupilo unem-se. Apesar ou porque o mestre parou de contar no quatro, eles formaram (*gebildet*) $1 + 2 + 3 + 4 = 10$. Do mero contar, que, tal como o logos, junta os seres (*Seiendes versammelt*), a recursividade do juntar dos números tornou-se a sua soma. (Kittler, 2006, p. 221, tradução nossa)¹¹

Serão preciso alguns séculos para que a força inventiva dos diagramas seja atribuída ao seu grafismo e à gestualidade nele impregnada. No mundo pitagórico, o inegável poder simbólico do *esquema tetraktys* é exercitado antes pela aparente idealidade e necessidade das relações (*logoi*) contidas nessa forma¹². Os pitagóricos estavam convencidos de que o

¹¹ Original: "Pythagoras, der das Verborgene entbirgt, spielt also mit Agorastes, dem Kind im Licht der Lehren und Versammlungen. Die beiden legen Steine in den Sand, als wären sie so frei wie Kinder. Auf griechisch heisst ein jeder dieser Steine ψῆφος, auf lateinisch *calculus*. Das sagt auf deutsch: der Lehrer und sein Schüler kalkulieren. Ein Nutzen ist nicht ausgemacht, reine Spiele zählen. Blosses Zählen schreitet daher unversehens fort, wird zum Addieren und zum Bilden einer geometrischen Gestalt, die als gleichseitiges Dreieck aus zehn Rechensteinen sogleich Symbolkraft annimmt. Die Tetraktys hat sich ergeben. Im Namen ihrer Heiligkeit beschwören beide, was sie eben taten. Vom Schein seines vorigen Unwissens ist der Schüler zum Sein geführt; im Zeichen gemeinsamen Lernens sind Meister und Schüler vereint. Sie haben, obwohl oder weil der Lehrer das Weiterzählen über Vier hinaus gestoppt hat, $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ gebildet. Aus schlichtem Zählen, das wie der Logos Seiendes versammelt, ist rekursiv das Versammeln von Zahlen zur Summe geworden." (Kittler, 2006, p. 221).

¹² Bruhn, por exemplo, explica que: "Speculation was nourished particularly by a specific figure of ten dots, arranged in an equilateral triangle with the dots seeming to form the equation $1+2+3+4=10$. In a spiritual reading of this equation, "1" refers to the essence of Divinity; it expresses itself through 2, duality, the first manifestation of spirit-and-matter; together, they produce 3, the animating "soul" of the cosmos; 4 represents the unfolded cosmos in its physical aspect-what humans perceive with their senses; and 10 refers to the whole as a functioning organism. This figure, called the tetraktys (the Greek word means something like "fourness"), can be taken to symbolize the first appearance of the cosmic monad of consciousness and the emanation from it of successively materializing aspects, forming the universe as we know it." (Bruhn, 2005, p.65)

tetraktys exprimia as relações fundamentais da *Musica Universalis*. Sem *tetraktys* não há música possível.

Os três *logoi* ou razões contidas no *tetraktys* — imortalizado no afresco de Rafael — marcaram profundamente a música ocidental, estando operantes ainda hoje, em alguma medida (ver Fig. 1.1).

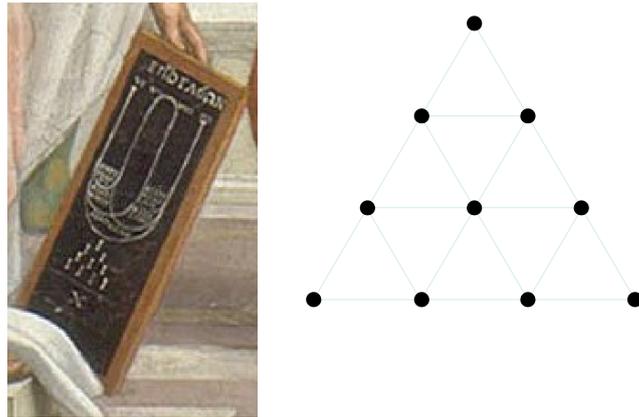


Fig. 1.1. Imagens do *tetraktys*.

À esquerda, o fragmento extraído do afresco *Escola de Atenas*, de Rafael. Ao seu lado, a forma genérica do número simbólico *tetraktys*. O número-triângulo perfeito, expressão sensível de um ideal metafísico — a multiplicidade sintetizada numa forma una — está na base da teoria musical pitagórica. Os intervalos aí contidos — $1/2$, $2/3$ e $3/4$ passam a constituir as razões fundamentais na mediação entre som e música. A música, nessa concepção, é gerada a partir de manipulações formais sobre uma vibração qualquer (e.g. uma corda). O primeiro e mais musical dos intervalos é a consonância na proporção 2:1 — *diapason*, ou através-de-todas-as-notas. Desliza-se entre os dois nós da corda esticada até exatamente o seu meio. O segundo intervalo na direção da música habita exatamente a razão 3:2 (*diapente*, ou seja, atravessando cinco notas até aí chegar). Por fim, o último intervalo fundamental é identificado quando deslizamos através de somente quatro notas (*diatessaron*), parando na razão 4:3. Mais do que um ideal normativo, esses três intervalos fundamentais serviram como guia na afinação dos instrumentos e na delimitação de “paletas” sonoras (as escalas musicais). Na Idade Média e Renascença, outros intervalos serão acrescentados como fundamentais, como a razão 5:4, por exemplo. Ainda hoje, intervalos matematicamente muito próximos do que eram o *diapason*, *diapente* e *diatessaron* são percebidos como as mais perfeitas consonâncias da música (oitava, quinta-justa e quarta-justa).

Em termos modernos, a divisão de uma corda no meio implica o dobro de uma frequência, chamada de oitava na teoria musical — como que uma mesma nota repetida num registro mais agudo. Os outros dois intervalos equivalem, grosso modo, ao que chamamos de quarta-justa e quinta-justa. Desde os gregos, não coincidentemente, são esses os três intervalos que permanecem constantes, necessários, fundamentais em qualquer material musical. São as razões contidas no *tetraktys* ($1/2$, $2/3$, $3/4$).

Com efeito, as escalas musicais, enquanto conjuntos de notas, cada qual com seu *ethos* particular (conforme os intervalos empregados), *partilham todas do esquema do tetraktys*, que se torna, para essa tradição, a principal *condição de possibilidade da música*, na ausência do qual as configurações sonoras são musicalmente irracionais.

Mas a função desse antigo esquematismo musical vai além da sua legislação sobre os sons em geral. Lembremos que o mesmo esquema condiciona também a construção e afinação dos instrumentos que se pretendem musicais, da cítara antiga à guitarra elétrica de Hendrix. Por consequência, o esquema do *tetraktys* medeia também a formação do corpo do músico. Em resumo: sons, tecnologias e corpos só se tornam de facto musicais quando são mediados por um tal esquema.

Nesse sentido, é perfeito o modo pelo qual Kittler (2006) descreve a aplicação das razões matemáticas à música. Na explicação de Kittler (2006), o filósofo-matemático (Pitágoras) *anuncia (ansagen)* as *razões* que determinam a música, ou ainda, inicia os seus pupilos nos *esquemas* que, *a priori*, constituem a essência mesma da música. Através da figura do *anunciador*, Kittler torna evidente o carácter *meta-poético*¹³ da mediação entre os sons e a música instaurada pelo esquema matemático. Trata-se, afinal, de qualquer coisa que vem de fora (*meta-*) do universo sonoro e é sobreposta, colocada por cima, como um terceiro externo, que ocupa um lugar outro, que não é o espaço dos sons e da escuta; e, ao fazê-lo, liga os *tons* segundo certas proporções, *trans*-formando-os ou *meta*-formando-os em música.

Posteriormente, defenderemos que essa conceção de mediação pautada por noções de *trans*-formação, *trans*-posição e toda sorte de *meta*-mediações, esquemas intactos e fixos antes ou fora da des-informação que pretende ser in-formada, é incapaz de captar práticas artísticas de *per*-formação pela imanência do material (sugeridas pelo prefixo *dia-*), o que compromete a pretensa *necessidade* de esquemas puros na música e em quaisquer outros tipos de produção.

Voltando ao esquema musical instituído pelos pitagóricos a partir da racionalidade intrínseca à forma do *tetraktys*, diríamos, enfim, que, longe de ter sido uma empresa particular, circunscrita aos músicos pitagóricos, há uma lição que influenciou as gerações subsequentes, e que pode ser assim enunciada: o sentido musical é (pré-)determinado por *relações puras*, que devem ser preenchidas com sons — e estes passam, então, a ser controlados por uma *rede abstracta*. De certa forma, portanto, todos aqueles que pensaram a música a partir de condições de possibilidade relacionais (esquemas, redes, formas, etc.) foram iniciados na tradição pitagórica, mesmo que sem querer.

¹³ Utilizamos a noção de meta-poética aqui no sentido de Mersch (2015, p. 104). Referindo-se ao conceito de poético em Heidegger, Mersch propõe a seguinte leitura: poesia/poetar “como algo que vai através invés de ser colocado sobre toda arte — uma *diapoética*, e não a *metapoética* do romantismo” (Mersch (2015, p. 104, tradução nossa). Ver também a Mersch (2016) sobre a mediação trans-/meta.

É verdade que os *ratios*, supostamente fundamentais, calculados por Pitágoras não seguiram intactos pela história; e muito menos se esquivaram de críticas, reformulações e mesmo superações outros tantos aspectos do esquematismo musical pitagórico, como a essência cósmico-matemática da música. Autores posteriores re-calcularam a proporções do musical (por exemplo, Simon Stevin e Marin Mersenne)¹⁴, e chegaram até mesmo a retirar a autoridade suprema da matemática, atribuindo-a ora à física (como no tratado de Rameau)¹⁵, ora à retórica, ora a formas autónomas da música.

Não obstante, mesmo descrentes da *universalidade* dos esquemas musicais que herdaram, cientes do seu carácter provisório, tendo em conta as suas mutações ao sabor das práticas musicais e das formas de se fazer ciência¹⁶, compositores e estudiosos da música em raros momentos deixaram de pensá-la enquanto fenómeno *condicionado por redes transcendentais*. Silêncio absoluto — esquema — como prisão necessária à constituição do musical.

...

Ainda entre os antigos, é patente a influência desse “esquematismo pitagórico” na conceção de música como um fazer soar estruturas matemáticas. A forma como Platão e Aristóteles legislam sobre o musical na Grécia é claramente atravessada por premissas

¹⁴ Stevin e Mersenne são conhecidos também por terem resolvido o problema matemático da raiz duodécima de dois, que permitiu a construção do temperamento musical no qual a oitava é dividida em doze partes iguais (os semitons).

¹⁵ No prefácio do seu influente *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Rameau diz claramente: “La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines; ces regles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut gueres nous être connu sans le secours des Mathematiques: Aussi dois-je avoüer que, nonobstant toute l'experience que je pouvois m'être acquise dans la Musique, pour l'avoir pratiquée pendant une assez longue suite de temps, ce n'est cependant que par le secours des Mathematiques que mes idées se sont débrouillées, et que la lumiere y a succédé à une certaine obscurité, dont je ne m'apercevois pas auparavant.” (Rameau, 1967, p. n/a).

¹⁶ Como explica Bonds, “[a]dvances in empirical science brought further pressure on the Pythagorean-Platonic conception of music and the cosmos. is new way of thinking about the structure of the universe was aided by the emerging concept of the scientific method, those realms of knowledge seen to occupy a middle ground between the immutable and the contingent. is line of thought provided a framework for reconciling the philosophies of Plato and Aristotle, and it was promoted in the late Middle Ages by such leading philosophers as Albertus Magnus (ca. 1206–1280) and Thomas Aquinas (1225–1274). Aquinas, for one, acknowledged the dual nature of music by drawing on the distinction between the Aristotelian categories of music’s formal cause (arithmetic proportions) and its material cause (physical sound). By the early eighteenth century, as Joseph Dyer observes, “physical science, not mathematics, was considered best capable of explaining musical phenomena.” In the sixteenth century the astronomical observations and theories of Nicolaus Copernicus, Kepler, Galileo Galilei, and Tycho Brahe, among others, rendered the theory of isomorphic resonance largely unsustainable. These new conceptions of the universe generated new conceptions of music’s essence, which in turn demanded new explanations for the mechanism of its effect.” (Bonds, 2014, p. 38).

pitagóricas, segundo as quais razões puras constituem o cosmos e a alma, sendo a música e sua efêmera materialidade sonora um meio de conhecer aquele e afinar esta¹⁷.

Saltamos alguns séculos, e deparamo-nos com a influente (e neo-pitagórica) teoria de Boécio, sistematizada em sua *De Institutione Musica* (ca. 500), que privilegia a música-matemática das esferas, silenciosa e absoluta, em detrimento da música dos homens, sensorial e, por conseguinte, corrompida¹⁸.

Na Idade Média, as figuras do *musicus* e *cantus* evidenciam o desprezo pelo lado prático e sensorial da música. O *musicus*, diz a tradição no século XII, é o cientista musical, interessado na especulação, na teoria, nas razões, nos esquemas. O *cantus*, representante da prática, é “como o bêbado que de facto é capaz de voltar à casa, mas não tem a mínima ideia de qual caminho deve seguir”¹⁹.

Enfim, independente das relações ou esquemas específicos que cada autor toma por fundamento condicionante do sentido musical, comum a todos os participantes dessa tradição é a *desconfiança em relação aos sentidos*, a primazia de tudo que é intuído mentalmente, ratio-nalmente, que pode ser justificado objectivamente, de preferência pela ciência matemática. Não à toa, para essa tradição, tudo que se refere ao fazer música *in actu* deve necessariamente ser *informado por certos esquemas que antecedem* a prática, como sabemos pelo próprio conceito de *tékhnē*, essa “ciência” do fazer artístico.

Dos Esquemas Matemáticos à Retórica Musical

A música na Renascença italiana ocupa, a nosso ver, um papel especial entre os prolongamentos da anunciação pitagórica. É que, talvez pela primeira vez na história, a crença nos esquemas *a priori* como condição *sine qua non* do sentido musical é questionada. E não

¹⁷ Ver *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself* (McClain, 1984). Uma passagem forte e ilustrativa dos ecos pitagóricos na filosofia da música de Platão é a da República (Platão, 531a-d), na qual Sócrates, comparando o trabalho do astrónomo e do músico — as duas ciências irmãs na harmonia, uma relativa à visão e outra ao ouvido —, condena, tanto num caso quanto no outro, o estudo conduzido tendo o sensível como referência última, e não como mero exemplo para saltar à invisível e inaudível perfeição dos movimentos. Sócrates e seu interlocutor Gláucon concordam que os seus educandos não podem aprender com o imperfeito, como aqueles que medem “os acordes harmónicos e sons uns com os outros” e, assim, “produzem um labor improficuo”. Criticam aqueles que apuram “os ouvidos, como se fosse para captar a voz dos vizinhos” e falam “não sei de que intervalos mínimos”, colocando “os ouvidos à frente do espírito”. Em Aristóteles, aquilo que poderíamos chamar de musical transcendental não é tão explicitamente discutido, como em Pitágoras e Platão. Mais recorrente, em sua obra, é a tese segundo a qual melodias e ritmos imitam acções, ou melhor, imitam os diferentes *ethos* das acções e, nesse sentido, parecem exercer algum tipo de influência no carácter e na alma (ver Aristóteles, *Política*, 1340a 1-40 e 1340b 1-15). No entanto, o filósofo Estagirita não deixa de reconhecer a referida afiliação: “[p]arece haver em nós certa afinidade entre os modos e ritmos musicais, o que faz com que alguns filósofos digam que a alma é uma harmonia, e, outros, que a alma possui harmonia” (Aristóteles, *Política*, 1340b, 15, tradução nossa do inglês).

¹⁸ Ver, por exemplo, o Livro 1, Capítulo 9, cujo título é: “[n]on omne iudicium dandum esse sensibus sed amplius rationi esse credendum; in quo de sensuum fallacia.” (Boécio, *De Institutione Musica*).

¹⁹ Anedota citada em Goehr (1992, p. 127, tradução nossa).

são somente os teóricos — como Vincenzo Galilei, já mais interessado na materialidade acústica dos instrumentos do que na “matemática pura” — que passam a suspeitar da pureza de tais esquemas herdados da tradição pitagórica. É, pois, antes de tudo das *práticas musicais* que vêm os ataques ao neo-pitagorismo de um Gioseffo Zarlino. Com efeito, torna-se claro, nesse período, que o modelo matemático-musical pitagórico, mesmo já adaptado e expandido por teóricos como Zarlino, era incapaz de dar conta das *práticas musicais* da altura, que pareciam funcionar consistentemente sem o auxílio de esquemas até então tidos como inquestionáveis *a priori* musicais.

Com efeito, um dos traços da música renascentista italiana é um peculiar uso de dissonâncias, algumas das quais só virão a ser repetidas com a mesma certeza da sua pertinência séculos depois²⁰. Se anteriormente o *cantus*, enquanto músico de segundo escalão, era ignorante da ciência música, mas eventualmente, tortuosamente, como um bêbado que procura a sua casa, entrava finalmente na ratio-nalidade do esquema e, portanto, da música, agora, os *cantus* italianos parecem fazer qualquer coisa de musical não só *sem* terem ciência dos esquemas que os condicionam, mas de facto sem participarem de qualquer regime de esquematismo musical já teorizado. Isso exigiu, dos novos teóricos, esforços igualmente renovados à procura dos fundamentos racionais dessa (nova) música. Em resumo: inverte-se a ordem entre esquema-teórico e prática musical.

No entanto, é curioso observar que o debate renascentista, ainda sob o peso do neo-pitagorismo e neo-platonismo que, *grosso modo*, coincidem nesse assunto, não estava ainda preparado para aceitar a *evidência pragmática* de que os esquemas, fornecidos sobretudo pela matemática, utilizados na constituição de campos de musicalidade, não são eternos e imutáveis, mas que, pelo contrário, devem ser colocados à prova na experiência mesma, e reformulados consoante os resultados obtidos. Antes de deixarem os corpos musicais “musicarem”; antes de darem ouvidos ao que dizem os improvisadores, os renascentistas voltaram-se intelectualmente para outros tipos de esquemas abstractos — ainda que não mais matemáticos — capazes de fundamentar o sentido dessa nova música que surgia. A

²⁰ Ver, por exemplo, as descrições do género *toccata*, e como se identifica, nessa música semi-improvisada, não só uma impressão onírica e fantasiosa, mas também um deliberado e necessário tratamento mais solto da harmonia (Burkholder, Grout, and Palisca, 2014, p. 279, 343-4). Também a musicóloga Bromberg (2011), em seu estudo sobre a obra de Vincenzo Galilei, descreve o período musical da Renascença tardia nos seguintes termos, salientando as escapadas dos músicos em relação aos teóricos: “[e]ssa polifonia desenvolveu-se independente de teorias musicais que, em sua maior parte, não conseguiam justificar essa prática. O uso diverso dos intervalos, como a crescente importância do intervalo de terça, da mescla de modos (escalas) e, principalmente, do desenvolvimento instrumento evidenciavam novas combinações sonoras que demandavam novas explicações” (Bromberg, 2011, p. 16).

performatividade do sentido musical é rapidamente capturada por outra “rede de programação”.

A primeira alternativa encontrada pelos teóricos renascentistas foi estreitar os laços entre música e linguagem, ou melhor: entre música e retórica — outra ciência a legislar sobre o musical por meio dos seus próprios esquemas racionais. Em Bonds (2014, p. 53), lemos que esse re-alinhamento “possibilitou a manutenção, e de certo modo até uma elevação, do seu estatuto entre as sete artes liberais” (2014, p. 53, tradução nossa). Apesar de teóricos (e.g. Zarlino), na última metade do século XVI, terem continuado a tratar a música em grande parte como uma arte do número, tal como prescrevia o *quadrivium*, Bonds sublinha que, “[n]a prática, ela será tratada cada vez mais como uma arte da linguagem e, mais especificamente, como uma arte da persuasão” (Bonds, 2014, p. 53, tradução nossa).

A importação de esquemas da retórica (ou da linguagem em geral) para pensar e mesmo condicionar o musical e suas práticas não era inédita, e nem se encerrou com os renascentistas. Mas, se por um lado, como mostra a fina análise de Bonds (2014), a passagem do número sonoro à retórica musical tem como efeito uma revolução estética — por trazer o sentido musical para o bojo da prática, da sensibilidade, enfim, da *expressão*, limitando o controlo dos esquemas matemáticos somente para alguns aspectos formais da música —, por outro, *perguntamo-nos até que ponto a música assim pensada livra-se, de facto, dos esquemas transcendentais que a pré-determinam*. É que, para além da continuação do controlo matemático-formal, a dimensão retórico-linguística, que é agora enfatizada, parece trazer consigo o seu próprio repertório de esquemas puros, nomeadamente, uma espécie de gramática das paixões ou gramática dos afectos, que o compositor deve *aplicar* sobre os sons, com outrora fizera com *ratios* matemáticos.

Em outras palavras: é, pois, facto que a substituição do modelo matemático pela retórica chama a atenção dos novos compositores e teóricos para esse campo tão pouco considerado em nossa tradição — a *sensibilidade da escuta e a eficácia retórica dos sons* como fontes de sentido musical. Mas, até que ponto essa emergente teoria moderna da música, já descrente da necessidade dos esquemas matemáticos puros como mediação para pensar, fazer e escutar música, abre mão de ser uma *músico-logia* para se tornar uma *músico-sonia*? Em que medida esses autores, sob influência da noção de retórica-musical, se livram,

de facto, dos esquemas transcendentais da música? Não seria a retórica-musical emergente ela mesma uma reformulação do esquema musical transcendental?

Acreditamos que a *substituição*, mais do que *superação*, do esquema matemático pelo esquema retórico — a manter, sublinhemos, o caráter transcendental, puro, racional do esquematismo — torna-se evidente no século seguinte ao período de transição, situado exemplarmente na Renascença italiana. No *Compêndio Musical* de René Descartes, por exemplo, escrito em 1618, forma-se, diante dos olhos do leitor, uma nova sintaxe esquematizada como condição de possibilidade de todo sentido musical. É verdade que Descartes toma como princípio, na sua investigação, o modo pelo qual os *sons*, por meio da *escuta*, movem o *espírito*. Mas o que faz o pensador francês senão *formalizar, com diagramas matemáticos, a relação entre razões sonoras e afetos*? Para Descartes, assim como para os antigos, o sentido musical pode ser demonstrado matematicamente. Seu método, mesmo sem ter início na matemática, é nela que culmina. É como se Descartes, por trás da *experiência musical sensível*, não encontrasse outra coisa além do cálculo inconsciente de proporções, como no dito de Leibniz.

Com efeito, como reconhece Bonds (2014), nos séculos XVII e XVIII, “[c]omentadores rapidamente passaram a alinhar as paixões humanas a figuras e gestos musicais específicos” (Bonds, 2014, p. 71, tradução nossa). É o que posteriormente ficou conhecido como *Affektenlehre* (doutrina dos afetos). Não que houvesse uma teoria sistemática acerca da equivalência entre esquemas musicais e as paixões humanas. Ainda assim, funcionava um pressuposto mais ou menos implícito segundo o qual melodias, ritmos, gestos, figuras sonoras de alguma forma correspondiam a diferentes “tropos retóricos”, como se a música fosse uma “linguagem da emoção” (cf. Bonds, 2014, p. 71).

Redes Tonais e Formas Musicais

Por volta do século XVIII, começa a ganhar corpo um novo conjunto de regras, modelos, hierarquias e formas para organização do plano sonoro. Inicia-se uma espécie de *programação analógica do campo de musicalidade*, que ficará conhecida como *tonalidade* ou *música tonal*. O processo de fixação desse novo tipo de esquematismo musical — o “programa da tonalidade” — bem como sua desintegração em fins do século XIX — por exemplo, com o famoso acorde de abertura de *Tristão de Isolda*, de Wagner — é

acompanhado por outra camada de esquemas que também se cristaliza enquanto parte dessa tradição clássica-tonal, nomeadamente, as *formas musicais*.

Somando a ratio-nalidade tonal à ratio-nalidade das formas, que acompanharam um período de intensa produção musical — para bem e para mal, ainda hoje, as referências maiores do que é isso, música, vem-nos desse período — podemos facilmente perceber o aprofundamento, ainda que secularizado, da anunciação pitagórica de esquemas legisladores do sentido musical.

Essa parte da história começa com Jean-Philippe Rameau. Sabemos que Rameau, diferente de boa parte dos musicólogos da tradição (pode-se aqui incluir Pitágoras, Zarlino e mesmo Kepler), não atribuía a musicalidade dos sons a números enquanto esquemas puros. Pelo contrário: Rameau fazia jus ao título de “Newton da música”. A alcunha de “Descartes da música” também seria merecida. Sua investigação do fenómeno musical e da ratio-nalidade mais adequada para esta linguagem dos sons era pautada não por uma “numerologia”, mas sobretudo pela física, em particular no fenómeno de ressonância entre os corpos, como sistematizado por Joseph Sauveur (1653-1716). Se para os pitagóricos os entes matemáticos eram eles mesmos condição de possibilidade da beleza que se ouvia quando da sua manifestação sensível-sonora, para Rameau, a matemática é um instrumento de sistematização *a posteriori* daquilo que se passa na própria natureza dos corpos sonoros. Dito de outro modo: as razões, os ratios, a ratio-nalidade — esquemas — no interior dos quais os sons “fazem sentido musical” advêm da natureza mesma, e não de um universo de formas ideais que precede o natural.

Acontece que, como podemos atestar, também em Rameau, o musical tem sua condição de possibilidade em ratios determinados à partida. E, nesse sentido, uma vez mais o gesto pitagórico ganha amplitude, e a manifestação musical encontra-se pré-condicionada por um conjunto de relações essenciais, uma espécie de axiomática musical (em Pitágoras dada pela matemática, em Rameau, pela física), da qual deriva toda a gramática que deve ser respeitada pelos músicos e aprendida pelos ouvintes, se se pretende que os sons façam sentido (fazer sentido = ser ratio-nal) musical.

A pergunta, portanto, passa a ser: se não é o universo ideal, transcendente, místico dos números esquematizados que estabelece as razões axiomáticas da linguagem musical, mas sim a física dos sons, quais ratios Rameau encontra, e que tipo de gramática musical eles

impõem? Ou ainda: que tipo de esquema de razões Rameu coloca no lugar do esquema pitagórico?

Rameau começa por auscultar e observar científica e matematicamente que, ao vibrar uma corda, sua frequência de vibração nunca é exatamente pura. De facto, somente por meios tecnológicos é que será possível gerar frequências puras. As vibrações que Rameau, seus antecessores e pares investigavam revelaram-se complexas, isto é, formadas não só por uma frequência, mas por várias que se sobrepunham à frequência fundamental. Percebe-se, enfim, que, dada uma frequência qualquer a vibrar, muitas outras vibrações estão ali contidas — os harmônicos —, ainda que com menor “força”, por assim dizer. Pode-se, então, medi-las e sistematizar quais razões estabelecem-se entre a frequência fundamental e seus harmônicos.

Nos experimentos de Rameau, consideram-se os harmônicos que correspondem aos intervalos de oitava, quinta e terça como os únicos audíveis (lembramos que, para os pitagóricos, pautados pela numerologia, os intervalos fundamentais eram oitava, quinta e quarta). Estava naturalizado a formação do acorde-base da música ocidental, a chamada tríade maior, constituída pela frequência fundamental, sua terça e sua quinta (Dó+Mi+Sol; Sol+Si+Ré; etc.).

Outras operações formais, pautadas na “tríade natural”, esse esquema triádico “programado” pela própria natureza física, permitem a dedução de outros intervalos — como a inversão do intervalo de quinta (em vez de Dó-Sol, Sol-Dó ascendente) a gerar o intervalo de quarta; a distância entre a terça e a quinta a gerar o intervalo de terça-menor (Mi-Sol); a distância entre a terça e a oitava a gerar o intervalo de sexta-menor; e a inversão do intervalo de terça-menor (em vez de Mi-Sol, Sol-Mi ascendente) a gerar o intervalo de sexta-maior. Temos aí, então, o esquema de uma escala musical natural²¹.

Seguem a isso, sempre como deduções dos princípios básicos, hierarquizações das notas da escala, combinações verticais e horizontais desses intervalos, e modulações de aproximação e afastamento entre o centro da escala (a frequência fundamental), suas regiões naturalmente mais próximas e os sítios mais periféricos. Forma-se, enfim, uma rede do musical — estável, imutável, silenciosa em si mesma, pois formada por relações puras. Um software musical analógico e “natural”, já que fisicamente determinado.

²¹ Esse tema é apresentado em detalhes no tratado musical de Rameau (1967), mais especificamente nos capítulos 7 e 8, nos quais o autor mostra como derivar intervalos e acordes variados a partir de razões aritméticas fundamentais.

O programa analógico que é a rede tonal pode ser pensado, ademais, como uma espécie de update de esquemas musicais de longa data. Por exemplo, um dos seus pressupostos é, sem dúvidas, a gramática musical do século XVII para a qual o próprio Descartes contribuiu, e que explicitamente influenciou o trabalho de “programador” de Rameau, em meados do século XVIII. Ou seja: atrelado às relações puras formalizadas por Rameau, encontra-se também uma gramática das paixões, ou ao menos a ideia geral de que as diferentes modulações no interior da rede tonal movimentam ou desencadeiam sensações, afectos, etc.

Ademais, há também a continuação do carácter lógico, ainda que não numerológico, da *música como puro esquema de relações*, tal como apareceu outrora nos medievais — música como número no tempo —, e que nos permite caracterizar ao menos parte da tradição tonal como presa à (ficção) da música como “puro tecido de deduções”²².

Obviamente que, desde Rameau, o software tonal foi inúmeras vezes complexificado a fim de incluir exceções, vindas da prática, como regras do programa. O carácter transcendental puro dessas relações “programadas”, no entanto, manteve-se convincente para teóricos dos séculos XVIII e XIX. Afinal, é exatamente essa abordagem esquemático-transcendental da música que perpassa a análise musical proposta por Heinrich Schenker no final do século XIX — centrada exclusivamente nas relações puras e ideais, nas “estruturas” da composição, e jamais em sua manifestação acústica efectiva.

A mesma ideia reaparece na noção de escuta musical defendida pelo influente maestro Furtwängler, já no início do século XX. Para Furtwängler, como bem lembra Szendy (2017, pp. 37-44), toda obra musical contém em si uma espécie de *ponto de escuta transcendental*, que informa a escuta baptizada por Furtwängler de *Fernhören* — traduzido por Szendy (2017, p. 37) como *tele-escuta*. Segundo essa noção de escuta musical, as relações que a escuta deve se esforçar para captar, as hierarquias, sobreposições, desdobramentos etc. estão dados *a priori* na *estrutura* da composição.

Somado à programação tonal, que mistura gramática dos afectos e tecido de relações puras, o período que se estende de fins do barroco ao século XIX é marcado pela radicalização e, digamos, autonomização de outro tipo de estrutura que, a nosso ver, funciona,

²² A expressão aparece num ensaio de Adorno sobre o compositor Gustav Mahler (Adorno, 1992, pp. 168-9). No trecho em pauta, Adorno critica os analistas que tentam reduzir a multiplicidade de temas na música de Mahler a um conjunto mínimo de “axiomas” fundamentais — sempre com o intuito de preservar essa “ficção”, como diz Adorno, da composição como “tecido de deduções”.

teórica e praticamente, tal como os esquemas transcendentais puros, isto é, como condição de possibilidade do sentido musical. Referimo-nos às formas musicais, que asseguram, à partida, a possibilidade de um discurso musical absoluto, autónomo, puro e, evidentemente, com sentido (musical).

A música absoluta é, sem dúvidas, o momento de maior demanda por esse tipo de esquema formal. Diríamos que, historicamente, o paulatino desgaste no poder de organização das formas extra-musicais (e.g. danças, cerimónias religiosas etc.) acaba por ceder lugar a outro tipo de formalismo que, desta vez, se pretende autónomo — isto é, que se percebe e se ouve como fundamentalmente musical, a dever explicações somente à música. É era da institucionalização das grandes formas “clássicas”, colocadas a programar os sons para a música entre os séculos XVIII e XIX. Quem negaria ser música um conjunto de sons organizados segundo a *forma sinfonia*, ou segundo a *forma sonata*, ou *fuga*, ou *scherzo*, etc.? Quem pensaria no *quarteto de cordas*, nas *árias*, nos *lieder* (canções), nos *temas com variações* como sendo não-músicas?

Enfim, o ponto que gostaríamos de destacar é o seguinte: sendo ainda formalizações *a priori*, relações puras que antecedem e antecipam o discurso musical a cada manifestação ou contacto efetivo do compositor ou do ouvinte com os sons, acreditamos que o meio ou mediação que tornou possível uma música autónoma (absoluta) — o *formalismo tonal* — não deixou de ser um prolongamento do gesto pitagórico, ainda que exorcizado, em grande parte, dos antigos comprometimentos metafísicos.

Nesse sentido, partilhamos da percepção de Bonds (2014, p. 90), segundo a qual as múltiplas variações de “formalismo musical” mantêm uma constante que re-aparece desde os pitagóricos, a saber, a crença num esquema musical primordial, eterno, abstrato, imutável, a-sensorial, que regula, controla, enfim, determina as diferentes manifestações do musical, condiciona a própria possibilidade da experiência sensível com os (e organização física dos) sons tornados música:

Todas essas propostas abordam a música mais como um objeto do que como uma experiência, e elas dão prioridade àqueles elementos considerados puros e imutáveis.

[...]

Pensar sobre a forma, portanto, é abordar a música de modo a enfatizar a abstração. Se a beleza engaja tanto os sentidos quanto a mente, a forma permanece de certo modo distante dos sentidos, é percebida através deles mas reconhecida e compreendida somente pelo intelecto. É por esse motivo que os escritos ocidentais sobre a música tradicionalmente favoreceram a forma em detrimento da substância material. (Bonds, 2014, p. 90, tradução nossa)

Século XX: Novos Códigos Musicais

A composição em si ficou por demais difícil, terrivelmente difícil [...] O mal começa com o fa[c]to de que a vocês fica terminantemente embargado o direito de disporem de todas as combinações de notas outrora empregadas (Mann, Dr. Faustus, 1984, p. 323)

Com o audível desgaste das formas que se cristalizaram nos dois séculos anteriores, desdobram-se, do que até então havia sido as condições de possibilidade da música, duas correntes principais (na verdade, ao menos *três*; mas, a terceira, guardaremos para os próximos capítulos). A respeito da exaustão das formas, ou seja, do esgotamento dos esquemas que determinaram os rumos de dois séculos de música, lembraríamos, à título de ilustração, a dificuldade, senão impossibilidade, de fazer um quarteto de cordas após o Beethoven tardio, ou uma sonata após o *opus 1* de Alban Berg, ou uma sinfonia após a *Sinfonia* de Luciano Berio. Nesses três casos, entre muitos outros, o esquema, a forma musical encontra-se de tal modo arruinada (no sentido de ser uma ruína do que aspirou, outrora, a ser um castelo no ar²³) que qualquer tentativa de reaver seu estatuto pré-ruína só o que consegue fazer é soar *kitsch*, deslocado, como se não fosse possível continuar a fazer

²³ Expressão emprestada de Thomas Mann (1984, p. 66).

música ignorando os repetidos golpes — de grande beleza, é verdade, mas ainda assim golpes — contra os esquemas que garantiam a consistência do sentido musical²⁴.

Mas quais seriam, então, os esquemas que estabeleceram campos de musicalidade no século XX, em face do referido desgaste das grandes “narrativas” musicais? Não é difícil constatar que o programa tonal-formal dos dois séculos anteriores é enfim substituído por diversos novos códigos, que permitem calcular campos de musicalidade jamais ouvidos. E isso significa dizer que os esquemas, no século XX, perdem completamente qualquer pretensão fundamento metafísico ou ontológico, e passam a ser manipulados por compositores enquanto tecnologias de “computação” de sons.

Há um nome do século XX que incorpora como ninguém essa atitude tecnológica face a esquemas vários de organização do musical — despida, portanto, de sentimentos mais “elevados” em relação ao sentido último dos mesmos. Trata-se do compositor grego, naturalizado francês, Iannis Xenakis. Em sua música, ratio-nalidades, redes ou programas extraídos da nova matemática, da nova física e, claro da arquitetura são importados como esquemas de determinação de campos de musicalidade.

Cabe ressaltar, porém, que nem todos compositores dessa nova música foram buscar fora da música seus esquemas tecnológicos para fins composicionais. Muitos deles, sobretudo na tradição iniciada por Arnold Schönberg, optaram por radicalizar, *por meio de novos códigos da linguagem musical*, aspectos latentes da tradição tonal. Com efeito, em vez de escrever um livro de matemática-musical, como Xenakis, o compositor vienense publica um *tratado de harmonia*, no qual examina os esquemas determinantes da harmonia na música modal dos medievais, tonal dos modernos e do romantismo, e, por fim, dá voz ao que julga serem tendências imanentes ao material musical naquele momento histórico.

O interessante é perceber *como* Schönberg, digamos, desbloqueia caminhos sonoro-musicais latentes naquela tradição, silenciados pelos antigos esquemas. Schönberg desbrava esse novo continente musical *por meio de códigos, sistemas, redes de relações puras* que,

²⁴ Ver o diálogo entre Leverkühn e o demônio, no capítulo XXV do romance de Thomas Mann (1984). Após descartar motivos sociais e econômicos como causas das profundas transformações no mundo da arte e da música de princípios do século XX, o demônio, certamente inspirado em Adorno, formula o problema da *historicidade do material musical*, que opera processos irreversíveis, deixando para trás “acordes fósseis”, e formando um “cânone de proibições”, cada vez mais alargado, impossibilitando a arte *emancipada*, distinta dos “decrépitos folclóricos ou neoclassicistas”. O demônio, a colocar Leverkühn contra a parede, conclui que “[e]m cada compasso que alguém se atreva a imaginar apresenta-se a ele como um problema a situação da técnica. A cada instante, a técnica, na sua totalidade, exige dele que se submeta a ela e impõe a única resposta certa, que no momento lhe parece admissível [...] A Arte transforma-se em crítica” (Mann, 1984, p. 324). Nossa investigação procurará por alternativas tanto à reciclagem a-crítica das antigas formas quanto à redução da música a um jogo técnico das contas de vidro. A saída encontrada por Leverkühn é sugestiva: em seu Quarteto, diz o narrador (Mann, 1984, p. 615), o compositor “confiou unicamente em seu ouvido”. Voltaremos a isso posteriormente.

segundo ele, seriam capazes de garantir a coesão do discurso musical agora que falta uma gramática socialmente compartilhada (como foi no período da música tonal). Assim é que nasce a saída dodecafônica, que Schönberg inventa — a saber: organizar os sons da escala cromática em séries de 12 notas, em vez de escalas já desgastadas, e desenvolver temporalmente essas séries por meio de inversões e espelhamentos, em vez de de empregar as formas temáticas do passado.

A determinação de composições a partir de séries (como a série dodecafônica) ganha espaço entre compositores na primeira metade do século XX. Entre as duas ramificações mais próximas de Schönberg — Alban Berg e Anton von Webern —, é com este último que se intensifica o trabalho de organização serial da música, concentrando, em curtíssimos espaços de tempo, complexas relações, *previamente calculadas*, entre sons. Sem se apoiar em temas, harmonias e outros esquemas típicos da música ocidental, é à série e suas possibilidades de *manipulação formal* que Webern relega a função organizadora dos seus aforismos musicais pontilhistas.

Em princípios dos anos 50, encabeçando a geração de compositores do pós-guerra, educada, entre outros, por Schönberg e Webern, Pierre Boulez compõe aquilo que talvez tenha sido a primeira e última grande peça de *serialismo integral* — *Structures I*, para dois pianos —, na qual não só a organização horizontal e vertical das notas resulta de *séries formais pré-estabelecidas*, mas também outros parâmetros, como os ritmos, timbres, ataques e intensidades são serialmente pré-determinados.

A proliferação de métodos de criação musical similares pelo século XX é tão expressiva que, num ensaio de 1958 intitulado *Musik und Technik*, Adorno (1977) se vê obrigado a repreender aquilo que julga ser uma ilusão prejudicial à estética musical, a saber, a *pré-determinação completa da obra musical em estruturas seriais cada vez mais complexas*, que se vangloriam mais dos seus “supérfluos diagramas” (Adorno, 1977, p. 92) do que do resultado musical de facto²⁵.

Influências Pitagóricas nas Ciências da Escuta Musical

Falámos, antes, com o exemplo de Furtwängler, do papel das redes tonais na esquematização da escuta musical. Nessa modalidade, a escuta torna-se menos uma questão

²⁵ “Again and again total—or even half—dilettantes submit compositions, accompanied by letters full of praise for these works because of some supposedly new serial structure or relationship; as music, however, they are terribly inadequate.” (Adorno, 1977, p. 89)

de gosto — como teorizado por Kant na última crítica — e mais um problema de conhecimento — também no sentido kantiano. O ouvinte deve *re-conhecer*, ou seja, ter a *cognição* do sentido de certas estruturas musicalmente bem-informadas.

Curiosamente, em teorias científicas da escuta ou percepção musical desde o século XIX têm proliferado variações desse esquematismo da escuta musical. No caso de Hermann von von Helmholtz, por exemplo, poderíamos dizer que a sua teoria da escuta musical é mesmo de ordem pitagórica. Claro que, como denunciam os títulos da sua famosa conferência de 1863 — *Sobre as causas fisiológicas da Harmonia Musical* (tradução livre) — e do seu *magnum opus* — *Sobre as sensações do tom como base fisiológica para uma teoria da música* (Helmholtz, 1895) —, o cientista alemão não procurava a condição de possibilidade da música tonal numa metafísica, mas sim na fisiologia. Não obstante, o grande projeto teórico de Helmholtz é precisamente identificar os *esquemas de mediação* entre o sonoro e o musical, isto é, as “fronteiras entre a física e fisiologia acústica, por um lado, e a ciência musical e estética, por outro.”(Helmholtz, 1985, p. 1, tradução nossa).

Se Pitágoras precisava ainda apelar a uma simbólica dos esquemas matemáticos, com a fisiologia, diz Helmholtz, “[we] are led to discover *the physiological reason for that enigmatical numerical relation announced by Pythagoras*” (Helmholtz, 1895, p. 5, grifos nossos). Acrescentemos: Helmholtz tenta descobrir na fisiologia e na acústica dos sons a origem da nossa programação de escuta, segundo a qual 2:1 (oitava), 3:2 (quinta), 4:3 (quarta) e mesmo 5:4 (terça maior), por exemplo, são percebidos como consonâncias. Kant bem sabia que o esquema mediador é sempre uma “arte escondida nas profundezas da alma humana” Kant, 2001, CRP, A141 / B180). Para Helmholtz, porém, as profundezas da fisiologia humana são um caminho mais promissor²⁶.

Sabemos que a ciência da *percepção* musical de Helmholtz foi profundamente questionada na obra de Carl Stumpf, como lemos em sua *Tonpsychologie*²⁷. Afastando-se da

²⁶ Com efeito, a comparação entre Helmholtz e Kant acerca deste ponto não é fortuita. Sabe-se que a epistemologia kantiana — e, por conseguinte, a sua doutrina do esquematismo — teve grande influência na obra de Helmholtz sobre a percepção musical. Ver, por exemplo, o trabalho de Silva (2015), segundo o qual: “Errariamos, entretanto, caso desconsiderássemos o componente residual ostensivamente kantiano da epistemologia de Helmholtz [...] Helmholtz critica as inclinações metafísicas de seu pai [...] bem como resquícios das mesmas em seu “pai científico”, o físico e fisiologista Johannes Müller, ele mesmo não se vê inteiramente livre de tais predileções: algo como um kantismo modificado fundamenta muitas das elaborações teóricas do cientista [...] De todo modo, os objetivos últimos de suas principais obras musicológicas nos parecem, além de didático-científicos e estético-prescritivos, amplamente epistemológicos, nos termos discutidos acima: buscam, afinal, estabelecer para além de quaisquer dúvidas razoáveis as fontes, as condições, os limites e a justificação para a cognição (e também, embora talvez menos acertadamente, para a fruição) de conteúdo musical.” (Silva, 2015, pp. 34-5)

²⁷ Para uma excelente introdução, em língua portuguesa, às abordagens de Helmholtz e Stumpf, ver Silva (2017).

física e da fisiologia, o aluno de Brentano e professor de Husserl volta-se para a experiência do *fenómeno* da consonância. E esta *experiência* das combinações entre tons, segundo Stumpf, prova que, às vezes, intervalos cujas propriedades acústicas e fisiológicas são idênticas, são percebidos uns como consonância e outros como dissonância. Cai por terra, portanto, a relação *causal* que Helmholtz tentara estabelecer entre a constituição dos parciais superiores (sobretens / *Obertönen*) de sons e suas combinações e a percepção da consonância ou dissonância.

A saída pela psicologia que Stumpf introduzirá por meio do conceito de “fusão tonal” (*Tonverschmelzung*), não obstante, só o que faz é transformar em *esquema mental* aquilo que começou por ser um esquema simbólico-matemático (Pitagóricos) e, após transformações várias, chegou ao século XX como esquema acústico-fisiológicos (Helmholtz). O fundamento primordial da música, a condição de possibilidade de qualquer sentido musical, na obra de Stumpf, continua a ser atribuído a um esquema, determinante do par consonância-dissonância, e que se pretende estanque. Com efeito, em seu livro *As Origens da Música* (Stumpf, 2012) — marco fundador da musicologia comparada e da etnomusicologia —, Stumpf defende que, forçados pela necessidade de emitir sinais acústicos pela voz e, posteriormente, por meio de tecnologias musicais rudimentares (e.g. flauta em osso), grupos primitivos *descobriram* o esquema mental da consonância, *descobriram* os intervalos musicais mais primordiais, como as razões pitagóricas 2:1, 3:2 e 4:3, que se adaptam perfeitamente ao esquema psicológico do *Tonverschmelzung*. A gênese da música como um todo, nesse sentido, estaria condicionada por esse esquema psicológico primordial que, desde tempos remotos, é a métrica para quaisquer experiências de emissão e percepção de sinais acústicos.

Stumpf publicou os dois volumes da *Psicologia dos Tons* entre 1883 e 1890, e *As Origens da Música* em 1911. Desde então, estudos sobre percepção musical não introduziram novos paradigmas. Arriscaríamos dizer que a área de investigação que atente pelo nome de *cognição musical*, bastante ativa nas últimas décadas, funciona ainda na intersecção entre Helmholtz e Stumpf, ou seja, entre ciências empíricas da escuta e, claro, do cérebro (neurociências), por um lado, e as abordagens psicológicas, por outro. O objetivo permanece o mesmo: responder *como o ouvido, o cérebro e a mente nos pré-dispõem a perceber (e portanto a fazer) música da forma como percebemos (e fazemos)*.

Caso exemplar é a *Teoria Generativa da Música Tonal*, de Lerdhal e Jackendoff (1983). Nesse influente trabalho, os autores não escondem o seu objetivo de *desvendar a gramática da música tonal*. Numa nota explicativa, dizem os autores que a sua teoria “reclaimed to be a description of the unconscious knowledge that an experienced listener brings to bear in understanding individual pieces of music.” (Lerdahl, Jackendoff, 1985, p. 145). Trata-se, evidentemente, de um projeto que pode ser muito bem explicado à luz do programa teórico kantiano da primeira crítica: *como nossa mente subsume uma multiplicidade de dados sonoros (a música) a um conceito geral que nos permite compreendê-la?* Não surpreende, portanto, que Lerdhal e Jackendoff falem da revelação de *regras transformacionais* — a tal *gramática*, que dá título ao livro — que toda música contém e que todo ouvinte está preparado para captar, mesmo que inconscientemente.

Considerações Finais

Não precisaríamos ouvir sentidos musicais introduzidos pela música no século XX — seja no repertório de concerto, seja no jazz, no rock etc. — para nos darmos conta dos limites dessa tradição que esboçamos acima. O próprio Kant desenvolve, em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, a distinção entre o método e o modo, entre o conhecer e o julgar, entre o cientista e o gênio. Na tradição que temos acompanhado, porém, a música é abordada sobretudo como objeto da cognição ou do entendimento. *Há sempre um conceito de música por trás dos esquemas, a tutelar suas manifestações efetivas*. Esse conceito geral delimita, no espectro acústico, um campo de musicalidade (i.e. o escopo do que será entendido por música); e fá-lo por meio dos seus próprios esquemas transcendentais — consonância, dissonância, escala, contraponto, harmonia, forma, etc. Isso significa que teorias e práticas como as que citámos aqui só podem ser feitas e/ou aplicadas em contextos de forte cristalização do *conceito de música*. É exatamente por isso que os teóricos (filósofos, cientistas ou compositores) estiveram sempre (i) ou a defender certas concepções de música dos ataques dos músicos práticos, (ii) ou a re-formular suas concepções de música baseados em esquemas extraídos de novas práticas musicais.

A lição que podemos tirar disso é a seguinte: claramente, *a dimensão pragmática do sentido musical é sempre mais rica do que suas formalizações esquemáticas normativas*. A criação e a escuta musical estão sempre necessariamente além de quaisquer conceitos pré-

definidos — e isso, insistamos, Kant já havia percebido; mas ficou amarrado pelas duas novas mediações transcendentais que introduz na última crítica, nomeadamente, o génio e o gosto. Kant percebe que conceitos jamais podem condicionar a criação e o julgamento estético. E, no entanto, define como operadores/mediadores desse excesso para-lá-do-conceito duas novas faculdades transcendentais.

Da nossa parte, queremos saber como abordar essa *pragmática do sentido musical*? Quais são as suas figuras mediadoras? Como podem *fazer sentido* sem um esquema dado *a priori*? Podemos saltar do sonoro ao musical sem uma racionalidade transcendental? E se não for uma questão de *salto* (meta-/trans-), mas de *travessia* (dia-/per-)? E se não for uma questão de racionalidade, mas de *razoabilidade* (Peirce)²⁸.

Essas são algumas das perguntas que responderemos nesta investigação. Mas antes de avançarmos nessa direção, é importante destacar a mais recente — e talvez a mais poderosa (ao menos ao nível cultural) — manifestação dessa tradição dos esquemas transcendentais da música. Trata-se da *programação musical*, que podemos identificar em toda sorte de tecnologias digitais da música, das plataformas de *streaming* à *Inteligência Artificial*. Mais do que aos pitagóricos ou a todos os teóricos e compositores que tentaram delimitar condições de possibilidade estanques para a música, é à ideia de *programação*, que já se tornou um projeto cultural para muito além da música, que gostaríamos de contrapor nossas teses. Isto é: acreditamos que os conceitos que mobilizaremos para pensar o que há para além de uma *musicalidade programada* podem servir, também, para pensar o social que há para além da programação.

1.1.3 Programa (I): Apoteose dos Esquemas Musicais Puros

“Among the most popular figures featured by early music automata were representations of purgatory and the hammering smiths, who were supposed to have inspired Pythagoras to his theory of musical intervals. Pythagorean teaching on harmony, with its preponderance of numerical expression, obviously invited transformation into automata. Speaking of composers of computer music as a whole, Xenakis says they are all basically Pythagoreans [...]”.
(Zielinski, 2006, p. 127)

²⁸ Podemos citar aqui a explicação de Santaella sobre este importantíssimo conceito peirceano: “Peirce chamou de razoabilidade concreta a qual não apresenta nenhuma analogia com o racionalismo ou com a racionalidade instrumental e estratégica, pois razoabilidade não é simples conformidade com algumas fórmulas lógicas pré-determinadas, mas um *know-how* compreensivo da vida que inclui elementos criativos, intuitivos, éticos, valorativos, os quais são capazes de grande variedade, aperfeiçoamento, de um lado, mas também perversões, de outro [...] Razoabilidade é, assim, o nome que Peirce escolheu para dar conta dessa razão criativa, razão em processo de crescimento”. (Santaella, 2001, p. 38).

Dos Algoritmos Medievais aos Programas de Composição

A pergunta está na ordem do dia: computadores podem criar arte? Em que sentido o computador pode ser um “autor”? Até onde vai sua “autonomia criativa”? Não seria o programador o real autor da obra produzida? E qual o estatuto do objeto (supostamente) artístico, quando é gerado por uma máquina programada? Não queremos aqui resolver esses problemas, dar a palavra final sobre o que é isso, criar, e sobre o que é isso, uma obra de arte. Haverá sempre uma definição disso ou daquilo, uma conceção de criação ou de arte mais amigável ou radicalmente antagónica aos computadores²⁹.

Gostaríamos de pensar a relação entre computadores e música a partir de outro centro teórico. Falámos, até aqui, de um variado repertório de formalizações do musical que condicionam, à partida, diferentes campos de musicalidade, suas performances (composição, escuta) e tecnologias (instrumentos musicais, afinações). Retomando Kant, propusemos concetualizar essas formalizações várias como *esquemas puros determinantes do musical*. Ora, a ênfase da música ocidental em tais redes que pré-inscrevem as suas mensagens musicais, redes que garantem *a priori* o sentido (musical) das mensagens, evitando ruídos indecifráveis, por si só convoca ao debate a *figura mediadora do programa (pro(pré)-grama(inscrição)) enquanto possível continuação da longa tradição de esquemas musicais*.

Em princípio, muitas das aplicações e combinações de esquemas musicais que retomámos da tradição podem ser transformadas em linguagem de máquina e instaladas, como *softwares*, em computadores, agora capacitados para compor música — isto é, computar *inputs* sonoros mediante (por intermédio de) programas que garantem o sentido musical

²⁹ Para uma reflexão acerca das muitas possibilidades de enfrentar esse tipo de questão, ver Coeckelbergh (2017), *Can Machines Create Art?*

do *output*³⁰. Também o exercício de perceber padrões sonoros, como em certas práticas de escuta musical esquematizadas por gramáticas formais, revela-se, em princípio, como um tipo de computação³¹. Citaríamos ainda o exemplo da improvisação ou do tocar em conjunto como um terceiro alvo dos programadores digitais da música³², e que parece ter algum sucesso.

Em todos esses exemplos, os programas obedecem a um mesmo regime de mediação: transformam *inputs* variados em *outputs* musicais, consoante a regras, redes, relações *pré-definidas* por quem programa a máquina. A tecnologia nada mais faz do que *aplicar um esquema* aos dados do *input*.

Concordamos, portanto, com Kittler, quando ele diz:

Evidentemente, gráficos computacionais e música computacional ‘antes de qualquer coisa’ *continuam as tradições modernas* da perspectiva linear e da

³⁰ Ver, por exemplo: o *EMI (Experiments in Musical Intelligence)*, criado em 1980 pelo compositor e investigador David Cope, capaz de extrair padrões de *inputs* musicais e re-combiná-los em novas composições; o programa *Emily Howel*, criado em 2012 também por David Cope, e novamente baseado na estratégia de formalizar padrões extraídos de composições existentes e re-combiná-los, supostamente para emular o funcionamento do cérebro de um compositor humano; o computer cluster *Iamus*, uma Inteligência Artificial capaz de gerar composições musicais que não tentam emular estilos musicais existentes; o *IBM Watson*, alimentado por dados de redes sociais, blogs e canções pop de diferentes estilos e *moods*, e que os re-combina em novas canções que exprimem tendências observadas nos dados de *input*; a IA musical da *Sony CSL Research Laboratory*, que, em 2016, lançou a canção *Daddy’s Car’s*, *output* de padrões aprendidos a partir de canções dos *The Beatles*; a *AIVA*, empresa criada em 2016, que treina algoritmos com variados estilos musicais, para fins comerciais; o *AlgoTunes*, de modo similar, pode criar composições novas a partir de instruções básicas como estilo e *mood* a fim de acompanhar conteúdo visual; também em âmbito estritamente comercial, o *Amper Music* funciona como compositor de músicas originais a partir de critérios básicos como estilo e duração; o *Muzeek* faz o mesmo, porém levando em conta também a análise de especificidades do conteúdo visual que composição deverá acompanhar; a IA *Alice*, da empresa *Popgun*, foi treinada entre 2017 e 2018 através de interações com músicos humanos e já é capaz de produzir composições com piano, baixo e bateria a partir de melodias cantadas introduzidas no programa; o *Music Transformer*, da *Magenta*, uma rede neural treinada para captar padrões musicais em diferentes escalas temporais (notas, motivos, frases, secções e suas repetições), e, portanto, capaz de gerar composições com estruturas globais mais coerentes; e, finalmente, uma referência mais atual é o *MuseNet*, uma *deep neural network* criada em 2019 pela *OpenAI*, treinada com *inputs* de música clássica, jazz, pop, música africana e árabe. A rede, programada para extrair padrões locais bem como estruturas globais, é capaz não só de emular estilos específicos de um compositor ou estilo, mas também de re-combiná-los em variadas formas (por exemplo: um fragmento que emula Chopin misturado com elementos da música pop). Há também IA voltada não exatamente à música, em sentido estrito, mas a produções sonoro-musicais para fins de concentração, relaxamento e até mesmo para induzir ao sono. Empresas como *Brain.FM* e *Endel* utilizam *inputs* variados (e.g. local, clima, horário e até mesmo frequência cardíaca), que são tratados pelos algoritmos da IA, gerando como *output* paisagens sonoras personalizadas, capazes de instaurar o clima ou *mood* desejado pelo cliente.

³¹ Podemos, aqui, pensar na chamada *Computer Audition*, ou *Machine Listening*. Ver o estudo introdutório e de revisão de literatura, escrito por Klotz (2015, pp. 91-112) acerca da modelação da escuta musical por meio de algoritmos. Ver também Honing (2006, pp. 365-376), Scheirer (2000) e Wang (2010). No âmbito comercial, ver a aplicação *Shazam*, programada para identificar qualquer canção por meio da “impressão digital” (ou impressão sónica, isto é, seu espectrograma). Ver também a empresa francesa de IA *Musical Niland*, adquirida pelo *Spotify* em 2017. *Niland* utiliza IA para construir ferramentas de busca e recomendação de ficheiros musicais e, nesse sentido, sua tecnologia depende de um sistema de IA capaz de “perceber” diversos parâmetros dos sinais sonoro-musicais. Como descrevem os próprios investigadores da *Niland* em seu website: “nosso algoritmo constrói sua própria representação da música”. Ou ainda: “[n]ós construímos uma inteligência artificial capaz de realmente escutar música e produzir uma representação da música ouvida.” Outra referência comercial importante é a IA da *Music Xray*, “confiada pela indústria e pelos músicos para identificar o melhor”; ou ainda: “o principal filtro de canções e talentos da indústria”, como se pode ler em seu website.

³² Exemplos disso podem ser encontrados na robótica musical. Um caso exemplar é o robô *Shimon*, que funciona a partir da tecnologia *deep learning*, e não só gera novas composições baseado em padrões de *inputs* musicais já existentes, como também as executa em sua marimba. Mais: performa também em parceria com músicos de jazz, aprendendo as regras do jogo em tempo real, captando padrões sonoros e visuais e tocando, na marimba, possíveis respostas ao contexto improvisado. Há também outros sistemas que desempenham a mesma função — improvisam e interagem com músicos humanos. Ver, por exemplo, *Continuator*, a IA Musical da *Sony CSL*, que percebe padrões do músico humano e “responde” no mesmo estilo.

escala temperada. Eles automatizam, na forma de algoritmos, certas regularidades que, de uma perspectiva histórica, são *conquistas contingentes da história cultural europeia, mais do que algo natural*. A questão óbvia — mas raramente colocada — é, portanto, *quais conjunturas matemáticas e tecnológicas levaram a esses algoritmos* que o século XIX transformou em hardware mecânico rígido (filme, fonógrafo, gramofone etc.) e o século XX em software programável? (Kittler, 2017, n/a, tradução e grifos nossos)

Em resumo: muito antes dos algoritmos digitais, havia uma tradição de pro-gramação musical analógica. E essa tradição, acrescentemos, abarca muito mais do que a escala temperada, como temos mostrado neste estudo.

Ademais, podemos acrescentar à tradição teórico-musical referida até aqui alguns nomes que, muito antes dos computadores digitais, já programavam, em sentido ainda mais contemporâneo, as suas composições musicais. É que, entre todos os tipos de esquema puro do musical que perpassaram a história da música ocidental, os *algoritmos*, em sentido estrito, ocupam um espaço considerável, ainda que não tenham sido tão explorados quanto o sistema tonal ou a forma sonata, por exemplo. De qualquer forma, pode-se falar de uma *história dos algoritmos compositores*, ou da *composição algorítmica*³³, que antecede o aparecimento dos algoritmos digitais, e convoca a seguinte tese: *computadores continuam a tradição dos esquemas transcendentais da música, agora na forma de programas*.

Sabemos de exemplos de composição algorítmica vindos da Idade Média (Simoni, 2003). O tratado *Ars cantus mensurabilis* (ca. 1250), de Franco de Colônia, já prescrevia, *por meio de regras definidas*, as possibilidades de combinação entre notas e ritmos. No século seguinte, em compositores da *ars nova* como Phillipe de Vitry e Guillaume de Machaut, observa-se o uso de algoritmos como *mediação* entre padrões rítmicos e padrões melódicos independentes.

Posteriormente, no auge da complexidade da polifônica, nos motetes com dezenas de vozes independentes, também eram *esquemas algorítmicos* que determinavam as

³³ Numa definição básica, a compositora e musicóloga Mary Simoni (2003) explica o termo composição algorítmica da seguinte maneira: “[w]e combine the terms algorithm and composition to derive the term algorithmic composition. Algorithmic composition, in the simplest sense, is when a composer uses an algorithm to put together a piece of music. Since the mid-twentieth century, the computer has become a key partner in implementing algorithms that generate music. Because of the increased role of the computer in the compositional process, algorithmic composition has come to mean the use of computers to implement compositional procedures that result in the generation of music” (Simoni, 2003, p. n/a). Para uma detalhada história e análise da relação entre algoritmos e música, ver também Nierhaus (2009) e *The Oxford Handbook of Algorithmic Music* (McLean, Dean, 2018).

possibilidades combinatórias entre notas. É, pois, algorítmica a base da ciência do contraponto, como exemplarmente podemos constatar na *Arte da Fuga*, de J. S. Bach. Menos expressivo musicalmente, porém muito mais computacional do que Bach, as invenções musicais e tecnológicas de Athanasius Kircher — vide sua *Arca Musarithmica* —, ainda no século XVII, também são elucidativas do poder dos algoritmos no pensamento musical da altura.

Um exemplo mais moderno, apesar de datado do século XVIII, e que de facto veio a ser explorado por compositores de vanguarda no século XX, é o *jogo de dados musical*, de W. A. Mozart — procedimento no qual diferentes excertos são combinados, isto é, com-postos ou com-putados, consoante o resultado de dados lançados ao acaso.

Lembraríamos, enfim, que os procedimentos da música serial, em grande parte, também participam da história dos algoritmos de composição — em particular aqueles processos seriais nos quais todas as operações de desdobramento da série estão condicionados por regras abstractas determinadas *a priori*.

No mesmo sentido, considerando a relação entre algoritmos, máquinas e composição musical, Miranda (2002, p. xv-i) lembra que, muito antes dos computadores modernos, cientistas, inventores e músicos já pensavam em como instanciar regras para composição em máquinas capazes de aplicá-las de forma autónoma. Citaríamos, como exemplo, os *insights* de Ada Lovelace, ainda em 1840, a transpor, para a composição musical, princípios da máquina analítica, de Charles Babbage. Ou ainda a adaptação de máquinas industriais, também de meados do século XIX, na produção de órgãos de tubo automáticos, precursores dos pianos mecânicos (pianolas). Como sintetiza Miranda (2002):

Esse tipo de tecnologia tornou-se mais sofisticado no decorrer do século XX, mas os princípios básicos permaneceram o mesmo. O medium mudou de cartões perfurados e rolos de papel para armazenamento ótico e magnético, mas talvez o aperfeiçoamento mais substancial tenha sido a invenção de um processador capaz de realizar operações sobre dados armazenados bem como de criá-los: *o computador*. (Miranda, 2002, p. xvi, tradução nossa)

Enfim, o ponto central que nos interessa aqui é o seguinte: em toda essa tradição, dos esquemas analógicos aos algoritmos digitais, a localização do *mediador* é sempre o *antes, a priori, à partida*. As características podem ser resumidas num adjectivo caro à tradição

kantiana: pureza. Afinal, as formas, os *ratios*, as *razões*, os *procedimentos* não só se encontram, desde o princípio, selados, como se entende que assim devem permanecer, imunes a tempestades de ruídos, limpas das tentações dos sentidos, em particular do tocar (os gestos audaciosos dos virtuosos) e do ouvir, que periga ser ainda selvagem e contrário à normatividade pretendida pelo esquema.

Assim, se aceitarmos a pureza dos esquemas, sejam eles os *ratios* pitagóricos, a afinação temperada, as escalas da música ocidental, a harmonia tonal ou qualquer outro, isto é, se estivermos preparados para admitir a *necessidade* da aplicação de um esquema ou outro como condição de possibilidade de um campo de sentido musical, *então encontraremos no programa a apoteose dos esquemas musicais*.

Com efeito, não há, esquema ratio-nal mais refratário às idiosincrasias da vida sonora do que um programa digital. O programa é constituído por algoritmos que seguem o seu curso alheios à transpiração, ao respirar, ao ritmo cardíaco, ao cansaço dos dedos, e sobretudo ignorando inclinações, estéticas e sensibilidades. O programa é, enfim, a poética do esquematismo mediador levada à sua potência máxima.

É nesse sentido que pensamos a apoteose dos esquemas puros transcendentais da música como um *obsceno acender das luzes*³⁴. Afinal, a mediação esquemática na tradição musical analógica, ainda que tentasse ratio-nalizar à partida todas as condições de possibilidade do musical, (in-)formando o pensamento composicional e a escuta, fazia-o sempre com algum nível de obscuridade, de incerteza, de mistério — o esquematismo é uma *arte que se esconde*, dizia Kant (2001, CRP, A141 / B180). É verdade que teóricos e músicos tentavam, tanto quanto possível, revelá-lo, torná-lo objetivo por meio da matemática, da física e outras ciências. Mas, a nosso ver, é com a entrada dos esquemas na linguagem codificada das máquinas digitais modernas que as luzes se acendem por completo, e as condições de possibilidade do discurso musical se tornam *mecanicamente transparentes* (no sentido de Han (2015) e Mersch (2018b)), isto é, operacionais, objectivas. Num computador compositor, não há o mínimo espaço para ambiguidades. A música, na era digital, deixa de ser uma *Mousikē-Tékhne* para tornar-se uma *Pórne-Mousikē*.

³⁴ Sobre a relação entre iluminismo filosófico, transparência e tecnologias digitais, ver Byung-Chul Han (2015) e Mersch (2017b, 2018b).

O Problema da Criação. Ou: O Apagar das Luzes

Mas que tipo de música é essa, produzida por meio de técnicas desnudas e transparentes? Que tipo de música pode ser feita, e que tipo de escuta musical pode ter lugar quando não há espaço para o jogo, para o imaginário e suas ambiguidades, e muito menos para a sensibilidade das vibrações, dos sons, do tato, pois tudo está reduzido a claras regras operativas? Não seria a *criação musical* algo que se dá somente quando as luzes se apagam, quando a visão se torna embaçada (notações gráficas), o tacto sugere caminhos (improvisação, *études*) e, finalmente, escutas e sons, e não mais regras e programas, passam a constituir o cerne da problemática musical? Voltaremos em breve a essas hipóteses.

Por ora, sublinhemos o seguinte. Há um problema sério nessa concepção de esquema-programa do musical: a criação. Se de facto só o que há é o *funcionalismo servil* às pré-determinações, isto é, sua realização (mais que atualização), ou melhor, a *conformação do corpo, da notação, do gesto, dos dígitos manuais, do ouvido, e dos próprios sons ao esquema-programa*, então há zero de nova informação cada vez que a rede é posta a funcionar. A criação ou produção musical entendida *somente* como aplicação de esquemas pré-determinados, abstractos (e.g. matemática) ou instalados em aparelhos (e.g. programa), constitui um sistema de anti-criação ou anti-produção — um sistema redundante. Dado um conjunto de operações possíveis, só o que se pode fazer é re-combiná-las, caminhar num campo fechado.

Mas, ora, fosse este o caso, só o que haveria é *kitsch* musical³⁵ — como de facto o são, até o momento, as inteligências artificiais voltadas à música. Os robôs improvisadores, os algoritmos de composição e, ainda mais, os programas de recomendação de música, enquanto máquinas programadas, só fazem antecipações banais (mesmo quando complexas do ponto de vista matemático).

³⁵ Em suas notas não-publicadas para uma aula, intitulada *A Arte: o belo e o agradável*, Flusser (2017) associa a redundância informacional nas artes ao *kitsch*, e este como o caso limite do *agradável*. Diz Flusser (2017 pp. 12-3): “[s]e nós desejamos viver agradavelmente, devemos nos contentar com os modelos velhos, tradicionais da experiência. Eles são agradáveis, pois somos programados por eles. “Agradável”: é estar dentro do meu programa de experiência. Mozart é mais agradável que Schoenberg: eu estou programado por Mozart para a experiência acústica. Mas Mozart é, contudo, perigoso. Ele era no seu tempo, é claro, mas ainda o é. Pois a quantidade de informação contida em suas composições talvez não tenha sido esgotada pelo efeito entrópico do tempo. É mais conveniente escutar composições que não contenham nenhuma informação desde o início. Modelos de experiência acústica perfeitamente armazenados em nossa memória. Kitsch. O Kitsch é o mais agradável de toda comunicação estética. O mais aprazível. A arte mais agradável é a arte das massas, e ela nos é comunicada pelos meios de comunicação de massa.”

Como explicar o riquíssimo número de diferenciações que percorrem as muitas manifestações do musical? Como salvar o gesto inventivo, se, segundo essa tradição de Pitágoras ao Programa, só o que parece haver é a combinação cega e indiferente no interior de regras operacionais dadas à partida? Onde habitariam as *subtilezas da invenção*, se todos os sentidos estão já pensados na formalização dos nossos instrumentos?

Kittler, o grande teórico moderno a propor a apoteose dos medias digitais, resolve o imbróglio (*à la* Foucault) nos seguintes termos: o novo, o diferente, o imprevisível em termos musicais (e ao nível da cultura em geral) aparece devido a *rupturas imprevisíveis que instalam novos esquemas*, modelos, redes, programas. Assim, condicionados por esses novos sistemas, outros discursos musicais, outras mensagens e sentidos musicais decerto não de aparecer, sem que para tal nada além do esquema de pré-determinação seja necessário. Cada invenção matemática, cada novo dispositivo tecnológico abre outros campos de produção artística e musical, condicionando, sempre à partida, as operações possíveis e, por conseguinte, os resultados (sentidos) possíveis — e, como consequência, tornando *nonsense* o que escapa ao filtro do esquema.

Nessa leitura dos média como *a priori* material histórico de toda a cultura, o compositor só o que faz é movimentar-se no interior de uma *blueprint* pré-estabelecida pelo próprio dispositivo tecnológico. Assim é que os músicos, dos citaristas gregos a Jimi Hendrix, se movimentaram no interior do dispositivo analógico que é a afinação e as escalas ocidentais, formalizadas a partir de estruturas matemáticas. E se a música de Hendrix soa-nos tão nova em relação à antiga música grega, é somente porque, em certa altura, o problema da raiz duodécima de 2 foi resolvido, e a afinação dos instrumentos foi ligeiramente alterada. Ou ainda porque, em algum momento, o som deixou de ser formalizado em frações e passou a ser formalizado em frequências, o que resultou em novas tecnologias de manipulação do som, como sintetizadores, amplificadores, efeitos de distorção e outras alterações do sinal emitido pela sua guitarra. Hendrix estava pré-condicionado a compor não somente com as escalas, mas também com os timbres. É nesse sentido que Rehding (2017, p. 223) explica a tese de Kittler sobre a passagem do *medium* da notação musical para o *medium* do gramofone:

Kittler defende que sistemas de notação musical convencionais, que armazenam, processam e reproduzem as notas da escala cromática, efetivamente atuam como um filtro que impede ruídos, notas erradas, sons

estranhos — numa palavra, *nonsense* — de entrarem em circulação. O gramofone, por seu turno, não tem esse tipo de mecanismo de filtro. Ele grava a onda sonora, sem maquilhagem. Nem qualidade nem o significado intencionado faz qualquer diferença para a gravação. Som é gravado *qua* som. (Rehding, 2017, p. 223, tradução nossa)

Com a pré-determinação do gramofone — e tantos outros *mediums* de gravação e transmissão de sinais sonoros eventualmente cooptados pelos estúdios de produção musical —, o esquema que antes filtrava sons musicais de sons não-musicais (notações) é profundamente re-organizado — *mas não extinto*. Agora, não só sons anteriormente tidos como ruídos entram na paleta musical, mas também operações de manipulação sonora, como edições, cortes, feedback, sobreposições, amplificação, construção de timbre, etc., são introduzidas com as novas tecnologias. Músicos não se reúnem mais à volta de partituras, e não exercitam mais escritura e leitura. Como anuncia o hino do rock’n’roll: “There lived a country boy / Named Johnny B. Goode / He never learned to read and a-writer so well / But he could play his guitar like a ringing a bell” (Berry, 1958) . Mas ainda assim: outros esquemas, novos sentidos musicais, *continuação do regime de esquemas de pré-inscrição do musical*.

Verdade seja dita: nem sempre Kittler se mostra tão tecnologicamente hiperbólico. Se a tese segundo a qual “medias são *a priori* antropológicos” (1999, p. 109, tradução nossa) e, portanto, os “ditos-humanos” só podem ser seus “pets, vítimas ou sujeitos” (1999, p. 109, tradução nossa) de facto acompanha a sua arqueologia dos *mediums* da música —; se Kittler de facto busca identificar neles, nos médias, a *verdade* do musical, isto é, a correspondência entre o sentido musical e o seu média de gravação, processamento e transmissão (a música grega e sua notação; o rock’n’roll e as tecnologias militares) —; ainda assim, Kittler não ignora aquilo que julga ser a única arma contra as pré-determinações dos médias: *abusar* dos médias, fazendo “sentido tornar-se nonsense, propaganda governamental transformar-se em ruído branco do vocoder de Turing” (1999, p. 109, tradução nossa).

É a esse *abuso* da funcionalidade de médias construídos para fins militares que Kittler atribui, por exemplo, os primeiros experimentos da música eletrónica de um Stockhausen, bem como seus desdobramentos no rock’n’roll dos Rolling Stones e The Beatles, e no rock progressivo dos Pink Floyd, todos a cozinham as suas composições musicais em

manipuladores tecnológicos de sinais sonoros — misturadores, filtros, geradores de senoidais — muitos dos quais adaptados de equipamentos de guerra descartados (ver Kittler, 1999, pp. 95-7; ver também Kittler, 2014, pp. 152-164).

Feita a ressalta, insistiríamos que o programa teórico de Kittler nos parece ainda demasiado restrito aos limites do programado. Mesmo quando fala do *abuso* das tecnologias (entendidas como formalizações à partida, condições de possibilidade de certas mensagens (musicais ou não)), e a capacidade de empurrá-las para outros sítios — como das trincheiras ao *Abbey Road Studios* —, a sua ênfase recai sobre o cálculo, o pré-determinado, o formalizado, ainda que re-funcionalizado. Dito de outra forma: o uso da tecnologia, mesmo em regime de errância ou abuso, nada produz que não esteja já lá pré-inscrito. O que se passa é uma *descoberta* de uma função que sempre lá esteve, mas que não havia sido realizada.

Ademais, Kittler também demonstra pouco interesse em pensar os *modos, contextos e performances nas quais a descoberta de outras funções do aparelho ocorrem*. Seria mero acaso cego? Ou a própria constituição de certos dispositivos, programas, esquemas é capaz de sugerir caminhos menos evidentes, para os quais a tecnologia não foi intencionalmente desenhada? Qual o papel do corpo e da sensibilidade frente às pré-formalizações? Não haveria uma espécie de “lógica” própria dos sentidos e do corpo, capaz de extrair funcionalidades *outras* de dispositivos tecnológicos?

...

Gostaríamos de pensar *contra* essa situação de servidão ao pré-inscrito, ao *logoi* musical, à ratio-nalidade determinante, seja ela digital ou não. No que seguirá, defenderemos que muitas práticas, estéticas e mesmo teorias do musical *não podem ser reduzidas ao funcionamento programado*. Obviamente há músicas de primeiro escalão, de beleza indiscutível, e que talvez nada mais tenham feito que aplicar regras — sendo a sua grandiosidade atribuída as impecáveis escolhas no jogo combinatório. Do contraponto medieval à arte da fuga de J. S. Bach, continuando na tradição serial do século XX, não faltam exemplos que atestam a legitimidade desse modo de se praticar música. Não pretendemos aqui descartar como secundário esse repertório. O que nos interessa é pegar em outra dobra tradição de práticas e teorias musicais, na qual os *meios de produção*, a nosso ver, passeiam *no limite das rede*, em sua borda, ou mesmo do lado de fora.

1.2 Lição 2: Limites do Esquematismo Transcendental na Música

1.2.1. Programa (II): Temperar o Esquema. Ou: Tocar Contra o Programa (ruído)

“[...] abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária.” (Walter Benjamin, *O Autor como Produtor*)³⁶

“This is why the experience of electronic music is so important: it enables the composer to assimilate into the musical process a vast area of sound phenomena that do not fit pre-established musical codes” (Luciano Berio, 1961, notas sobre a peça eletrônica *Visage*)³⁷

História do Gesto de Tocar Contra o Programa

Um primeiro tipo de gesto de criação de nova informação musical, e *que não pode ser reduzido à combinatória sintática de um esquema/programa pré-existente*, é aquele de interferir, de modo não-programado, num sistema musical em funcionamento. Em outras palavras: é o *gesto de tocar contra o programa*. Como isso é possível? Se as regras, processos, hierarquias do esquema-programa musical são condição de possibilidade da própria musicalidade dos sons, como entender essa interferência de elementos não antecipados no programa? Seria como qualquer coisa de absolutamente aleatório? Um evento? E se não é um encontro radicalmente imprevisível com sons que escapam ao programa — e sobre o qual nada se pode dizer ao nível da teoria —, então o que é?

Essa ideia de “tocar contra o programa” vem de Flusser (2008), de seu premonitório³⁸ ensaio *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. Face ao então emergente mundo de imagens técnicas — mundo este plenamente concretizado em tempos de *smartphones* e *fake news* —, uma das mais interessantes ideias de resistência ao (e emancipação do) iminente perigo de programação completa do social é a noção de *tocar ou jogar contra o programa*.

O uso do termo *tocar* aqui tem um sabor especial, haja vista que, desde os primórdios, as imagens técnicas que Flusser analisa são produzidas e manipuladas pelos dígitos manuais. Ciente disso, Flusser lembra que os indivíduos *mani-puladores* de imagens técnicas por

³⁶ Excerto aparece em Benjamin (2012, p. 128).

³⁷ Excerto aparece em <http://www.lucianoberio.org/node/1505?2019623839=1>. Último acesso em 12 de Agosto de 2020.

³⁸ Para uma reflexão acerca de como Flusser antecipou, com assustadora precisão, a emergência de um campo social programado por *social medias*, apontando já suas limitações, ambiguidades, possíveis (ou necessárias) críticas, ver o breve ensaio de Santaella (2015) intitulado *Flusser resignificado pela cultura digital* e de Aguiar (2020).

mediação de *gadgets* não são os primeiros na genealogia de tecladores. Pelo contrário, os sujeitados às redes, que actuam como seus funcionários, apertando botões conforme manda o programa (“Diga algo aos seus amigos”, “*What is happening now?*”, “Diga-nos o que achou deste vídeo” — reclamam as (anti-)medias sociais), são tecladores de segunda categoria. As suas teclas e o seu teclar são banais. O exemplo de Flusser, que escrevia seu ensaio muito antes dos *smartphones* e da popularização dos computadores pessoais, era o botão do controlo da televisão, ou o botão que liga a máquina de lavar roupa. Face a esse tipo de tecla, o exercício de teclar é, sem dúvidas, programado.

Mas acontece que, acima dos tecladores funcionários, há outra categoria de tecladores que nos permite vislumbrar um passado mais interessante e um futuro mais promissor, autónomo e inventivo. São os artistas que teclam ou tocam, de forma muito especial, outros tipos de aparelhos, menos triviais que o botão da lâmpada ou da campainha. Flusser (2008, p. 36) fala da tecla/teclador/tocador “do tipo ‘publicador’ e ‘criador’”, como o escritor e sua máquina de escrever, o fotógrafo e sua câmara, e, claro, o pianista e seu instrumento de teclas. O que caracteriza esses tecladores é serem capazes de tocar não a fim de realizar o que o programa ou dispositivo exige, não para confirmar a mensagem já pré-inscrita no aparelho, não para reforçar com *feedback* a informação irradiada por uma “central” qualquer, enfim, não para ficar na mesmice e produzir fotografias, músicas ou textos *kitsch*, mas para criar informação que, em princípio, seria apenas ruído no programa — isto é, informação *nova* (Flusser, 2008, pp. 83-90).

Arriscaríamos uma breve *história do gesto de tocar contra o programa*, e como este se manifestou em teorias e práticas musicais. Ainda que traçar este breve mapa de temperamentos não-programados dos programas musicais não responda todas as questões importantes para nossa investigação, este compilado de conceitos e repertórios certamente trará algum material musical e hipóteses filosóficas relevantes. Vejamos senão.

Começaríamos com Platão, mais especificamente com o elogio que faz Sócrates à loucura e ao delírio, no diálogo *Fedro*, em contraponto à mera técnica (*techne*), no caso das artes e da música. O elogio vem na sequência do discurso de Lísias, lido e comentado por Fedro, no qual, segundo Sócrates, Eros é ofendido. Retratando-se ante a divindade, Sócrates defende a tese segundo a qual “os maiores bens nos vêm do delírio, que é, sem a menor dúvida, uma dádiva dos deuses” (Platão, *Fedro*, 244a). Lembrando diferentes artes nas quais

se manifestam a inspiração divina na forma do delírio, Sócrates cita, como um caso particular, a possessão das Musas. É que o poeta só pode vir a cantar algo de valor quando em estado de delírio inspirado pelas Musas, sendo as regras de produção (*technes*) suficientes somente para o artista medíocre³⁹. Sem a intervenção da loucura desmedida, a arte de valor não é possível.

Sendo a Idade Média período de poucas intervenções desmedidas no musical — nunca a concepção de música como número no tempo imperou tão fortemente —, saltaríamos para Rousseau, que introduz, em sua filosofia da música, um gesto musical não-programado de grande interesse para esta investigação. É que, se Platão escrevia sobre o delírio das Musas, e Kant, como veremos abaixo, sobre o génio transcendental, Rousseau nos fala da *melodia*, em sua actualidade sonora efectiva, particular, eventual, irreproduzível como figura musical que se intromete no mecanismo físico-matemático da harmonia, dando-lhe vida, *anima musical*. O programa contra o qual escreve, ouve e compõe Rousseau é o da harmonia musical teorizada por Jean-Philippe Rameau, teórico da música e compositor, contemporâneo de Rousseau, e cujo trabalho lhe valeu a alcunha de Newton da música. Na obra teórica e musical de Rameau, a melodia encontra-se subordinada aos acordes e seus encadeamentos. Estes, por seu turno, respeitam leis (supostamente) objectivamente extraídas da natureza, como vimos na *Lição 1*.

Ora, Rousseau pensa a mimésis musical a partir de outra referência: as paixões da alma. E o que faz mover a alma senão a melodia musical, mais especificamente aquela vinda da voz humana, com toda a sua carga, digamos, pré-linguística? Assim é que, para Rousseau, o mero replicar as associações sonoras naturais não é capaz de produzir música. É preciso que intervenha, no esquema harmónico de Rameau, um elemento para o qual não há lógica, razão, física ou matemática que o descreva: a melodia. E não se trata da melodia enquanto forma, mas sim da sua manifestação atual, sonora, a intervir nos encadeamentos regrados da harmonia, movimentando-os assim como faz mover as paixões. É isto que lemos, por exemplo, nesta passagem na qual Rousseau descreve o seu encontro com a melodia em Veneza:

Eu tinha trazido de Paris o preconceito que ali existe contra a música italiana; mas havia também recebido da natureza aquela sensibilidade de tacto contra a

³⁹ A passagem na íntegra lê-se assim: “[a] terceira manifestação de possessão e de delírio provém das Musas: quando se apodera de uma alma delicada e sem mácula, desperta-a, deixa-a delirante e lhe inspira odes e outras modalidades de poesia que, celebrando os numerosos feitos dos antepassados, servem de educar seus descendentes. Mas, quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio das Musas, convencido de que apenas com o auxílio da técnica chegará a ser poeta de valor, revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia, a do indivíduo equilibrado, pela do poeta tomado do delírio” (Platão, *Fedro*, 245a).

qual não há preconceitos que resistam. Bem depressa senti por esta música a paixão que ela inspira aos que são capazes de a julgar. Ao escutar as barcarolas, achei que não tinha ouvido cantar até então, e em breve me apaixonei de tal maneira pela ópera, que farto de tagarelar, comer e jogar nos camarotes, quando só queria escutar, furtava-me frequentemente à companhia para ir para outro sitio. Aí, inteiramente só, entregava-me, apesar do tamanho do espectáculo, ao prazer de o apreciar à minha vontade e até ao fim. Um dia, no teatro de S. Crisóstomo, adormeci, muito mais profundamente do que se estivesse na minha cama. As árias ruidosas e brilhantes não conseguiram acordar-me. Mas quem poderá exprimir a sensação deliciosa que fizeram em mim a doce harmonia e os cantos angélicos da que me acordou? Que despertar, que enlevo, que êxtase quando abri a um tempo os ouvidos e os olhos! A minha primeira ideia foi julgar-me no paraíso. O trecho encantador, de que ainda me lembro e que nunca esquecerei em vida minha, começava assim: *Conservami la bella / Che si m'accende il cor. Quis conhecê-lo: alcancei-o e conservei-o durante bastante tempo; não existia porém no papel como na minha memória. Eram na verdade as mesmas notas, mas não era a mesma coisa. Nunca esta divina ária poderá ser executada senão na minha cabeça, como o foi com efeito no dia em que me despertou.* (Rousseau, 1964, pp. 305-6, grifos nossos)

Kant, de certo modo, continua a tradição segundo a qual a música não pode ser completamente pré-formalizada. Na figura transcendental do génio (Kant, CFJ, §46, 307-8, pp. 205-6), como aquele que impõe, sobre o espectro sonoro, *regras musicais que não poderiam ter sido deduzidas de regras anteriores*, Kant bem percebe que, na criação artística, há que se romper, ainda que parcialmente, com os esquemas musicais legados pelos antecessores — é preciso tocar *contra* o programa.

A intuição de Kant, na última crítica, é certa (sobretudo para quem se mostrava avesso à arte dos sons⁴⁰): o que a faculdade do génio provê (pré-vê, isto é, transcendentalmente sopra aos ouvidos do compositor) não é uma composição como um todo, mas somente uma ideia musical. Seria um motivo, um tema, um ritmo? Kant não define. Mas o facto é que a *ideia estética* é qualquer coisa que *não pode ser derivada de regras ou*

⁴⁰ Sobre os comentários de Kant a respeito da música, ver os parágrafos 51, 52 e 53 última crítica.

modelos musicais disponíveis. E, por isso mesmo, anunciada a boa nova, o compositor tem, nos ouvidos, uma “hipótese” que lhe permite re-organizar os esquemas musicais segundo nova regra (para a qual não há lógica que permita explicar a sua emergência).

A representação da Vontade pela música, na filosofia de Schopenhauer, também implica um elemento de conflito em relação aos esquemas formais pré-determinados. Que elemento é esse? Se as regras matemáticas estão para o mundo como representação, qual seria o correspondente musical da Vontade? Em seu *magnum opus*, *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer (2005), após descrever, na esteira de Kant, a constituição do conhecimento de tipo científico (conceitos, métodos, leis, fórmulas, etc.) e seus limites nas erupções da Vontade, chega à conclusão de que é sobretudo nas artes, na contemplação estética e mais ainda no génio criador, que a Representação, o sujeito cognoscente cede lugar à própria Vontade. Longe do conhecimento racional, no pensar e fazer artísticos, “[a] roda do tempo pára. As relações desaparecem. Apenas o essencial, a Ideia, é objeto da arte.” (Schopenhauer, 2005, I 219, p. 254)

A música, sabemos, ocupa o topo da hierarquia na metafísica do belo de Schopenhauer. Não toda música, claro. Pois há aquelas, como “As Estações” de Haydn e tantas outras que se esforçam para representar relações, cenários, objetos e, ao fazê-lo, afastam-se da expressão do íntimo das coisas (Schopenhauer, 2005, I 312, p. 346).

Também não se trata de conceber todo o escopo do musical como representação da Vontade. Schopenhauer adverte-nos que, tal como Leibniz dizia, a música é essencialmente matemática e, logo, fazer música é como fazer aritmética (inconsciente) com sons e ouvidos. No entanto, essa é a música em seu aspeto meramente empírico, externo. É a música íntima, sua dimensão *estética*, diz Schopenhauer, que nos leva a fazer metafísica sem percebermos, isto é, aceder à coisa-em-si, sem a mediação de conceitos. Sendo assim, Schopenhauer levanta a hipótese de que há algo na música que deve ser análogo à “discórdia interna [da Vontade] consigo mesma” (Schopenhauer, 2005, I 314, p. 348), conflito este que se manifesta no “contínuo campo de batalha entre todos os fenómenos” (Schopenhauer, 2005, I 314, p. 348), como mostra o filósofo nos primeiros livros da obra em pauta. Que elemento musical seria análogo ao conflito interno à Vontade? Resposta: a representação musical da Vontade, que não se deixa captar num sistema de relações matemáticas ou conceptuais, é a *dissonância*⁴¹. Diz

⁴¹ Ver Schopenhauer, 2005, p. 348.

Schopenhauer que nem física nem matematicamente se pode conceber uma música pura e perfeita: “[...] uma música perfeitamente correta jamais pode ser concebida, muito menos executada. Por isso toda música possível desvia-se da pureza perfeita” (Schopenhauer, 2005, I 314, p. 348); e fá-lo, podemos acrescentar, pelas erupções de dissonâncias, “erros”, “ruidos” que não se deixam absorver pelo sistema musical. Sem o gesto dissonante, a música não poderia evocar a Vontade.

Na sequência, Nietzsche produz outro personagem filosófico que se contrapõe, musicalmente, a sistemas racionais da música. Em contraponto à música *apolínea*, isto é, a música do rigor estrutural, da “batida ondulante do ritmo” (Nietzsche, 1996, §2, p. 34), a “arquitetura dórica em sons, *mas apenas em sons insinuados*” (Nietzsche, 1996, §2, p. 34, grifos nossos), Nietzsche fala da música *dionisíaca*⁴². Se a música apolínea é marcada pela arquitetura formal e, sublinhemos, pelos *sons apenas insinuados*, na música dionisíaca Nietzsche identifica “*a comovedora violência do som*, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia” (Nietzsche, 1996, §2, p. 34, grifos nossos). Eis um ataque frontal de Nietzsche que chacoalha boa parte da tradição da filosofia da música no Ocidente. Face a *sons meramente insinuados*, a música verdadeira, a grande música caracteriza-se primeiramente pela “violência do som” — leia-se: contra uma música ideal, uma música efectiva. Mais especificamente, e ainda sob influência da filosofia da música schopenhauriana, Nietzsche retoma a *dissonância* enquanto encarnação do “feio e desarmónico” (Nietzsche, 1996, §24), ou do “espinho do desprazer” (Nietzsche, 1996, §25), que infla o véu apolíneo com a potência do caos originário. Se o véu de Maia, que cobre como bela aparência (ilusão) uma vida insignificante, manifesta-se na arquitetura do musical, dirá Nietzsche que a dissonância é a *encarnação* da verdade fatal, transfigurada pelos acordes alegres e consonantes. Assim é que, também para Nietzsche, não pode haver uma música perfeita. É preciso que os acordes *sofram* com o desafinado⁴³.

Quem, no século XX, mais avança no pensamento sobre *o lado de fora dos esquemas/ programas musicais* é, sem dúvidas, Theodor Adorno. Boa evidência da sua posição encontra-

⁴² Sobre o princípio artístico dionisíaco em Nietzsche e sua crítica a uma estética exclusivamente formal, ver Mersch (2017a), *Nietzsche's Dionysos*. Mersch (2017 p. 610) fala da criação em Nietzsche como centrada num princípio “[...] in which the experience of the negative and of alterity intersect, one which only exists where a contradiction, an aporia occurs. It is for that reason that Nietzsche speaks of the “detonation” of the principium individuationis [...]”; e acrescenta: “[...] the aesthetic of difference supposes the aesthetic of form in the same measure as it shatters it. [...]”

⁴³ “Dissonância e consonância na música – podemos dizer, a esse respeito, que um acorde *sofre* mediante um som desafinado. O segredo da *dor* deve, igualmente, repousar no *vir-a-ser*” (Nietzsche, KSA VII, 7 [165], cit. em Barros, 2005, p. 79).

se em seu texto a quatro mãos com Horkheimer — *Dialéctica do Esclarecimento* (Adorno, Horkheimer, 1985) —, no qual se faz a crítica às grandes formas que tudo (pré-)determinam. É mesmo ao conceito de esquema kantiano que Adorno e Horkheimer (1985) fazem referência, entendendo o esquema que pré-determina as condições de possibilidade de uma experiência como o “primeiro serviço prestado por ela [Indústria Cultural] ao cliente” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 117)⁴⁴. A tal arte secreta que possibilita que algo seja percebido enquanto tal é agora imposto ao indivíduo pela própria estrutura da obra. A escuta é *treinada* (diríamos, pro-gramada) pela música ligeira, sendo capaz antecipar todo o porvir musical desde os primeiros compassos — e, com isso, sente-se feliz.

Contra isso, Adorno e Horkheimer falam da intervenção do *detalhe*, que se torna *rebelde* em certas práticas artísticas, assim como “efeito harmônico isolado havia obliterado, na música, a consciência do todo formal” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 118)⁴⁵. No fundo, muito da sua filosofia da música pode ser lida como uma teoria de como os detalhes libertam-se da funcionalidade pré-estabelecida em esquemas ou programas musicais, minando-as por dentro, transformando-as em formas outras, em outros sentidos do musical — seu interesse por Beethoven, Mahler e Berg, registrado em ensaios vários, atestam isso.

A escuta-leitura que Adorno (2007) faz de Beethoven é exemplar. O que dissemos sobre a emancipação do detalhe em relação ao esquema pré-estabelecido é precisamente o que Adorno ouve em Beethoven: o *sistema tonal* (rede, programa, esquema) em conflito com o *motivo* (espécie de tema curto, germe da melodia) é forçado ao seu limite⁴⁶. É, pois, à

⁴⁴ Segue, como referência importante, o restante do parágrafo: “[a] função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. A arte sem sonho destinada ao povo realiza aquele idealismo sonhador que ia longe demais para o idealismo crítico [...] “Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes tornam-se fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso [...]” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 117).

⁴⁵ “Emancipando-se, o detalhe tornara-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização. O efeito harmônico isolado havia obliterado, na música, a consciência do todo formal; a cor particular na pintura, a composição pictórica; a penetração psicológica no romance, a arquitetura. A tudo isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade.” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 118).

⁴⁶ “To understand Beethoven means to understand tonality. It is fundamental to his music not only as its ‘material’ but as its ‘mental to his music not only as its ‘material’ but as its principle, its essence: his music utters the secret of tonality; the limitations set by tonality are his own – and at the same time the driving force of his productivity. (NB: The ‘insignificance’ of the Beethovenian melody can be expressed as that of tonality.) – Coherence in Beethoven is always achieved through a given formal element’s realizing, representing tonality, while the motive power driving the detail beyond itself is always tonality’s need for what comes next in order to fulfil itself.” (Adorno, 2002, p. 96).

dialética entre controlar o dissonante (sistema tonal) e as suas escapadas que Adorno atribui a expressividade na música tonal em geral, e na música de Beethoven, em particular⁴⁷. Em resumo:

Uma preocupação central numa interpretação de Beethoven é compreender as suas formas como o produto de uma combinação entre esquemas pré-ordenados e a ideia formal específica de cada obra em particular. Isto é uma síntese verdadeira. O esquema não é apenas uma forma abstrata no interior da qual o conceito formal específico é realizado; este último emerge da colisão entre o ato de compor e o esquema pré-existente. Ele nasce do esquema e o altera, abole ou cancela. Nesse sentido preciso, Beethoven é dialético [...] (Adorno, 2002, p. 115, tradução nossa)

A mesma dialética entre esquema e detalhe dissonante re-aparece, segundo Adorno, nas composições de Mahler e Alban Berg. Voltaremos a isso nos capítulos 3 e 4, quando analisaremos casos nos quais a composição e a escuta não são filtradas por esquemas transcendentais.

Para encerrarmos nossa breve história filosófica do gesto de tocar contra programas musicais, lembraríamos outro quarteto de mãos que, no século XX, se dedicou a este tema: Deleuze e Guattari. No volume 4 dos *Mil Planaltos*, os autores introduzem uma série de conceitos e exemplos musicais que declaradamente funcionam como oposição dos programas: “[...] certos músicos modernos opõem ao plano transcendente de organização, que se supõe ter dominado toda a música clássica ocidental, um plano sonoro imanente [...]” (Deleuze e Guattari, 1997a, p. 48). Nesse contexto, podemos sublinhar o conceito de *involução* das formas como gesto de tocar contra o programa. Se a música como sistema ou esquema transcendental diz respeito ao desenvolvimento de (e afiliação a) formas organizadoras (a tal ilusão da música como tecido lógico-dedutivo, de que fala Adorno), a música que interessa a Deleuze e Guattari é aquela da “proliferação, de povoamento, de contágio [...] uma *involução*, onde a forma não pára de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades.” (Deleuze e Guattari, 1997a, p. 48). Lembrando Boulez, dirão os autores de *Mil*

⁴⁷ “Expression in music is valid within its ‘system’, and hardly ever unmediated in its own right. The enormous expressive power of dissonance in Beethoven (the semitone step collision between the chord of the diminished seventh and its resolution) is effective only within this tonal complex and with this array of chords. With more extensive chromaticism it would be rendered impotent. Expression is mediated by the language and its historical stage of development. In this way, the whole is contained in each of Beethoven’s chords. And precisely this makes possible the final emancipation of the individual element in the late style.” (Adorno, 2002, p. 111).

Planaltos que a composição, para escapar às formas transcendentais, muitas vezes opera por *blocos de esquecimento*, sem os quais o lado de fora do esquema não pode intervir⁴⁸.

Reaparece, em nossa linhagem, Beethoven e a proliferação do material por meio da involução da forma. Deleuze e Guattari acrescentam ainda Schumann — “[t]alvez o gênio de Schumann seja o caso mais chocante, onde uma forma não é desenvolvida senão para as relações de velocidade e lentidão pelas quais ela é afetada material e emocionalmente” (Deleuze e Guattari, 1997a, pp. 52-3)⁴⁹ — bem como Wagner, Debussy e Ravel:

Com mais razão ainda Wagner e os pós-wagnerianos irão liberar as variações de velocidade entre partículas sonoras. Ravel e Debussy preservam da forma precisamente aquilo que é necessário para quebrá-la, afetá-la, modificá-la, sob as velocidades e as lentidões. O *Bolero*, caricaturizado, é o tipo de um agenciamento maquínico que conserva da forma o mínimo para levá-la à explosão. (Deleuze e Guattari, 1997a, p. 53)

Conclusão: fossem os esquemas transcendentais da música — quer os analógicos, quer os digitais — a única condição de possibilidade do sentido musical, os exemplos musicais reflectidos no quadro esboçado acima soariam radicalmente diferentes. Aliás: sequer existiriam da *forma* como existem. Seriam *impossíveis*, *inconcebíveis*, já que o vir a ser dessa música depende, como vimos, daquilo que não pode ser programado à partida.

E não seria isso válido para a história da música como um todo? Afinal, sem os gestos que se voltam contra os programas, não haveria um contínuo devir musical, pois não haveria pensamento fora do *medium*, apenas caos negativo. Não se perceberia jogos de continuação e diferenciação, ir-e-vir, o paulatino desfalecimento e levantamento de formas, mas só saltos de programa em programa. Sem os gestos que *interferem* nas redes, sejam eles delírios melódicos, esquecimentos, ou de quaisquer outros tipos, o sentido musical seria sempre unívoco — mesmo programa, mesmo sentido, mesmo afeto. A mensagem pura, sem diferenciação, possivelmente seria de baixo interesse estético-informacional. Seria óbvia. É

⁴⁸ “[...] um bloco rítmico desterritorializado, abandonando pontos, coordenadas e medida, como um barco bêbado que se confunde, ele próprio, com a linha, ou que traça um plano de consistência. Velocidades e lentidões inserem-se na forma musical, impelindo-a ora a uma proliferação, a microproliferações lineares, ora a uma extinção, uma abolição sonora, involução, e os dois ao mesmo tempo.” (Deleuze e Guattari, 1997a, p. 84).

⁴⁹ Em outra passagem, lê-se o seguinte: “[h]omenagem a Schumann, loucura de Schumann: através do quadriculado da orquestração, o violoncelo erra, e traça sua diagonal onde passa o bloco sonoro desterritorializado; ou uma espécie de ritornelo extremamente sóbrio é “tratado” por uma linha melódica e uma arquitetura polifônica muito elaboradas.” (Deleuze e Guattari, 1997a, p. 84).

porque alguma coisa *imprevisível* ao programa se passa — um ruído? —, é que o sentido ou mensagem musical se torna relevante (ao menos para essa tradição).

*Hacking Musical*⁵⁰: Ruídos no Programa

Pensemos a partir do mundo contemporâneo: não estaríamos a falar de uma espécie de *composição e escuta hackers*? Não seria, pois, o gesto não-programado de interferir nos programas musicais, actualizando outros modos de funcionamento (invés de simplesmente derivar, via regra, outra combinação do mesmo) e, por conseguinte, outras mensagens musicais, um gesto tipicamente *hacker*? E não seria, enfim, o gesto de tocar contra o programa uma estratégia de temperar-lo com *ruído*?

Ora, de facto, se o programa e sua mera realização é redundante, então o tempero que é o gesto de atacar a programação pode ser considerado como seu oposto informacional, a saber, o ruído. Mais: se o gesto de tocar contra o programa, ao que tudo indica, não é em si mesmo um gesto programado, pensá-lo exige perguntar por qualquer coisa não-codificada, sem parâmetros claros, sem sintaxe, confusa até, e que, acima de tudo, destoa (mais ou menos) radicalmente do sistema formal e do *ethos* qualitativo de certo programa ou esquema musical transcendental. E mais uma vez esbarramos no ruído. Nesse sentido, a definição de Flusser em *L'art: le beau et joli* é precisa: “[o] problema do artista é caminhar pela trilha estreita que separa a banalidade da loucura, a redundância do ruído.” (Flusser, 2011).

Mas o que seria um ruído musical, ou um ruído que interfere *positivamente* nos programas musicais, abrindo espaço para sua diferenciação em outro? Não nos interessa, contudo, descrições físicas do que poderia ser um ruído (som complexo, batimentos de onda, etc.). E tão-pouco julgamentos do tipo “ruído como som indesejável”, “ruído como som agressivo”, ou “ruído como som de máquinas”. O ruído musical que procuramos é tão-somente *aquilo que não é redundante em relação ao programa*, e que pode forçá-lo a dizer aquilo para o qual não estava pre-parado ou pro-gramado — como uma dissonância liberta do

⁵⁰ Propomos aqui entender o termo *hack* e suas variações (*hacking*, *hacker*, etc.) a partir de P.R. Samson (2005, sem paginação, grifos nossos): “HACK: 1) something done without constructive end; 2) a project undertaken on bad self-advice; 3) an entropy booster; 4) to produce, or attempt to produce, a hack. / I saw this as a term for an unconventional or unorthodox application of technology, typically deprecated for engineering reasons. There was no specific suggestion of malicious intent (or of benevolence, either). Indeed, the era of this dictionary saw some “good hacks:” using a room-sized computer to play music, for instance; or, some would say, writing the dictionary itself. / HACKER: one who hacks, or makes them. A hacker avoids the standard solution. The hack is the basic concept; the hacker is defined in terms of it.”

“tratamento” da rede tonal; como uma melodia fora do tom, que interrompe uma cadência sistemática; ou como um ritmo que insiste em sobrepor-se a outro disjuntivamente.

Que o ruído pode ser produtivo, e mesmo necessário à produção do novo, malgrado a sua relação disjuntiva complicada com a informação no âmbito das teorias científicas e da engenharia, muitos já demonstraram, para além de Flusser. Lembraríamos a famosa obra de Henri Atlan (1992), *Entre o Cristal e a Fumaça*, e seu conceito do ruído como princípio de produção de *outros* tipos de organização em sistemas biológicos. Atlan insiste no caráter heterogêneo e, em princípio, intratável do ruído ante o sistema; reconhece, não obstante, a possibilidade não-mecanicista de incorporação do ruído (que, portanto, deixa de ser ruído) em outra forma de organização do sistema, mais rica em termos informacionais⁵¹.

Mas o que é, mais especificamente, o *ruído musical*? E como pode o conceito de ruído ajudar a esclarecer o gesto não-programado de tocar contra programas musicais? O que caracteriza esse ruído musical, a nosso ver, é a sua *intromissão inesperada* num esquema no qual não tem lugar, e que, não obstante, em sua força disjuntiva, mobiliza um novo plano de consistência musical. Mais adiante, veremos como os conceitos de razoabilidade (Peirce) e virtualidade (Châtelet, Deleuze) podem nos ajudar a tornar mais preciso o ruído como imprevisível sem que seja puro caos.

Claro que esse evento não precisa vir “de fora”. Não é preciso que o pássaro cante na janela, nem que o avião passe bem no momento da gravação para que um ruído interferia no sistema musical. Num processo de fazer música a cantar, tocar, improvisar, o ruído pode sempre surgir na interação entre músico e instrumento, ou entre músicos, por meio de notas, timbres, dinâmicas, acentuações que *aparecem*. Não é preciso que o amplificador da guitarra ou seus cabos chiem. Os dedos podem, eventualmente, esbarrar onde não deveriam, ou simplesmente cair onde não se esperava. O curso de uma repetição de uma cadência de acordes pode ser interrompida por um som outro, imprevisto.

⁵¹ Em Atlan (1992, p. 51) lemos que “[o] ruído provocado no sistema pelos fatores aleatórios do ambiente já não seria um verdadeiro ruído, a partir do momento em que fosse utilizado pelo sistema como fator de organização. Isso significaria que os fatores do ambiente não são aleatórios. (...) *A priori*, eles são efetivamente aleatórios, se definirmos o acaso como a intersecção de duas cadeias de causalidade independentes: as causas de sua ocorrência nada têm a ver com o encadeamento dos fenômenos que constituiu a história anterior do sistema até então. É nesse sentido que sua ocorrência e seu encontro com essa história constituem ruído, do ponto de vista das trocas de informação no sistema, e só são passíveis de produzir erros nele. Mas, a partir do momento em que o sistema é capaz de reagir a esses erros, de modo não apenas a não desaparecer, mas também a modificar a si mesmo num sentido que lhe seja benéfico, ou que, no mínimo, preserve sua sobrevivência posterior; em outras palavras, a partir do momento em que o sistema é capaz de integrar esses erros em sua própria organização, eles então perdem um pouco, *a posteriori*, seu caráter de erros.”

Composição Hacker

A *Sinfonia*, de Luciano Berio (1968), em particular seu terceiro movimento, é um caso exemplar de composição feita por ruídos, que estão sempre a interferir numa programação de fundo, tornando-a, no fim das contas (e da sinfonia), quase irreconhecível. Sobre um tecido musical extraído do *Scherzo* da segunda sinfonia de Gustav Mahler, que funciona aqui como um programa, um mapa ou esquema, o compositor italiano demite-se da *kitsch* função de funcionário (no sentido de Flusser, isto é, de mero realizador do programa) e faz seu jogo *contra* as determinações atuais e virtuais da música de Mahler. O processo é similar àquele do pintor britânico Francis Bacon, a deformar rostos e paisagens como estratégia para deixar passar um pouco de caos (ruído visual?). Mas para isso, Berio não precisa introduzir ruídos no sentido trivial de “sons complexos” — gritos, percussões, barulhos. Os ruídos que atravessam, deformam, fazem o *hacking* da música mahleriana são excertos musicais múltiplos, dezenas de melodias e cadências retirados do repertório clássico ocidental, de Mozart e Brahms a Debussy e Ravel. Tudo isso sobreposto a vozes que comentam a então situação atual da música de concerto, e recitam trechos de Beckett e Joyce. Lampejos do sistema mahleriano podem ser escutados em certos momentos, mas rapidamente são confrontados com corpos musicais estranhos, em outros tons e ritmos, forçando tanto o *scherzo* de Mahler quanto o excerto-ruído a soarem de modo completamente novo. Não há lógica que determine pedaços de um mosaico musical. A *Sinfonia* de Berio (1968) é um *hacking* sónico. Invés de extrair de Mahler um programa, um esquema, e colocá-lo a funcionar — como fazem os principais softwares de composição actualmente —, Berio opta pelo *hacking* sónico, isto é, um *modo* de testar, experimentar, introduzir, deformar, re-funcionalizar hábitos, sistemas, métodos, regras de um esquema musical antigo.

Talvez a ideia de um *hacking* musical por meio do ruído não seja tão óbvia no contexto analógico. É verdade que, em fins do romantismo, a dissonância não-tratada por um sistema geral já prenuncia o que virá ser o ruído, este som solto, sem gramática própria, no século XX (Ribeiro, 2011, p. 23). Mas é somente com as vanguardas, analógicas e tecnológicas, por assim dizer, do século XX que se manifesta em alto e bom tom essa interferência ruidosa que aqui pensamos, isto é, ruído como modo de forçar (o “abuso” de que fala Kittler) antigos programas musicais e/ou novos dispositivos tecnológicos programados a

funcionarem de outro modo⁵². Num primeiro momento, e para além das dissonâncias que já faziam ruir o castelo tonal na música de um Mahler ou Wagner, compositores das primeiras décadas do século XX deixam passar, para o musical, sonoridades/ruídos da natureza, como em Debussy (o quebrar do mar, o soprar do vento) ou Villa-Lobos (os sons da Amazónia), e das cidades, como Yves e Varèse. Em outro registo, confrontados com dispositivos de gravação e edição do som, incluindo os modernos softwares digitais, é ao *hacking*, no sentido mais conhecido do termo, que compositores vão buscar recurso de introdução de ruídos na programação — como narrado, por exemplo, em *Cracked Media: The Sound of Malfunction* (Kelly, 2009).

Há vários exemplos disso no âmbito da música contemporânea (desde a segunda metade do século XX). Citaríamos, muito brevemente, apenas três casos, de estilos musicais bastante diferentes, mas que mantêm uma mesma *atitude* frente à programação incorporada em tecnologias — a atitude do *hacking*, isto é, da introdução de elementos improváveis na programação⁵³.

O primeiro é a peça *Radio Music*, de John Cage (1974). Trata-se de uma composição que propõe o *hacking* da programação radiofónica por meio de indicações notadas e entregues aos performers. As instruções do compositor, de forma resumida, propõem a construção de uma paisagem acústica formada por 8 rádios a tocarem simultaneamente. A simples sobreposição de canais radiofónicos já abre caminho para combinações sonoras altamente improváveis. Mas Cage propõe ainda que os performers leiam na “partitura” quando e como interromper cada rádio — após X minutos, alterar a frequência do rádio Y para Z(Hertz) —, o que aumenta exponencialmente a quantidade de *encontros* sonoros.

Um segundo exemplo vem do projeto *Orchestrion*, do guitarrista de jazz Pat Metheny, lançado em 2010. Nesse caso, a improvisação do músico é sobreposta a uma enorme

⁵² Sobre a paulatina emergência do ruído musical produtivo no século XX, lembraríamos as seguintes passagens do estudo de Ribeiro (2011b): “Este ruído do século que já vinha sendo introduzido nas sinfonias desde os fins do século XIX, através da invenção de novos instrumentos e por alteração na notação musical, emergiu com mais intensidade nas vanguardas do início do século XX, constituindo-se um elemento aglutinador de todos e sons e, mais importante, criador de novas formas de escuta” (Ribeiro, 2011b, p. 42). “Os sons que ouvimos no início do século XX, mesmo na música de Mahler e Strauss, e mais tarde de Stravinsky (lembramos a má recepção na noite de estreia em Paris à sua *Sagração da Primavera*), indicam uma alteração na composição que se iria revelar na atonalidade (...) A composição clássica estava em declínio, o ruído da rua emergia com intensidade de dentro da música como se esta não suportasse mais o rigor clássico e a massa sonora do quotidiano” (Ribeiro, 2011b, p. 55, grifos nossos).

⁵³ A atitude da qual falamos aqui aparece também, por exemplo, na tese de Boris Groys (2020), segundo a qual a única forma de escaparmos à função de escravos da comunicação entre máquinas — i.e., a internet — é por meio da sua *desfuncionalização*. Um exemplo seria levar a internet a um espaço como o museu, a fim de observá-la não em seu funcionamento pretendido (comunicação entre máquinas), mas sim em sua materialidade medial que escapa aos seus usuários.

orquestra de instrumentos mecânicos, programados *a priori* e postos a funcionar quando Metheny os aciona. A guitarra de Metheny, os acordes, levadas, timbres são ruídos que temperam as repetições programadas da orquestra mecânica, animando-a (*anima*). Os sons da guitarra de Metheny são a *alma* de *Orchestrion*. Em um grande salão com maquinarias a moverem-se a si próprias, o espírito-sônico que sopra vida vem da guitarra des-programada. Para Metheny — mas talvez não para todos os entusiastas da IA —, é evidente que a orquestra mecânica constitui tão-somente uma camada de *estratificações musicais*. Está acabada, fechada sobre si mesma. É nesse sentido que o guitarrista descreve a experiência de tocar com a orquestra mecânica como um exercício de tocar com algum que já foi tocado anteriormente, isto é, um *overdubbing*⁵⁴. A música mecânica é sempre já a música do passado, sons encerrados sobre si mesmos. Para abri-los de volta ao mundo sonoro-musical, é preciso a intervenção de uma figura outra, não-automatizada, não-codificada: um ruído. Neste caso, o ruído sonoro-musical vem das inconfundíveis notas da guitarra de Metheny.

Por fim, um exemplo mais recente, vindo da cantora e compositora Holly Herndon. Em seu álbum PROTO (Herndon, 2019), vozes em arranjos de canto coral, melodias e ritos de comunhão entram no século XXI mesclados a um programa de Inteligência Artificial, a rede neural *spawn*. Num contexto social de mais e mais automação e reprodução do mesmo a custos baixos, sem interferências indesejáveis, e com consequências devastadoras para o social (que não precisamos aqui enumerar), Herndon faz, enquanto programadora e musicista, a pergunta crítica que também circula nos debates filosóficos atuais: qual o lugar do humano quando o social, incluindo as práticas musicais, em particular as performances ao vivo, é coberto por uma rede de programação? Mais: “Where does the human performer fit in to this? How do we continue to develop without automating us off the stage?”⁵⁵

Enquanto as grandes corporações e novas *startups* se voltam para IA Musical com declarada intenção de produzir música mais rápido, mais barato, e *customizada* aos interesses do cliente — o exemplo de Herndon é certo: “how do I get the system to compose a Hans

⁵⁴ Numa entrevista sobre *Orchestrion*, lemos a seguinte passagem: “[entrevistador] If you’re a musician, you have to wonder how it feels to play with a band of robots. And if Metheny can do it, can you do it, too? / [Pat Metheny] ‘It’s almost identical to what it feels like when you do an overdub’, Metheny explains. ‘It’s me playing with something that I’ve already played. So it’s like live overdubbing. And any kind of overdubbing environment is challenging.’” (A entrevista original estava publicada aqui: <https://www.emusician.com/artists/number-5-is-alive-pat-metheny-plays-well-with-robots-in-the-studio-for-orchestrion>. A ligação, porém, não existe mais. O trecho aqui referido também aparece no seguinte fórum, numa publicação que menciona a mesma entrevista: http://forums.musicplayer.com/ubbthreads.php/topics/2152423/Re_Pat_Metheny_Orchestrion. Último acesso em 15 de Dezembro de 2020).

⁵⁵ Passagem da entrevista conduzida por Hawthorne (2019).

Zimmer score for me, so that I don't have to pay an artist?" —, Herndon trilha, em PROTO, outro caminho. Diz a artista: "I don't want to recreate music; I want to find a new sound and a new aesthetic". Em outra entrevista⁵⁶, critica a tendência da atual IA Musical a ser tomada pela "retromania", o exercício de programar redes de IA com músicas do passado, treinando-as para compor com os antigos. Trata-se, é claro, de um problema que se coloca a qualquer artista e músico, mesmo àqueles que não trabalham com novas tecnologias. Treina-se com referências do passado. Mas como deixar de tomá-los por *modelo*, mas somente como *exemplo* (retomando a distinção de Kant, CFJ, §46, 307-8, pp. 205-6, §47, 308-10, pp. 206-8). A resposta analógica é: deve-se abandonar, ao menos parcialmente, o modelo, e introduzir um elemento de fora (gênio, ideia estética) que o reorganize. A resposta na era digital dá-nos Herndon: primeiro, alimentar a rede sempre com diferenças, não com repetições (de estilos, materiais, gêneros, etc.); segundo, tomar o resultado da rede não como fim a ser apreciado (rede como compositor), mas como instrumento para *performances humanas que saem da (excedem a) rede*, e nas quais *spawn*, a IA, é só mais um *instrumento*.

Nos três casos, podemos ver como há uma sobreposição entre o analógico e o digital, humano e máquina, por meio da qual são abertas potencialidades não contabilizadas no programa. Eis o que podemos chamar de um *hacking sónico-musical* da programação, que revela os *limites do esquematismo transcendental da música* na era digital.

Escuta Hacker: Ouvir para Além da Mensagem

Como pode a escuta interferir ruidosamente numa mensagem musical que se impõe aos ouvidos, abrindo-a para outros sentidos virtuais? Pode também a escuta ser uma prática de *hacking* em programações musicais? Pode o silencioso gesto de ouvir *tocar contra* a mensagem musical? O a escuta estaria fadada a ser sempre pré-determinada por esquemas transcendentais?

Escutar *contra* uma mensagem (musical ou não) parece-nos, antes de tudo, um tipo de prática de espionagem. Ouvir nas entrelinhas. Tentar perceber, pelo exercício de escuta,

⁵⁶ Segundo Herndon, "(...) a lot of the automated composing stuff that we've seen, it's trained on MIDI data, or it's trained on some canon of the past, and you can kind of rewrite in that style forever. That creates a sort of artistic cul-de-sac where you're stuck on whatever training data you're using. So if I'm training on Bach, and I'm like, "OK, now write Bach-like music forever," then that's really not interesting. We've already had Bach. That was a long time ago, and now in 2019 we don't need to be rewriting Bach. We need to be responding to our current conditions and our current politics. So I really don't like this sort of automated composing using past canon approach. I think it's boring, and I think it's also problematic." (Hawthorne, 2019).

qualquer coisa que não está actualmente dada, ou que está mascarada, correndo debaixo de fluxos sonoros. Curiosamente, e talvez um pouco *contra* o seu projeto teórico, Kittler dá um exemplo interessante de escuta que não se deixa programar pela mensagem musical:

[...] num jogo estratégico com seu público, gravações [de música rock] tornaram-se relés que transmitem, em algum lugar entre a capa do álbum e o último sulco, uma mensagem codificada [...] Quando fãs dos Beatles ficaram intrigados sobre se certa canção do John Lennon, tocada ao contrário, continha a mensagem sussurrada da morte de Paul McCartney, os estratagemas de fita da espionagem durante a guerra simplesmente retornaram (Kittler, 2014, p. 163, tradução nossa)

Claro que, para o teórico alemão, essa escuta é programada precisamente à medida que atende aos apelos militares dos *mediums* legados pela guerra, originalmente construídos também como instrumentos de espionagem. Não obstante, o gesto de tentar ouvir para além da mensagem dada, além da actualidade musical que se mostra aos ouvidos numa experiência de escuta, e procurar um sentido outro, não se sabe bem onde, parece-nos ir muito além de mera paranóia de guerra inspirada pelas tecnologias em uso no *rock'n'roll*. Se Flusser (2014) definia o gesto de ouvir música como uma conformação da escuta à mensagem musical (na qual o próprio corpo, enquanto caixa de ressonância, torna-se música), diríamos, da nossa parte, que a escuta-espiã mostra que é possível também o in-formar do corpo musical *por meio de uma conformação da mensagem à escuta (ativa)*.

O musicólogo e filósofo Peter Szendy (2017) dedicou um livro a este tema: *Todo Ouvidos: A estética da Espionagem* (tradução livre). Posteriormente, no capítulo 5, voltaremos à arqueologia da escuta que Szendy tem desenvolvido, com seus muitos pontos de escuta. No momento apropriado, re-visitaremos vários dos seus exemplos a fim de mostrar como a escuta por vezes é forçada a *performar* sentidos mascarados, vagos, imprecisos na mensagem dada. Em certos contextos, não basta a atenção para apreender o fenómeno acústico, não bastam os esquemas transcendentais psicológicos e fisiológicos, mas também uma arte para acentuar, focar e desfocar, supor linhas imaginárias, etc.

Claro que essas performances de escuta (ou essa arte da escuta) — esses *hackings* que transformam o sentido de uma multiplicidade sonora *através da* escuta — não são exclusividade de espões. Não é difícil imaginar que uma composição musical pode soar

diferente, talvez até melhor, mais bela, mais interessante, mais informativa, adotado um *ponto de escuta não pré-determinado* pela composição ou mesmo contrário ao que a própria música intenta exigir do ouvinte. Exemplos: escutar o solista a partir de algum contraponto de acompanhamento; escutar os timbres em vez das melodias e harmonias. Ou ainda: escutar uma *chaconne* de J. S. Bach não pelas suas notas atuais mas pela harmonia virtual subentendida, e jogar, através da escuta, com os diferentes virtuais da peça.

Não são raros, pois, os exercícios de confrontar-se com a mensagem sonoro-musical *através da escuta* enquanto performance de gênese do sentido musical, isto é, tocar contra a mensagem, *hackear*, pela escuta, os sons.

A questão que resta ser colocada no âmbito da escuta hacker, obviamente, é saber o que fazer frente aos algoritmos digitais que, em ritmos pós-humanos, hoje, tentam (e conseguem?) programar escutas? Seria possível um *smart-hearing*⁵⁷ para resistir às escutas moldadas, não mais pelas teorias, mas pelas poderosas Inteligências Artificiais (YouTube, Spotify, etc.)? Além de performances de escuta, como as que aqui já enunciámos, que tipo de *conceito de escuta* pode nos ajudar a pensar alternativas, resistências, escapadas para fora da escuta como esquema ou programa? Retomaremos essa problemática no capítulo *Escuta*.

1.2.2 Programa (III): Silêncio. Do Programa ao Diagrama

“Certos músicos modernos opõem ao plano transcendente de organização, que se supõe ter dominado toda a música clássica ocidental, um plano sonoro imanente, sempre dado com aquilo que ele dá, que faz perceber o imperceptível, e não abriga mais do que velocidades e lentidões diferenciais numa espécie de marulho molecular” (Deleuze e Guattari, Mil Planaltos, vol. 4, 1997a, p. 48)⁵⁸

O ruído que faz a rede abandonar o cálculo e começar a vibrar não é a única forma de escapar à legislação do esquema musical transcendental. Há ainda outro regime de

⁵⁷ Emprestamos, aqui, a expressão utilizada pelo teórico dos média Shintaro Miyazaki no título da sua conferência de 2019, ainda não publicada, chamada *Smart Hearing? The Relationship of Algorithms and Acoustic Well-Being*. Disponível em: <https://www.hsozkult.de/event/id/event-91261>. Último acesso em 29 de Dezembro de 2020.

⁵⁸ Dito de outro modo por Buydens (2005): “[...] Cette démarche fonctionnaliste est-elle susceptible d’une alternative? Peut-on, en d’autres termes, penser la musique autrement? Et que sont les exigences de cette voie nouvelle, qui s’opposerait au fonctionnalisme comme le temps lisse «s’oppose» au temps strié? Cette voie, Daniel Charles l’appelle la musique non fonctionnelle ou musique «planante», et Deleuze parlera à son sujet de « musique flottante et machinique » [...] Le fondement en sera donc le renversement pur et simple du primat consacré par celle-ci : il s’agit en effet de conférer cette fois la primauté, *non plus aux relations et structures, mais bien au matériau sonore lui-même*. Laisser les sons être ce qu’ils sont, dira John Cage.” (Buydens, 2005, p. 198, grifos nossos).

pensamento-composição ou pensamento-escuta no qual é ainda mais evidente a hostilidade ao programado, ao pré-inscrito, à mensagem racionalizada *a priori* a espera da sua manifestação material redundante. Trata-se do gesto de programar, isto é, actualizar um novo programa que, por ora, está ainda porvir.

Apesar de ser um gesto mais radical do que aquele que faz o *hacking* da rede, que interfere de forma não-programada no sistema, nem por isso o gesto de programar — compor, escutar, inculcar sentido musical nos sons, de distribuir relações — surge do nada (*ex nihilo*). É que esse exercício aparece num contexto extremamente fragmentado, em comparação àquele de pleno funcionamento dos sistemas, hábitos, enfim, esquemas determinantes do musical. No ecrã musical em branco, ou no espaço silencioso, não há brancura de facto, nem silêncio absoluto. As problemáticas, os dados já aí estão. A diferença é que agora não estão mais dados como condição transcendental (Kant), mas como virtualidades (Deleuze). Voltaremos a essa distinção posteriormente.

Se os casos que tratámos há pouco presumiam redes globais (condição de possibilidade transcendental), e daí a necessidade de interferir nessas redes, *hackedá-las*, agora temos em mente situações nas quais *a força legisladora desses esquemas encontra-se enfraquecida, confusa, obscura, invés de evidente e funcional*. Neste novo contexto, já não se acredita nas mensagens pré-fabricadas. O esforço vai em direcção a outros campos de musicalidade *fora* dos grandes esquemas. Talvez as ferramentas e procedimentos que tomam conta desse modo (não método) de produção musical sejam as mesmas que, modestamente, borram distinções na rede programática, *per-furam* buracos e abrem pontos (*punctum*, no sentido lembrado por Alunni⁵⁹) em direcção ao não ratio-nalizado. Talvez seja uma distinção mais de grau que de género. De qualquer forma, diríamos que se o exercício de re-funcionalizar a rede musical a partir de fora está para o *hacking*, a prática de fazer música já fora das grandes redes e sistemas está para uma forma de programação (o ato de programar, de actualizar um programa).

Como se dá essa “programação do musical”, que não tem como ponto de partida um sistema pré-definido, nem para o aplicar (ou o realizar) cega e surdamente, nem para o deformar com procedimentos que lhe são alheios (actualizar outros virtuais)? *Como é possível*

⁵⁹ Em sua introdução aos artigos de Châtelet, Alunni retoma alguns sentidos do termo *punctum* que serão particularmente relevantes para a filosofia da matemática do pensador francês. Neste caso, temos em mente a seguinte passagem, que define o ponto como “*pequeno buraco* feito por uma picada, uma abertura, um sinal de pontuação, uma pequena mancha, um pequeno corte” (Châtelet, Alunni e Paoletti, 2016, p. 31, tradução nossa, grifo no original).

sair dos esquemas, virar as costas aos programas de produção de sentido musical sem por um lado cair já em outro esquema que antecipa outro sentido do musical novo, e, por outro, sem cair no caos do mundo sonoro desmedi(a)do?

O Esgotamento dos Programas Musicais no século XX

É em *certas* práticas musicais, de composição e escuta, que ganham força no romantismo tardio e na primeira metade do século XX (chamemos a este período de modernismo musical), que podemos identificar qualquer coisa que convoca as distinções que há pouco propusemos — isto é: *o aprender a programar novas composições, sem que este programar seja ele mesmo um exercício programado.*

O “programar musical” que gostaríamos de pensar, no entanto, não deve ser totalmente confundido com o programar no sentido de unir dispersos bits de informação (neste caso, informação musical). Esta é uma das formas de programação que inspira Flusser. Num mundo já muito mais que dilacerado pela técnica e pela ciência, em particular a ciência do “micro”, a computação, diz Flusser, surge como enfrentamento — enfrentamento de um universo que se desfaz em partículas errantes, e que convoca agora o gesto do programador, que irá in-formar os bits vagantes em imagens técnicas.

Não nos parece ser exatamente esse o único tipo de programação de “imagens sonoras” (composições, sentido musical) possível, e nem o mais interessante. Acreditamos que quando Flusser fala do artista, nas sociedades digitais (ou telemáticas, como dizia o autor), como “jogador que brinca com *pedaços disponíveis de informação*” (Flusser, 2008, p. 93, grifos nossos), o filósofo emprega uma perspectiva mais interessante para a programação musical. Senão, vejamos.

No romantismo tardio, após intenso período de repetidos ataques aos esquematismos clássico-tonais (e.g. afinação, escalas, sistema tonal, formas), é inegável a manifestação, cada vez mais audível, de fragmentos, ruínas da música do passado⁶⁰. Os intervalos e melodias não se conectam mais mediante a regras claras. Tampouco o fazem os acordes, que mais parecem errar, tal qual na orquestração de um Berlioz ou Wagner, pelos diferentes registros, timbres, coloridos sonoros, em vez de se encadearem num discurso lógico-tonal, tensão-repouso,

⁶⁰ Sobre isso, ver o fundamental estudo de Charles Rosen (1998), *The Romantic Generation*. A respeito da música romântica (segunda metade do século XIX), Rosen sublinha, em diferentes capítulos e a respeito de vários compositores, aspectos como o paradoxo, o fragmento, as ruínas, as desordens, a ausência, a incompletude, a distração, o irracional e a falha.

antecedente-consequente. De facto, assim como no mundo das formas visuais, que mais e mais desintegram-se em micro-partículas e bits dispersos, também a música de fins do século XIX parece sofrer um tipo similar de desintegração. Mas nem por isso se chega ao nível de unidades mínimas (bits musicais). O que podemos observar com clareza na música desse período de transição é a libertação de *fragmentos*⁶¹. Melodias, gestos, refrãos, timbres, acordes, cadências. É verdade, também em algumas práticas musicais, compositores confrontaram-se com unidades sonoras mínimas — como pulsos senoidais, gerados por meios eletrônicos, desprovidos de harmônicos (vide o caso de K. Stockhausen). Outros, no âmbito da música espectral, partem de sons complexos a fim de conduzir um mergulho pelos seus “bits”, alterando, por vezes, sua constituição, e ressaltando, em geral, os detalhes constituintes de um timbre qualquer. Não obstante, foram os *fragmentos*, mais que as unidades, que ocuparam boa parte do período de transição entre os séculos XIX e XX.

Se por um lado, como dissemos há pouco, Deleuze e Guattari (1997a) percebem bem a dinâmica entre construir um sistema, uma rede musical só para atacá-la e libertar daí virtualidades imprevistas, se falam, com propriedade, de músicas que promovem a involução (invés da evolução) das formas transcendentais — que se ligam ao que chamámos o *hacking musical* —, por outro, os autores falam também da *música como uma grande arte do esquecimento*⁶² — o que se liga menos ao *hacking musical* e mais ao *exercício de programar sem ter os códigos todos prontos à partida*. O programador amnésico.

Assim é que a programação de novas músicas, que identificamos, grosso modo, nesse período entre os séculos XIX e XX é um *programar por meio de pedaços de informação musical*, por meio das ruínas dos antigos sistemas. Esses fragmentos não pertencem mais a nenhum programa em específico. Estão livres das antigas conexões, dos hábitos e mesmo clichés que outrora impunham, aos ouvidos, caminhos pré-fabricados (pro-gramados) de

⁶¹ Lembráramos aqui movimentos similares em outros domínios, da literatura à matemática do mesmo período. Fernando Zalamea (2010), por exemplo, sintetiza dois grandes movimentos, um científico, outro artístico, que se passam na virada do século XIX para o XX, e que se caracterizam pela não-linearidade, razoabilidade (em vez de ratio-nalidade), entrelinhas, enfim, novos planos de consistência produzidos nos limites das redes, ou melhor, em suas *fronteiras*. Zalamea (2010) fala da *razão da fronteira* a partir de Peirce, Florenski e Marey, e das *fronteiras da razão*, a partir de Lispector, Vieira da Silva e Tarkovski.

⁶² No volume 4 de *Mil Planaltos*, lemos, por exemplo, que “[o] músico pode dizer por excelência: “Odeio a memória, odeio a lembrança”, e isso porque ele afirma a potência do devir” (Deleuze e Guattari, 1997a, p. 84). Ou ainda, numa nota de rodapé, os autores dizem que “a percepção de uma “frase” musical apela menos a uma memória, mesmo do tipo reminiscência, do que a uma extensão ou contração da percepção do tipo encontro. Seria preciso estudar como cada músico faz funcionar verdadeiros *blocos de esquecimento* (...)” (Deleuze e Guattari, 1997a, p. 85). São teses que (paradoxalmente) fazem lembrar aquele adágio de Pascal, adaptado numa bossa-nova: “[o] coração tem razões que a própria razão desconhece / Faz promessas e juras, depois esquece” (letra de Marino Pinto e Zé da Zilda).

ligação. Música de valências abertas, diríamos. Atonalismo livre, impressionismo, fantasias, improvisações, indeterminismo, acaso são algumas das palavras-chave da musicologia para caracterizar o repertório que nos interessa.

Silêncio-Sonoro: Um Novo Fundo Musical

A (pós-)moderna noção de silêncio é emblemática dessa música que se costura por meio de *fragmentos a-programados*. Não que exista de facto um campo de estudos sobre o tema, uma “silenciologia”. Mas há, sem dúvidas, um paulatino reconhecimento, em dinâmica crescente desde fins do século XIX, de que “o mundo é uma paisagem devastada pela harmonia”⁶³ e de que o silêncio absoluto, enquanto total ausência de som, não existe (Cage). Claro que, neste caso, o silêncio e a paisagem coincidem. Se não há completa ausência de sons, e sendo esta conceção de silêncio uma idealidade, o silêncio do século XX, de certa forma inaugurado com Cage a partir do experimento na câmara anecoica⁶⁴, pode ser considerado uma espécie de silêncio-sonoro, como se um nível mínimo de vibração audível estivesse sempre marulhar, a agitar atual e virtualmente mais camadas de sons.

Evidentemente, esse *marulhar primordial* é bastante distante de qualquer tipo de *harmonia primordial*. Se o anterior fosse uma harmonia ou sinfonia, então estaríamos eternamente presos a um esquema transcendental da música — como no jogo das contas de vidro, de Hermann Hesse. Mas é porque o século XX se compromete não com uma música cósmica matemática, mas sim com um silêncio-ruído — as paisagens sonoras — é que o

⁶³ Verso do poeta português Rui Nunes, utilizado como título no livro de Ribeiro (2011a).

⁶⁴ Deixamos aqui dois excertos de Cage sobre sua experiência com o silêncio-sonoro. Diz ele que “[n]ão existe essa coisa de espaço vazio ou tempo vazio. Sempre há algo para ver, algo para ouvir. Efetivamente, não importa o quanto tentemos fazer silêncio, não podemos. Para certos propósitos de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Um ambiente desse tipo é chamado câmara anecoica, suas seis paredes feitas de material especial, uma sala sem ecos. Há vários anos, na Universidade de Harvard, eu entrei numa e ouvi dois sons, um grave e um agudo. Quando os descrevi ao engenheiro encarregado, ele me informou que o agudo era meu sistema nervoso em operação, e o grave, meu sangue em circulação. Até eu morrer haverá sons, e eles continuarão depois da minha morte. Não é necessário temer pelo futuro da música” (Cage, 1967, p. 134, *apud* Garcia (2019)). Num outro trecho, diz Cage: “[...] a experiência [...] em Harvard foi um ponto crítico. Eu tinha honesta e ingenuamente pensado que algum silêncio real existia. Assim, não tinha realmente pensado sobre a questão do silêncio. Não tinha realmente testado o silêncio. Nunca tinha examinado sua impossibilidade. Então, quando entrei naquele quarto à prova de som, eu realmente tinha a expectativa de não ouvir nada. Sem ter ideia de como seria o som do nada. No instante em que me ouvi produzindo dois sons, meu sangue circulando e meu sistema nervoso em operação, eu fiquei desorientado. Para mim, esse foi o momento de mudança.” (Cage, 1991, p. 115-6 *apud* Garcia (2019)).

compositor e o ouvinte são convidados a *investigar modos de criação (de sentido) musical para além de quaisquer esquemas pré-determinados*⁶⁵.

Com efeito, o elogio do silêncio-ruído (em vez das tradicionais harmonias cósmicas) mobilizou, no século XX, como que uma *reação* a esses descentramentos modernistas. É o que Sloterdijk (1992) apelidou de fábricas neo-sintéticas⁶⁶. Em seu ensaio sobre modernismo musical, diz Sloterdijk que, também a partir do som, filósofos-sintetizadores ontológicos têm proposto as suas novas concepções de mundo, que tudo abarcam, que tudo reduzem a princípios sonoros fundamentais e racionais.

É preciso, pois, diferenciar a tomada de consciência das sonoridades do mundo (o que inclui, obviamente, os sons intra-corporais) das tentativas de recuperar a noção de uma *ordem* cósmica sonora e musical primordial, uma versão actualizada da harmonia das esferas, como critica Sloterdijk (1992). O mundo ser (também) som, na tradição que nos interessa, não significa um cosmos sonoramente programado, restando aos músicos jogarem as contas de vidro (cf. Sloterdijk, 1992, p. 79), e os ouvintes (ouvir = *hören*) obedecerem (obedecer = *gehörchen*) (cf. Sloterdijk, 1992, p. 91).

Em sua crítica ao livro *Nada Brahma: Música e o Universo da Consciência*, de J. E. Berendt, Sloterdijk (1992, p. 91) levanta as seguintes questões, que deixam clara a sua posição em relação às novas metafísicas racionalistas do sonoro-auditivo:

O que significa ouvir? Será a capacidade de perceber sons primordiais por trás dos ruídos do mundo? Será o ouvido um órgão metafísico, que capta a música da esfera ou será um instrumento terrestre sensível ao som que classifica ruídos em sinais significativos e lixo sonoro? Será possível, como acredita Berendt, restaurar pelo renascimento auditivo uma cosmologia que entende o nosso mundo como configuração harmônica compreensível pela música - não caos,

⁶⁵ Não queremos com isso excluir a vertente da *descoberta* no âmbito das investigações (estéticas, filosóficas e científicas). Poder-se-ia indagar, por exemplo, até que ponto o “marulhar de fundo” desse silêncio-ruído não tem harmonias *potenciais*; ou indagar sobre se o fundo de silêncio-ruído não contém outros tipos de harmonias, que escapam à racionalidade matemática. Assim, nossa intenção é tão-somente sublinhar que a música e as ciências do som no século XX nos dão a ouvir um *fundo quase-silencioso* muito mais complexo e indeterminado do que supunham as tradições mais antigas — fundo este do qual as composições emergem.

⁶⁶ “O que distingue um autor neo-sintético é sua reivindicação de transformar miscelânea em figura, vibrações em som, fragmentos de ruído em mundo. Os que oferecem uma Nova Síntese prometem trazer ordem para o caos” (Sloterdijk, 1992, p. 89). Em outra passagem esclarecedora, lemos que “[d]esde o romantismo intelectual circula a idéia de que toda arte seja pré-escola de outra até se transformar em determinação fundamental da própria vida. Foi também na época romântica, diante das desestabilizações modernas, que a fábrica neo-sintética de sonhos iniciou a sua produção projetando-se em mitos antigos e novos do passado e do futuro, em mil e uma formas do renovado *ordo universalis*. Todas essas visões neometafísicas lidaram com a salvação do perigo e da cura de perversões desconsoladoras. Ao sujeito, aparição dissonante e sem mundo ao lado do “ser”, pretendia-se oferecer como nova pátria o mundo, o cosmo perdido [...]” (Sloterdijk, 1992, p. 112).

mas cosmo, não ruído, mas som, não o barulho, mas sinfonia? Esse *pathos* da audição não pressupõe uma imagem do mundo em que o mundo seja pensado *a priori* como alegre mensagem sonora? Não postula a audição de Berendt de antemão um *ordo* acústico que só se revela a quem imaginar a existência como missão harmônica a ser ouvida? Pode uma fórmula tão sedutora como a do caráter sonoro da existência encontrar ouvidos se estes não estejam de antemão decididos a serem ouvidos obedientes, *não pretendendo apenas procurar* mas também encontrar e que, a partir de certo ponto, *não mais são ouvidos de investigação*, mas ouvidos que captam palavras de encorajamento definitivas da existência? (Sloterdijk, 1992, p. 91, grifos nossos)

É, pois, sob essa ressalva que devemos entender o moderno levantamento das paisagens (sonoras) contra o facão da harmonia, bem como a tomada de consciência de que, para muito além deste ou daquele *esquema musical*, o mundo está permeado de sons que constituem ou convocam suas próprias heter-sonias. Não se trata de uma nova metafísica da escuta, mas sim de uma escuta imanente, pragmática, empírica e inventiva.

Na mesma direção, encontramos na crítica do musicólogo e compositor Silvio Ferraz (2007) outra chamada de atenção importante. Ferraz propõe “pensar a escuta como gênese e, por conseguinte, um processo composicional que leve em conta tal dimensão” (Ferraz, 2007, p. 150). Isso porque, segundo o compositor, trazer a música para a sensibilidade da escuta é a única forma de cultivar o espaço de *criação de sentidos musicais novos*. Em geral, a escuta musical está moldada por um repertório de formas e fórmulas pré-estabelecidas que o repertório pressupõe e reitera — e isso *bloqueia o caminho de atualização de novos sentidos musicais para os quais não há ainda qualquer tipo de esquema interpretativo*. Diz Ferraz:

O resultado é sempre o mesmo, o de um ouvinte-juiz acostumado a formas, cadências [...], que quando se depara com uma música de uma só nota, que quando tem de enfrentar uma música que não tem cadências, uma música de sons eletrônicos, ou uma música de sons captados do cotidiano, revela sempre sua inaptidão para viver na imanência. “O que esta música quer dizer?” é a pergunta mais freqüente frente à inaplicabilidade das formas da “escolástica” [...] E, para não se sentirem sós e isolados neste enfrentamento com a forma que nasce, se valem de teorias as mais mirabolantes que

depositam ora na natureza, ora na cultura, ora no inatismo, buscando aquelas razões pelas quais julgariam uma música razoável ou não para a escuta humana.

Ferraz, portanto, questiona: se a música *nova* e as suas práticas de criação, performance, escuta, pensamento não se deixam reduzir a esquemas gerais extraídos do passado, como pensá-la em sua imanência? Como se impregnar de sentido musicais *nascentes* sem ter de apelar, por exemplo, a simbologias matemáticas, ao comportamento das partes do cérebro, ou, ainda mais extremo, à reação de animais e plantas perante diferentes tipos de músicas como (pretensas) fontes de justificativa da validade ou impertinência de certas formas musicais (cf. Ferraz, 2007, p. 150-1)?

Da nossa parte, acrescentaríamos: não estaríamos diante de hábitos/esquemas musicais maleáveis, per-formativos/trans-formativos, capazes de impulsionar variações em direção a outros sentidos? *E que tipo de figura mediadora musical seria esta, através da qual pode-se sempre extrair mais informação, ganhar novas perspectivas, abrir para o ainda-não-pensado?* Não estaríamos, nesses caso, afastando-nos do simples hábito em direção a um hábito de criar novos hábitos? Mais: não poderíamos equacionar essa subversão do esquema pelo som/escuta como a mudança de um pro-motor (motor que antecede) para um dia-motor musical, entendendo o media *dia-* como uma espécie de diferença de potencial⁶⁷ imanente aos sons?

O Fim dos Programas e a Ascensão dos Diagramas

Não é nem uma analogia, nem uma imaginação, mas uma composição de velocidades e afectos nesse plano de consistência: um plano, um programa ou antes um diagrama, um problema, uma questão-máquina. (Deleuze e Guattari, Mil Planaltos, 1997a, p. 38)

Com Flusser (2008), acreditamos que, também na música moderna, há uma passagem do compositor-funcionário (de programas musicais) ao compositor-programador. Isso porque, como vimos, após um momento histórico marcado sobretudo pelo *hacking* de esquemas

⁶⁷ Emprestamos aqui a definição de diagrama de Alunni (2004, p. 85) que, na esteira de Gilles Châtelet, diz: “O diagrama ‘padrão’ aparece, portanto, como manifestação da *estrutura* articulada e dialética do gramma. Essa pulsação ‘inicial’ do gramma, o ato indutor dessa mobilidade potencial («enjeux du mobile»), recolhe-se no sentido original do *dia-*, que significa ‘em divisa’, e depois ‘em travessia’, passando ‘através’. Essa ‘divisão’ opera como uma *diferença de potencial* engendrando a *tensão* e a ‘autonomia do seu centro de indiferença’: que dá a sua reserva ao *ato*, no movimento, sem, porém, o esgotar.” (Alunni, 2004, p. 85, tradução nossa, grifos no original).

musicais socialmente compartilhados, a entrada no século XX é caracterizada sobretudo pela completa exaustão de quaisquer formas musicais pré-definidas e pelo reconhecimento de um constante marulhar de ruídos não-programados (invés de sinfonias primordiais). Compor, ouvir, enfim, *fazer* (sentido) *musical* passa a ser a tarefa de pegar nas ruínas do passado e nos fragmentos de ruídos e, de certo modo, *computá-los*, ou seja, *dar sentido musical* a esse material disforme. Enfim, como as tecnologias que compõem/programam imagens técnicas e, com isso, actualizam virtualidades imagéticas jamais imagináveis (Flusser, 2008), parece-nos acertado dizer que os dispositivos de produção musical (analógicos ou não) sobretudo no século XX são ferramentas de composição/programação de sentidos musicais jamais ouvidos.

No entanto, é possível distinguir entre dois tipos de programação musical, no contexto dessa nova música. Um deles foi a saída encontrada pelos compositores de música serial. Lançados num mundo de fragmentos sonoro-musicais sem um tecido de relações puras que os sustentasse e conectasse de modo significativo, esses compositores passaram logo a desenhar seus esquemas *por baixo* dos fenómenos sonoros, *por baixo* da escuta, *por baixo* dos instrumentos. É a programação em seu sentido mais literal: pré-inscrever os eventos possíveis.

Esse tipo de programação é uma espécie de virar as costas e ouvidos ao universo de fenómenos que inspiram, convocam, sugerem conexões entre os sons. É uma espécie de surdez, que primeiro (pré-/meta-/trans-) estabelece o mapa, desenha o programa, para só em seguida sobrepô-lo, de fora, aos sons, informando-os musicalmente por intermédio da rede. Nada muito diferente do logocentrismo musical, do qual já tivemos a oportunidade de falar.

Não obstante, no caso da música, acreditamos que o gesto de “programar” típico do modernismo diz respeito não ao fechar os ouvidos aos sons, mas sim ao *girar a cabeça e as orelhas para outros lados, e atentar para o que aí se passa*. Abrir as janelas e ouvir a música que está aí, como dizia Cage, ou ouvir a paisagem (sonora) devastada pela harmonia, como dizia o poeta⁶⁸. Assim é que a tarefa de programar, nessa acepção, não é retirar-se do mundo e desenhar um jogo das contas de vidro antes de a ele retornar, como no romance de Hesse, tudo antecipando. O programador musical moderno, nesse segundo sentido, é aquele que caminha lá fora e exercita, *por meio dos fragmentos imprevisíveis, e sem uma rede de pré-inscrições (esquema, programa em sentido literal), com-putações sem cálculos, com-colocações de enclaves sonoros, ligações entre eventos que se captam aqui e acolá*.

⁶⁸ Referência ao verso de Rui Nunes que dá título ao ensaio de Ribeiro (2011a).

O que queremos dizer é que o músico-programador (ouvinte ou compositor) que nos interessa pensar não é aquele que pré-inscreve um novo campo de musicalidade formalizado à partida, mas aquele que toma o fragmento sonoro-musical pelos córneos e faz algo *a partir dele*, ou melhor *através dele*. Programar sem cálculo. Computar sem pré-definir. Não precisamos de um tecido de ligações entre fragmentos musicais cosido *antes*, nem *por baixo*, mas sim *através* do próprio fragmento, *em sua materialidade e seu campo de virtualidades*.

Mas que pro-gramação seria essa, que não pré-grama eventos possíveis, e tão-somente com-puta (liga, com-coloca) no contacto mesmo com o fenómeno? Faria ainda sentido falar aqui de uma pro/pré-gramação? Decerto a ideia de uma pós-gramação, isto é, uma rede que se extrai *a posteriori* de fragmentos musicalmente *já computados* em informação (musical) também não nos ajuda, pois esta não seria a posição do compositor nem do ouvinte que enfrenta, na pragmática, a tarefa de *instaurar* sentido musical a partir de sons sem estar plenamente preparado (isto é, pro-gramado) para tal.

É preciso, então, re-pensar a figura mediadora que nos permite captar o exercício *musical* de programação não-programada que julgamos estar presente em certas práticas musicais dos séculos XIX e XX. Lembrando os estudos de Mersch (2014; 2015; 2016), diríamos que, em vez de uma pro-gramação, em vez de supor uma meta-rede que se estende por sobre o tecido de sons musicalmente desinformados, estamos a perseguir uma espécie de *dia-gramação*, ou seja, qualquer coisa que se dá *através de*, ou *por meio de* materialidades (não só o *gramma*, obviamente). As mediações *dia-* e *per-*, como bem esclarece Mersch (2016), dizem respeito a experiências per-formativas — *manipulações, auscultações, gesticulações, improvisações, enfim, testes em campo aberto, cujo resultado não se encontra pré-inscrito nas figuras ou “esquemas” de partida*. Não à toa, é nos modos de produção artísticas, mais do que nas ciências e na tecno-ciência, que Mersch (2015) identifica um grande repositório de *investigação poética* impossíveis de serem programadas, ou seja, reduzidas a esquemas de condição de possibilidade ou gramáticas rígidas de quaisquer tipos.

Contudo, avançaríamos lembrando que, já há mais de um século, outra tradição, que prefere o esquema dia-gramado ao esquema pro-gramado, tinha início com Charles Sanders Peirce, em sua filosofia pragmati(ci)sta. É verdade que Peirce não foi um pensador das artes ou da música⁶⁹. Mas isso só torna ainda mais interessante essa convergência entre a sua

⁶⁹ Não podemos ignorar, contudo, que a música enquanto metáfora tenha participado de algumas teses centrais da filosofia pragmati(ci)sta de Peirce. Sobre isso, ver Colapietro (2012).

agenda filosófica, vinda das ciências, lógica e matemática, e um problema central à música e modos de criação nas artes. É que diferente das tradições racionalista (Descartes) e transcendental (Kant), a própria ciência em Peirce respira ares muito mais inventivos, produtivos, hipotéticos, experimentalistas — o espírito de *playfulness* —, com fortes doses de provisoriade e falibilismo — características que constituem sua concepção de raciocínio diagramático, instrumento fundamental para sua epistemologia da razoabilidade (cf. Stjernfelt, 2007) — uma epistemologia *improgramável*.

Não surpreende, portanto, que ao pensar o método de criação pictórica de Francis Bacon, considerada por Gilles Deleuze um regime poético que escapa a toda sorte de *codificações*, o filósofo francês tenha recorrido precisamente ao conceito peirceano de diagrama (Deleuze, 2003). E que Gilles Châtelet, ao propor sua filosofia da físico-matemática no interior de uma tradição francesa muito próxima do pragmati(ci)smo peirceano, encontre na experimentação diagramática um *meio* de atualização de virtualidades também *incodificáveis* à partida, e que garantiria o eterno processo de diferenciação mesmo no interior da matemática (Châtelet, 2000).

Mas não nos antecipemos demasiadamente. Cuidaremos dessa tradição pragmati(ci)sta no próximo capítulo.

Por ora, basta sublinhar como começa a ganhar corpo, enfim, nossa hipótese de trabalho, a saber: invés de uma *programação à moda do esquema transcendental*, diríamos que uma filosofia mais apropriada para pensar esse tipo de prática musical (e seus correlatos sociais, culturais, tecnológicos, etc.) é uma *diagramática (multi-sensorial) à moda do pragmati(ci)smo*.

Mas antes de convocarmos os autores, conceitos e práticas de composição e escuta que nos acompanharão no desenvolvimento e defesa da referida hipótese, convém estabelecer mais claramente, em tom de antecipação do (e sensibilização para o) que seguirá, que *música* é essa que exige dos seus teóricos e praticantes qualquer coisa que não se encontra programada, esquematizada, formalizada à partida. Já deixámos algumas pistas pelo caminho.

Pestana, de Machado de Assis: Pistas para um Diagrama Musical

Sabemos que, no romance de Hesse (*O Jogo das Contas de Vidro*), os membros de Castália, uma espécie de Vale do Silício dos humanistas, se refugiavam dos acidentes

mundanos no jogo das contas de vidro, que tudo ordena, classifica, organiza, enfim, que tudo antecipa, cada coisa em seu *devido* lugar, caracterizando a apoteose do esquematismo transcendental puro, o caso limite das redes puras de um mundo completamente programado (não por algumas empresas, como no Vale do Silício, mas pelo próprio Deus, ou pelo cosmos). Gostaríamos agora de apresentar, por meio de outra figura literária, algumas características fundamentais do compositor/ouvinte “dia-gramador”, o músico instalador de sentidos *através de fragmentos sensíveis e performances de criação*, que se distancia do músico dos programas transcendentais puros.

Inesperadamente, é dos trópicos que vem o personagem literário que, humilde e franzino, contempla outro caminho, que não o da substituição de um modelo de pré-determinação ratio-nal por outro. No conto *Um homem célebre*, de Machado de Assis (1888), é apresentado Pestana, exímio compositor de polcas, que são dançadas em todos os salões, assobiadas em todas as esquinas, e inspira a paixão em donzelas, tal qual um ícone da música pop. No entanto, o sucesso das suas canções só lhe lembra do seu estatuto de compositor mediano que tem sensibilidade e inteligência para perceber a grandeza que de um Bach ou Mahler, mas é incapaz de ser genial como aqueles. Às noites, era com reverência e muita frustração que Pestana se sentava ao piano. Em sua sala, os

(...) retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho, mas postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven.

[...]

Veio o café; Pestana engoliu a primeira xícara, e sentou-se ao piano. Olhou para o retrato de Beethoven, e começou a executar a sonata, sem saber de si, desvairado ou absorto, mas com grande perfeição. Repetiu a peça; depois parou alguns instantes, levantou-se e foi a uma das janelas. Tornou ao piano; era a vez de Mozart, pegou de um trecho, e executou-o do mesmo modo, com a alma alhures. Haydn levou-o à meia-noite e à segunda xícara de café. (Assis, 1888, n/a)

A fina capacidade de Pestana para fazer jus à execução dos clássicos, porém, não se estendia para o seu talento como compositor de “música séria”. Como bom contemporâneo que era, Pestana não aceitava meramente replicar os esquemas, que muito facilmente poderia extrair da trinca da Primeira Escola de Viena (Haydn, Mozart e Beethoven). Não. Aquela lógica musical já tinha dono, e não havia mais nada a ser dito naquele idioma. O próprio Beethoven, anos antes, percebera que deveria antecipar o ponto final da sua *Sonata Para Piano em Dó Menor, Op. III*, pois não havia mais assunto para um terceiro movimento. Que caminho segue Pestana? Diz Machado:

Entre meia-noite e uma hora, Pestana pouco mais fez que estar à janela e olhar para as estrelas, entrar e olhar para os retratos. De quando em quando ia ao piano, e, de pé, dava uns *golpes soltos no teclado, como se procurasse algum pensamento*; mas o pensamento não aparecia e ele voltava a encostar-se à janela. As *estrelas pareciam-lhe outras tantas notas musicais fixadas no céu* à espera de alguém que as fosse descolar; tempo viria em que o céu tinha de ficar vazio, mas então a terra seria uma constelação de partituras [...] [Pestana cuidava] das velhas obras clássicas, interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo. Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais? (Assis, 1888, n/a)

Que pensamento é esse que o nosso maestro procura? Que tipo de *procura* ou *investigação* é essa? Como é conduzida? Como pode de um *golpe solto no teclado* sair qualquer tipo de *pensamento*? Quais seus métodos, materiais e performances? Como podem constelações inspirar uma partitura? Seria uma espécie de modelo diagramático? Continuemos com a narração de Machado:

Às vezes, como que ia *surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia*; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la em sons, mas era em vão; a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentado ao piano, *deixava os dedos correrem, à aventura*, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart; mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. *Se acaso uma idéia aparecia*, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça;

mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano. (Assis, 1888, n/a)

Aqui aprendemos um pouco mais sobre a natureza da sua investigação/procura pela música. Como que brota, num *insight*, uma *aurora de ideia*. Seria um *auscultamento* (vislumbramento sonoro-auditivo) de um princípio de música? Mas o que seria uma aurora do musical? Um “ideia estética” à moda de Kant? Uma melodia, como em Rousseau? De qualquer forma, o que caracteriza esse brotamento do musical numa “ideia” primitiva, e como este parto musical distingue-se da aplicação de esquemas e cálculos racionais?

Mas não é só pela visualização diagramática de constelações estelares-musicais nem pelo auscultamento de uma ideia musical que a investigação musical de Pestana é conduzida. Machado fala também do exercício de deixar correr os dedos à aventura. Ora, se é “à aventura” não é calculado. Os dedos, neste caso, compõem eles mesmos (um falar *das* mãos, e não *nas* mãos); diferente dos músicos obedientes a Pitágoras e a Platão, cujos gestos obedecem à matemática que os antecede; diferente dos músicos medievais, de corpos engessados por esquemas transcendentais.

A incapacidade do nosso compositor de polcas torna-se, para nós, a sua maior virtude, na medida em que nos faz perceber a importância de certas *razões* (razoáveis, não racionais) *localizadas fora das grandes formas*, isto é, situadas nos *materiais não-codificados*, e como estes, mesmo em sua hostilidade a quaisquer modelos pré-fabricados, e sobretudo em sua relação dissonante com as grandes formas, são precisamente os motores da criação musical, da invenção de sentidos outros, da atualização de novos afectos, enfim: são instrumentos condutores de hetero-sonias.

Pestana só quer um *motivo* para compor algo seu, que não seja pastiche de outros compositores. E o *motivo* aqui funciona no sentido musical — um tema, um arranjo sonoro, uma frase que abra para (i.e. *medeie em direção a*) um espaço sonoro outro, que não os das suas referências. Pestana procura por uma *razão* que não seja a dos compositores clássicos e românticos, mas que, pelo contrário, o permita arrumar um plano de consistência musical novo. Pestana investe sua procura/investigação musical em “esquemas” diagramáticos, gestuais e sonoros, cuja marca é não serem pré-determinados, pré-condicionados, codificados por esquemas transcendentais, mas sim eles mesmos correntes indutoras, iluminadoras,

dilatadoras, sonificadoras de outras razões sensíveis do musical, por ora desconhecidas, inauditas e “inouvidas”.

Longe de serem resultado da profícua imaginação do escritor, os ensaios de criação de Pestana, apesar de falhados, condensam os traços de algumas das principais práticas composicionais e de escuta do século XX, que concorreram com os formalismos e racionalismos antes mencionados. Que práticas seriam essas? Quais seus instrumentos, modalidades sensoriais e performances? O que se passa, afinal, na música que se estende, *grosso modo*, entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, e que destoa dos antigos modelos racionalistas (e ratio-nalistas)?

Responderemos a essas perguntas nos capítulos 4 e 5, dedicados a práticas de composição e de escuta musical, respetivamente.

Capítulo 2: Do Esquema ao Diagrama Musical (Problemas e Hipóteses)

Resumo: Falámos sobre as obras teóricas e musicais de uma importante tradição ocidental. Apontámos alguns dos seus limites — alguns deles teóricos (como explicar a passagem de um “programa” musical a outro?); outros práticos (como explicar as poéticas da música moderna?). Pretendemos, agora, formular hipóteses que, a nosso ver, são convocadas por esse estado de coisas apresentados no Capítulo 1. Essas hipóteses são inspiradas pelas críticas que Charles Sanders Peirce fez ao programa teórico kantiano, em particular ao seu conceito de esquema transcendental — debate que se dá sobretudo no âmbito da filosofia da ciência e da epistemologia. Valendo-nos do conceito de diagrama, que Peirce coloca no lugar do conceito kantiano de esquema, propomos a seguinte hipótese: mais do que esquemas puros e fixos dados *a priori* (no cosmos, na mente ou na tecnologia), a mediação entre o sonoro e o musical — e, portanto, o “horizonte da musicalidade” — passa por *diagramas musicais pragmáticos*. Com isso pretendemos dizer: esquemas multi-sensoriais *através dos quais* compositor e o ouvinte podem entre-ouvir uma nova música ou mais sentidos do musical. Mais do que saltos de esquema em esquema, programa em programa, razão em razão, a história da música, a nosso ver, aponta para um crescimento da razoabilidade (razão + sensibilidade) do pensamento musical que se *abre por meio de* notações, gestos, sonoridades e escutas — assim como há uma razoabilidade diagramática no vir a ser da própria matemática, segundo Peirce. E isso pode ser compreendido com mais fineza se pensarmos o vir a ser da música a partir do conceito peirceano de diagrama. Chegamos, enfim, ao cerne da nossa investigação: *o que seria um diagrama musical e que tipo de pragmática musical está a ele associada?*

2.1 Pensar a Música sem a Mediação do Esquema Transcendental?

Chegamos ao seguinte ponto: o enredo musical que começa a desenhar-se mais claramente entre fins do romantismo e primeiros ensaios modernistas (e que certamente se encontra escondido, incubado em práticas mais antigas) *escapa por entre os buracos do esquematismo transcendental e figuras associadas, como a rede e o programa*.

Malgrado a ênfase da nossa tradição teórico-musical em tudo que está relacionado às *condições de possibilidade do sentido musical* mais do que às suas formas de manifestação efectivas, torna-se mais e mais evidente, quando nos aproximamos do século XX, que realizar uma pré-inscrição (pro-gramação) musical não é exatamente o mesmo que fazer *música que faça a diferença musicalmente*. Vimos, aliás, que o próprio Kant sabia das limitações do esquematismo transcendental, na figura dos métodos e regras, para a constituição de um “senso comum musical” (adaptando, aqui, a sua noção de “senso comum estético”) (Kant, CFJ, §40, 293-6, pp. 190-194). Se tudo da música estiver (digamos, logicamente) antecipado, nada daquilo fará *sentido musical*, pois o fenómeno será percebido como qualquer coisa que diz respeito ao entendimento, à cognição, e que, por conseguinte, pode destacar-se da sua manifestação efectiva e ser pensado conceptualmente, em vez de ser sentido esteticamente.

Nesse contexto, a problemática que frequentemente retorna, sempre na calada da noite, e sempre por uma janela (filosófica) diferente, é saber *o que é isto que escapa ao esquema musical transcendental? O que é isto que aparece sem estar antecipado no programa musical? Como esse encontro se dá?* E sobretudo: *de que forma este corpo sonoro estranho* (encontrado de modo também misterioso, e cujas propriedades não se sabe muito bem como definir de antemão) *vem a tornar-se corpo musical atualizado?*

2.1.1 Hipótese: A Mediação do Diagrama (Pragmatismo)

Contra a tradição que apelidámos de *logo(i)cêntrica*, centrada em variações de *esquemas transcendentais da música* — de Pitágoras ao Programa —, demonstrámos que, na história da música, há indicações claras de *limites dos esquemas transcendentais como mediação entre o sonoro e o musical*. Isso porque, como foi dito, o esquematismo musical nunca foi completamente imune aos *gestos que tocam contra os programas*. E, ademais, particularmente na música moderna do século XX, a própria ideia de esquema ou programa

musical é como que abandonada, perde sua força normativa em muitas “escolas” de composição.

Alguns caminhos já foram propostos como alternativas à redução total — e sempre limitada e arbitrária — da música a esquemas primordiais; outras tantas *definições da figura mediadora que toma o lugar do esquema transcendental* foram legadas por autores como Platão, Rousseau, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Adorno, Deleuze e Guattari — como tivemos a oportunidade de lembrar há pouco.

Da nossa parte, não obstante, gostaríamos de convocar outra tradição filosófica para repensar a mesma problemática. *Gostaríamos de fazê-lo convocando a tradição pragmati(ci)sta iniciada por Charles Sanders Peirce*, em particular a sua doutrina da diagramática.

“Porquê?”, perguntar-nos-ão. A resposta é relativamente simples: Peirce desenvolve a sua filosofia muito a partir do que julga serem os limites do racionalismo cartesiano e da filosofia transcendental de Kant. Mais: pode-se mesmo dizer (em que pese um leve exagero da tese) que o conceito peirceano de *diagrama* exprime o cerne da sua crítica ao esquematismo transcendental de Kant. Isso significa que a “diagramatologia pragmati(ci)sta” de Peirce, apesar de concebida a partir da matemática e da ciência de fins do século XIX e início do século XX, pode funcionar como precioso instrumento concetual para esclarecermos esse *pensamento musical que escapa ao esquematismo*. Não parece ser coincidência, aliás, que o período histórico do pensamento diagramático na matemática e nas ciências seja o mesmo que o da música que se faz nas bordas das pré-determinações⁷⁰.

Claro que, como dissemos, muitas filosofias — de Schopenhauer, Nietzsche e mesmo Adorno — se contrapõem abertamente a inúmeros aspectos do transcendentalismo kantiano, inclusive em questões de ordem estético-musicais. Mas são também autores e posições já amplamente investigadas entre estetas e filósofos da música. Já o pragmaticismo peirceano não só é relativamente menos estudado no âmbito das questões musicais (ver nosso estado-da-arte), como se trata de uma doutrina filosófica que pouco dizia respeito à música em sua origem e em seus conceitos e teses basais. Logo, pode ser de algum interesse para a

⁷⁰ É o que Zalamea (2009c) chama de *transmodernidade*. Na matemática, esse momento de transição é caracterizado por uma mudança de foco: contra o cultivo e defesa de axiomas fundamentais, há *práticas* matemáticas no século XX que fazem o elogio da criação — vide a filosofia da matemática de Gilles Châtelet; vide a prática matemática de Alexander Grothendieck. O pragmati(ci)smo de Peirce, aqui, funciona como um grande chapéu teórico, cujos instrumentos permitem esclarecer a plasticidade dessas práticas de criação de novos sentidos, como bem argumenta Zalamea (2009c).

comunidade de estudiosos do pragmatismo o aparecimento de novas investigações que confrontam alguns dos seus conceitos com fenómenos para os quais eles não foram exatamente treinados num primeiro momento⁷¹.

Acrescentaríamos ainda que o projeto filosófico pragmati(cis)ta de Peirce nos permite entrar nas dialécticas entre método e modo, razão e intuição, representação e vontade, apolíneo e dionisíaco de forma especial na medida que propõe não uma filosofia das dicotomias, não duas formas rígidas de pensamento que precisariam elas mesmas de mediação, mas uma filosofia da *continuidade* que tenta costurar o quiasma agridoce, o chiaroscuro, capaz de “escapar de la obscuridad absoluta, tejiendo y destejiendo sólo *sombras y efectos de luz* sobre las urdimbres del mundo” (Zalamea, 2009a, p. 79), isto é, sem esgotar as virtualidades da sombra num detalhado e fixo mapa positivo e (pré-)determinante.

Com efeito, é precisamente essa *teia* ou *malha* que permite, em alguma medida, antecipar e tornar o mundo inteligível, mas só *provisoriamente*, só para revelar-se como antecipação falha (*falibilismo*), e ser re-colocada como outro molde, sem que essa segunda variação seja uma derivação *lógica*, mediada por uma regra, daquela primeira, dá o tom da diagramática peirceana.

Essa leitura e uso do conceito de diagrama aparece, *grosso modo*, no pensamento de Gilles Deleuze, quando este vai buscar o diagrama peirceano a fim de pensar a criação artística do pintor Francis Bacon. E de forma indirecta, aparece também no conceito de diagrama do filósofo e matemático Gilles Châtelet, quando este concebe uma dinâmica físico-matemática produtiva, que não pode ser reduzida a uma gramática fixa de base, e que opera por gestos que activam novas virtualidades por meio de diagramas.

Acreditamos que essa constelação de temas, práticas, concepções, um pouco fora do lugar comum do pensamento musical e sobre a música, como que imediatamente transborda para o debate musical quando este é pensado, tal como aqui propomos, a partir da função reguladora de esquemas transcendentais, programações e seus limites. Nesse sentido, propomos retomar a problemática das redes musicais e seu fora nos seguintes termos: *o que seria um diagrama musical multi-sensorial e pragmático?* Talvez este seja o diferencial de potencial necessário para abrirmos caminho a outro tipo de teoria sobre mediação e criação

⁷¹ O estudioso do pragmatismo peirceano, Vincent Colapietro, bem nota que “é sobretudo na aplicabilidade do seu [Peirce] pensamento a áreas paras as quais não foi concebido (*designed*) para iluminar que a fecundidade do seu pensamento se mostra mais evidente.” (Colapietro, 2012, p. 22, tradução nossa).

musical, atenta a impossibilidade de tudo cobrir e antecipar com uma rede de pré-inscrição, mas atenta também a especificidades conceituais que uma abordagem pragmati(ci)sta pode introduzir (e.g. falibilismo, performatividade, eventos, modulações, virtualidades e multi-sensorialidade).

2.1.2 Estado-da-arte: O Conceito de Diagrama Musical

A via *musical-diagramática*, em particular de matiz peirceana e pragmati(ci)sta, que propomos investigar aqui, não é exatamente inédita. Nosso mapa concetual sugere três modelos de diagramática musical já existentes, sendo (i) um deles mais estritamente peirceano e dependente da sua semiótica, (ii) um outro que deve talvez menos a Peirce do que a Leibniz e a Kant, e que se interessa pelos métodos de visualização e espacialização para além da matemática em direção à cultura, (iii) e um terceiro caminho, cuja fonte é a apropriação de Deleuze e Guattari do conceito peirceano de diagrama.

Numa das primeiras aplicações sistemáticas do pensamento de Peirce à música, Martinez (1996) define a ideia de diagrama musical com dois exemplos da tradição musical. Em sua abordagem, Martinez defende que há modos de representação semiótica *por meio de* estruturas musicais que podem ser descritos como representações musicais-diagramáticas. Trata-se, portanto, de pensar estruturas musicais como *relational-icons*. Os dois exemplos de ícones-relacionais, isto é, de diagramas amplamente utilizados na música são, de acordo com o autor, a *música das esferas* e a *doutrina dos afectos (Affektenlehre)*. No primeiro caso, *ratios* intervalares da música supostamente representam, tal como diagramas visuais, relações cosmológicas⁷². No segundo, certas frases e entoações musicais representam ou exprimem afectos via relações de isomorfismo estrutural — portanto também enquanto “diagramas musicais”. Dado o que foi dito até aqui, não é difícil perceber que a definição de *diagrama musical* de Martinez não avança para muito além da tradição do *esquematismo musical*.

Krämer (2016) aborda o conceito de esquema/diagrama no âmbito das tecnologias de mediação e, nesse sentido, faz avançar o debate para além do esquematismo transcendental de Kant. No entanto, seu estudo, que defende uma *Musikdiagrammatik* a partir do *Compêndio de Música*, de René Descartes (Krämer, 2016, pp. 182-193), soa-nos ainda demasiado restrito

⁷² Mais sobre isso, ver os muitos exemplos compilados e analisados por Pesic (2014), em seu livro *Music and the Making of Modern Science*.

ao uso de *esquemas matemáticos*⁷³, ainda que aplicados à análise e à composição musical. Krämer preocupa-se, no ensaio em questão, em ressaltar sobretudo o papel de *mediação cognitiva* dos diagramas visuais que Descartes utiliza enquanto *técnica de produção de conhecimento sobre a música*. Porém, a autora não investiga a possibilidade de um esquematismo que não funcione a partir do entendimento (cognição); tão-pouco versa sobre um “esquema” que seja propriamente musical, isto é, intrinsecamente ligado à modalidade acústica e aos gestos de criação musical.

Outra abordagem — essa sim mais ligada ao tema da produção de sentido musical — vai buscar ferramentas conceituais às reflexões de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault, mais especificamente às suas reformulações do quadro concetual transcendental herdado de Kant e o papel que tem aí, nessa reformulação, o conceito de diagrama⁷⁴. Na investigação de Porter (2014) e, de forma mais extensa e profunda, no livro de De Assis (2018), entre outras referências menos sistemáticas, como o estudo de Richard Pinhas (2000), o problema de localização e caracterização do mediador-motor do vir-a-ser (i.e. devir) do musical é estudado a partir do conceito de diagrama, o “esquema pragmatizado” pela tradição francesa do século XX, que não deixa de ter sido influenciada também pelo gesto pragmático de Peirce.

Nesse segmento teórico, como veremos com mais detalhes nos próximos capítulos, o diagrama musical é exclusivamente produtivo. Não há espaço para representações. Conceitos, leis e hábitos não legislam quando o diagrama é colocado a funcionar. Não é a regra que conduz o diagrama; é o diagrama que faz surgir a regra, ensina Alunni (cf. Batt, 2004, p. 25).

Especificamente para os problemas que dizem respeito à música, esse conceito de diagrama toca num ponto mesmo crucial, a saber, uma indeterminação fundamental⁷⁵, porém carregada de forças produtivas, e que pode responder pela inesgotável diferenciação do musical, mesmo a cada performance daquilo que se pretendia mera repetição de uma mesma

⁷³ Não surpreende, portanto, que, partindo do seu conceito de diagrama como tecnologia de representação bidimensional, tecnologia esta que medeia nosso pensamento em muitas esferas — da matemática à música e à astronomia —, a autora tenha chegado, em trabalhos mais recentes, ao que acreditamos ser o desdobramento mais atual desse esquematismo tipo kantiano — o digital. Krämer tem argumentado que o digital, o algorítmico, o programa não são médias dependentes exclusivamente dos computadores modernos; antes, são médias que participam dessa longa história de símbolos visuais, representações alfanuméricas e diagramas. Ver Krämer (2017, 2019).

⁷⁴ Para uma introdução à tradição francesa da filosofia dos diagramas, ver Batt (2004), *Penser par le diagramme: de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*.

⁷⁵ “[...] o diagrama elucida a indeterminação metafísica de um objeto particular [...] o diagrama emerge como uma provocação de movimentos, energias e diferenças a formar a presença” (Porter, 2014, p. 56, tradução nossa).

“obra”. É, pois, a própria noção de música como obra, profundamente marcada por todas as dicotomias implicadas na metafísica ocidental, que é questionada com a introdução do *diagrama como mediador virtual*. De Assis (2018) explica que

[...] sob essa nova imagem da *obra*, toda multiplicidade musical tem duas metades: uma imagem virtual e uma imagem atual [...] Se considerarmos essas duas imagens em relação às obras musicais, podemos pensar na imagem virtual como aquela relacionada à *estrutura flexível*, ao *diagrama* de uma obra musical, com toda a sua singularidade topológica. Ela permanece abstrata sem ser ideal (pois aquelas singularidades são reais; ou seja, elas *existem*), e é dependente da quantidade e da qualidade do mapeamento concreto das suas singularidades universais, produzidas por cada pessoa individualmente. Assim, há tantas imagens virtuais de uma obra musical quanto pessoas a *pensarem* essa obra. Cada um tem o seu próprio e único *diagrama* de dada obra musical. Esse diagrama é sempre individual, e somente pode ser *pensado* se se partir das singularidades topológicas que nos permitem pensá-lo em primeiro lugar. Não se trata de algo anterior ao nosso mapeamento das singularidades; não se trata de uma entidade abstrata ou transcendental. (Assis, 2018, pp. 62-3, grifos no original, tradução nossa)⁷⁶

A investigação de Richard Pinhas (2000), músico e ex-aluno de Deleuze, em seu livro *Les Larmes de Nietzsche: Deleuze et la musique*, pensa o diagrama musical no mesmo sentido, apesar de o conceito aparecer somente nas margens do referido estudo. Pinhas traz a noção de modulação sintética contínua, que Deleuze desenvolve a partir de referências pictóricas, para ser desenvolvida e pensada com a modulação musical. Na leitura/escuta de Pinhas, em Wagner, percebe-se bem como certos *tons* de acordes e motivos, tal qual a tonalidade de certas misturas de cores, funcionam como *operadores de heterogeneidades*, sem que nenhum dos acordes ou tons se tornem centros determinantes — daí a noção de *modulação contínua*. Como se a introdução de certo bloco de cores e timbres modulassem

⁷⁶ A citação continua em De Assis (2018, p. 63) “On the contrary, it is the most extreme *immanently generated* construction, being dependent on an innumerable amount of concrete singularities working together in a specific assemblage of forces, intensities, and tendencies (remember that every singularity is the result of intensive energetic processes of individuation, thus, not *sempiternal* Platonic fictions). In order to emerge, this *structural* image requires a *transcendental empiricism*, an enormous (*transcendental*) amount of events, of individual and topological singularities, of intensive processes, of forces and tendencies empirically experienced by every single agent (performer, listener, reader, etc.). Thus, virtual images of a musical work are potentially infinite—there are no “absolute” or universally intelligible musical works.”

localmente a tonalidade/sensação que vinha anteriormente, e assim sucessiva e indefinidamente. Continuando a pensar a partir de Deleuze, Pinhas lança a tese segundo a qual a *gênese dessa música da diferença*, isto é, da modulação sintética contínua dos sons, remonta a diagramas virtuais — o diagrama Wagner⁷⁷, por exemplo — que a todo momento se actualizam, sempre de modo imprevisível, nos blocos de sons que modulam a sensação sonoro-musical e seus afectos. O conceito de diagrama é aqui convocado, portanto, como meio de pensar as condições de possibilidade imanentes da música.

Para além do diagrama musical como a máquina abstracta — tese que reaparece e é desenvolvida em Porter (2014) e De Assis (2018) —, destacaríamos uma nota importante da investigação de Pinhas, não desenvolvida pelo próprio autor, e que gostaríamos de retomar em nossa investigação. Numa nota de rodapé, que aparece após Pinhas (2000, p. 187) ter introduzido a sua concepção deleuziana de diagrama musical, o autor traça a seguinte distinção:

[...] em sentido estrito, diagrama opõe-se literalmente ao programa. O diagrama é aberto e intensivo, o programa é fechado e extensivo. Ele implica um tempo diferido, tal como nos planos virtuais. O diagrama funciona em tempo real num plano imanente de eventos atuais. No que concerne à música, a função diagramática está essencialmente ligada ao ritmo. (Pinhas, 2000, p. 187, tradução nossa)

A referência dada pelo autor remete-nos ao ensaio de Deleuze e Guattari (1995b) *Sobre Alguns Regimes de Signos*, no qual a oposição entre diagrama e programa, tão cara à nossa investigação, é lançada. No entanto, como foi dito, as tensões entre os dois regimes de signos não são desenvolvidas, por Pinhas, no campo da música.

Talvez quem mais tenha avançado, partindo das pistas de Deleuze e de Pinhas, seja Shores (2008). Em sua dissertação sobre o ritmo da sensação em Deleuze, Shores retoma o trabalho de Pinhas e acrescenta alguns elementos mais concretos. Para além da máquina abstracta virtual a determinar, enquanto operadora de heterogeneidades, actualizações de virtualidades musicais, Shores investe ainda na função *sintetizadora* do diagrama, formulada por Deleuze em seu estudo sobre Francis Bacon. Pensando a partir desta última referência

⁷⁷ “O diagrama Wagner, isto é, a máquina abstracta e a sua realização concreta como sonoro real, seu Ritmo próprio, conjuga essa modulação por meio de um cromatismo generalizado que empurra o limite até a proliferação infinita da melodia contínua: os motivos são metamorfoseados no tempo e não possuem qualquer *hierarquia formal pré-determinada* [...]” (Pinhas, 2000, p. 196, tradução nossa, grifos no original).

mais do que o faz Pinhas (2000), Shores (2008) retoma a função “perturbadora” (de clichés e hábitos) do regime diagramático. O diagrama musical funciona como o sintetizador que modula o som pela subtração de componentes, diminuindo, aos poucos, a sua fidelidade (som *low-fi*), tornando-o irreconhecível, desarmando seus gatilhos afetivos óbvios — como nos diagramas de Bacon.

Em resumo, nesse estado-da-arte, para além das pistas que citámos, há relativamente pouco esforço no sentido de investigar as *distinções dos tipos de materiais, instrumentos, e principalmente sensibilidades e performances dia-gramáticas/gestuais/sonificantes*, e os modos pelos quais suas interações evocam, convocam, esbarram, encontram, inventam, ajeitam, forçam, colocam, ou, numa palavra, *medeiam o aparecimento de novos enclaves sonoros*.

Em Mersch (2015), por outras vias, este caminho encontra-se mais pavimentado⁷⁸. Acreditamos que uma abordagem dia-gramática, como a que pretendemos aqui, pode contribuir para intensificá-la com outros conceitos e práticas musicais.

Acrescenta-se ao que foi dito que há ainda outras tantas abordagens da música a partir da filosofia de Peirce. Em geral, apropriam-se sobretudo da *semiótica* peirceana, fazendo uso não só das classificações de signos mas também das cadeias de interpretantes, e como essa processualidade é geradora de sentidos, sem que seja preciso reduzir o musical à matemática ou a modelos linguísticos. É o caso, por exemplo, das investigações de Cumming (2000), Tarasti (1994), Colapietro (2012), Assad (2011), Santaella (2015), Martinez (1998) e Oliveira (2010). Num ensaio, que continua essa tradição, Parker (2012) sintetiza o que parece ser o principal incómodo ou irritação que motiva teóricos da música a se voltarem para o pragmatismo peirceano. Lembrando Cumming, Parker (2012, p. 26-7) afirma que há, na musicologia, uma persistente oposição entre por um lado o sonoro, o material, bem como os ensaios e performances, e, por outro, estruturas formais e o texto musical (partitura), sendo este último polo o que mais pesa nas teorias musicológicas, tornando-as, talvez, pouco informativas para as questões mais práticas do exercício musical. É como esperança de

⁷⁸ No livro *Epistemologies of Aesthetics*, Mersch (2015) desenvolve a sua distinção entre mediações de tipo meta-/trans-, por um lado, e dia-/per-, por outro, tendo como referência práticas artísticas, mais especificamente os *modos* pelos quais diferentes performances estéticas se desenvolvem, se constituem e, claro, produzem matérias e afectos. A respeito das mediações *através de* materialidades e sensações, isto é, de *per-formances* de criação *imanes*, Mersch define-as como *dia-poéticas*. A nosso ver, essa especificação de um regime de criação dia/per-formativo abre caminho para outras definições como as que pretendemos aqui traçar — por exemplo, entre dia-grama, dia-gesto e dia-sónico no contexto das pragmáticas musicais.

mediação dessa dicotomia — e, portanto, como *meio* de criar *teorias* do musical atentas às diferentes *práticas* — que o pragmatismo e a semiótica de Peirce são convocados para pensar a música, ensina Parker (2012).

No entanto, ainda que partilhemos dessa motivação e nos interessemos, tanto quanto essa tradição, pelas alternativas mediadoras que a filosofia de Peirce nos oferece, a nossa ênfase no conceito de diagrama e o modo pelo qual o equacionamos em relação aos esquemas e programas transcendentais da música acabam por mobilizar temas, problemas, conceitos e respostas não trabalhadas por aqueles autores.

2.2 O Projecto da Tese

Perguntámo-nos pela possibilidade de um “programar” ou “computar” musicalmente que, em si mesmo, não pode ser programado, e que se dá *através de* fragmentos multi-sensoriais (notações, gestos e sons). Levantámos a hipótese geral de que o conceito de diagrama (multi-sensorial e pragmático), enquanto reformulação crítica do esquematismo transcendental, pode ser de alguma ajuda.

Passemos, agora, à síntese da nossa estratégia de trabalho, que deve seguir, corroborar e expandir aquela suspeita inicial.

2.2.1 Estabelecer uma Afiliação: Peirce, Châtelet, Deleuze

Feito este estudo preliminar, a próxima tarefa será reconhecer, na obra de Charles S. Peirce, Gilles Deleuze e Gilles Châtelet, importantes críticas ao (e reformulações do) esquematismo transcendental kantiano, e poderosas construções teóricas centradas nas suas respectivas e interligadas, ainda que por diferentes vias, concepções de diagrama. Mostraremos como os referidos autores regalam-nos com caminhos bastante sugestivos para nossa problemática musical, ainda que tenham sido forjados no âmbito da filosofia das ciências, em particular da matemática e da lógica, sendo exceção óbvia o trabalho de Deleuze, que se deixa atravessar sobretudo pela pintura de Francis Bacon⁷⁹. É, pois, como se na música de

⁷⁹ É verdade que Deleuze (1986) também pensa o conceito de diagrama a partir de Foucault — um diagrama político, propulsor de relações de poder outras ainda não actualizadas —, em estudos nos quais as similaridades e distinções entre o diagrama de Foucault e o conceito de esquema em Kant são notadas pelo filósofo francês. Contudo, haja vista que já há ao menos três estudos sobre a música que partem dessa tradição Deleuze-Foucault (De Assis, 2018; Porter, 2014; Pinhas, 2000), circunscreveremos nossa leitura ao conceito de diagrama na relação Deleuze-Bacon. Outro motivo, não menos importante, que justifica nossa delimitação é o facto de Deleuze atentar mais explicitamente para as condições gestuais, incorporadas, sensoriais e materiais do diagrama no processo de criação em Bacon do que nos devires político-sociais definidos por Foucault.

princípios do século XX tivesse se passado qualquer coisa de similar às transformações que ocorreram na matemática, nas ciências e em outras manifestações artístico-culturais da altura⁸⁰.

Defenderemos que as suas concepções de diagrama, em contraponto ao esquematismo puro e o seu correspondente tecnológico — o pro-grama —,

(i) se mostram mais interessadas nas (e atentas às) singularidades dos sentidos e como estes moldam e utilizam esquemas mediadores de acordo com as diferentes modalidades de pensamento (e.g. geometria, linguagem, pintura, música)⁸¹; e

(ii) se afastam da função excessivamente antecipatória (pro-gramática) do esquema kantiano, tornando-o um instrumento pragmático (Peirce), um *stratagème allusif* (Châtelet), um modulador ex-positor de singularidades oposto ao código (Deleuze) — ou seja, uma ferramenta mediadora-performativa, que deve ser testada, experimentada e sempre reformulado a fim de *produzir* informações novas, a fim de *atualizar* outros sentidos virtuais.

Apesar da gênese sobretudo *manu-visual* da diagramática, acreditamos que os *modos de mediação* descritos por esses autores poderão ser úteis para percebermos não só o funcionamento de certas notações musicais que escapam ao antigo regime do pro-grama, do esquema transcendental, mas também para esclarecer práticas gestuais de composição (*manu; manejo; manipulação*) bem como performances *sonoro-auditivas* (aqui também com o auxílio da comparação de Plessner entre o *esquema* como instrumento de pensamento necessariamente visual e ligado à matemática e às ciências, e o *tema* como correspondente acústico e necessariamente ligado à música (Plessner, 1981)).

2.2.2 Pistas da *Crítica da Faculdade de Julgar: Composição e Escuta*

Como o diagrama multi-sensorial pragmático se manifesta na música? Em quais práticas, performances, materiais, sensibilidades e repertórios podemos ver, ouvir, sentir seu

⁸⁰ A nosso ver, como já dissemos, essa transição de uma cultura das formas que se pretendem estáveis e *a priori* em direção à cultura da invenção/descoberta de novas formas — nas ciências e nas artes — é o que Zalamea (2009c) chama de *transmodernidade*. Assim, partindo da intuição de Zalamea (2009c), segundo a qual o pragmatism(o) de Peirce é o instrumento teórico para investigar as práticas da transmodernidade, é na obra do pensador norte-americano que nos apoiaremos em nossa investigação acerca dessa música que, desde fins do século XIX, perde o chão firme da sua pretensa axiomática fundamental.

⁸¹ Devemos já aqui antecipar que também a antropologia filosófica de Helmuth Plessner é pioneira na crítica, pela via dos sentidos, por assim dizer, ao esquematismo kantiano. Optamos, contudo, por retomar a obra de Plessner somente no momento de pensarmos a dia-sonia, enquanto esquema acústico-musical pragmático, haja vista que Plessner não constrói um conceito de diagrama a fim de contrapor-se a Kant, mas sim um conceito de *tema*, enquanto correspondente auditivo do *esquema visual*.

funcionamento? Onde, mais especificamente, se exercita o *programar-musical* não-programado e multi-sensorial sobre o qual temos sido levados a pensar até o momento? E como o conceito de diagrama se encaixa e é modulado nesses sítios do musical?

A fim de delimitarmos nosso objeto de investigação, gostaríamos de retomar uma distinção já traçada por Kant, mas que, a nosso ver, encontra solo mais fértil para ser desenvolvida numa abordagem pragmática.

Em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant analisa dois modos de pensamento musical (e artístico em geral) que passam ao largo do esquematismo determinante do entendimento: compor e escutar. Kant fala, mais precisamente, do *gênio* e do *gosto* como duas manifestações do julgamento para as quais conceitos são ineficazes. Em ambos os casos, seja enquanto meio de criação musical, seja enquanto meio de contemplação/percepção, Kant distingue claramente até onde pode ir o esquema (do entendimento), e em quais momentos passamos a outro regime de pensamento, que não se deixa subsumir num esquema pré-determinado por um conceito (método, regra, fórmula, etc.).

Isso não significa que nas práticas de composição e escuta, esquemas determinantes não possam intervir. Mais: Kant (CFJ, §47, 308-10, pp. 206-8)⁸² deixa claro que, malgrado as diferenças entre as artes mecânicas e as belas-artes, algum nível de “*academic correctness*” é imprescindível para a produção destas últimas. Isso significa que, por meio de métodos, regras ou modelos, o esquematismo determinante tem sim uma função importante enquanto mediador entre *nonsense* sonoro e o sentido estético-musical. Poderíamos dizer, com Kant, que somente “cabeças superficiais acreditam que não haveria melhor modo de mostrar que são gênios brilhantes do que declarando-se independentes da coerção de todas as regras” (CFJ, §47, 310, p. 208), e que “[o] gênio só pode fornecer um *material* rico para os produtos das belas artes; a sua elaboração e *forma* requerem um talento cultivado pela

⁸² “Ainda que, de fato, a arte mecânica e as belas artes — a primeira como mera arte do esforço e do aprendizado, as últimas como artes do gênio — sejam muito distintas entre si, não há nenhuma bela arte cuja condição essencial não seja constituída por algo de mecânico, que pode ser compreendido e seguido de acordo com regras, e, portanto, algo de escolar. Pois algo tem de ser aí pensado como fim, do contrário não se poderia atribuir o seu produto a arte alguma —ele seria um mero produto do acaso. Para colocar um fim em ação, porém, são requeridas determinadas regras das quais não podemos nos liberar.” (Kant, CFJ, §47, 310, p. 208).

academia, capaz de fazer um uso desse material que faça frente à faculdade de julgar” (CFJ, §47, 310, p. 208, grifos no original)⁸³.

Mas para além dessa dimensão mecânica do fazer artístico, Kant insiste nas faculdades do génio e do gosto como dois exercícios nos quais o entendimento não intervém. A pergunta que nos interessa colocar é: o que faz a imaginação quando está livre do entendimento? Haveria uma espécie de esquematismo da imaginação a funcionar nas faculdades do génio e do gosto, e que difere do esquematismo determinante do entendimento? Se não há conceitos determinando-a, colocando-a para esquematizar, o que faz a imaginação? Realiza ainda algum tipo de mediação? Mas se não é entre conceitos e intuições, então é entre o quê? Sem uma formalização/determinação *a priori*, pode haver esquema?

Uma resposta mais directa é formulada por Kant no §35 da última Crítica, formando o eixo central da sua análise sobre os conceitos de julgamento e de gosto. Acompanhemos seu pensamento.

Kant começa por retomar a distinção que atravessa esta última crítica, nomeadamente: a diferença entre julgamento lógico (que foi objeto da primeira crítica) e o gosto. Enquanto o primeiro “subsume uma representação sob conceitos do objeto, o primeiro não subsume de modo algum sob um conceito, pois, do contrário, o assentimento universal necessário poderia ser imposto por meio de provas” (Kant, CFJ, §35, 286, p. 184). O que não significa, segue Kant, que no julgamento do gosto não exista um apelo de necessidade, de validade universal do julgamento. É que, neste caso, necessidade e universalidade parecem ser garantidas exclusivamente de forma subjectiva, sem a possibilidade de demonstração objectiva por princípios, regras e conceitos. Disso conclui o filósofo que só pode ser a própria faculdade de julgar, ou melhor, sua condição formal e subjectiva, o fundamento que garante a necessidade, universalidade e mesmo a comunicabilidade do gosto, que permanece, portanto, subjetivo.

A pergunta então passa a ser: o que constitui a condição formal e subjectiva da faculdade de julgar? Kant responde: para qualquer objeto dado na intuição, há sempre dois poderes de representação em cena, a saber, o entendimento e a imaginação — “a imaginação (para a intuição e a composição do diverso intuitivo) e o entendimento (para o conceito como

⁸³ O parágrafo continua assim: “[q]uando, no entanto, alguém fala e decide como um génio até nas questões mais profundas da investigação racional, ele é inteiramente ridículo; não sabemos ao certo se devemos rir mais do charlatão que espalha tanta poeira à sua volta, impedindo que se o julgue e dando livre-curso à imaginação, ou do público que imagina, ingenuamente, que a sua incapacidade de reconhecer e compreender a obra-prima da inteligência viria do fato de novas verdades estarem sendo lançadas em bloco sobre ele, ao passo que o detalhe (em explicações convenientes e um exame sistemático dos princípios) fica parecendo um trabalho amadorístico.” (Kant, CFJ, §47, 310, p. 208).

representação da unidade dessa composição)” (Kant, CFJ, §35, 287, p. 184). Mas, continua o filósofo, se estamos a pensar precisamente em momentos nos quais o objeto dado na intuição escapa à representação concetual, a condição formal e subjectiva do julgamento não pode ser a subsunção dos dados da intuição num conceito, mas sim a *subsunção da própria faculdade da imaginação, a apresentar, na intuição, os objetos dados, à faculdade do entendimento, em sua indeterminação concetual*. Assim, devido a essa estrutura formal, o juízo do belo tem validade universal, mesmo sendo impossível sua demonstração e comunicação por conceitos. É, ademais, essa relação de liberdade e abertura do entendimento e da imaginação que configura o “jogo harmonioso” das faculdades no exercício do julgamento.

Em meio à explicação que acima sintetizámos, Kant lança uma interessante observação, não desenvolvida posteriormente em sua *Crítica*, mas com a qual, não obstante, gostaríamos de avançar. Diz o autor: “*a liberdade da imaginação reside justamente no fa[c]to de ela esquematizar sem conceitos*” (Kant, CFJ, §35, 287, pp. 184-5)⁸⁴. Essa tese encontra-se em pleno e harmonioso acordo com as premissas que a precedem. A imaginação esquematiza (com exceção de alguns usos ilegítimos, como sonhar, etc.); o julgamento do belo é o “exercício de pensar”, por assim dizer, sem conceitos; logo, no julgamento, a imaginação só pode esquematizar sem um conceito.

Portanto, quando Kant nos diz que o julgamento do belo é constituído pelo jogo vívido entre imaginação *livre* e o entendimento (de conceito) *indeterminado*, poder-se-ia especificar que a *faculdade de julgar, como princípio do gosto, é formada pela imaginação a esquematizar sem conceito, e pelo o entendimento a preparar-se para cognições possíveis, que nunca se precipitam num conceito determinado*. O resultado dessa harmonização no exercitar livre das suas faculdades seria, enfim, uma espécie de *senso comum estético*, não uma ideia clara, precisa, um conceito, mas sim uma sensação subjectiva, mas universalmente válida, já que produto necessário daquele jogo.

Faz-se necessário, então, distinguir algumas leituras possíveis. Pode-se responder *negativamente* à questão sobre se a imaginação ainda *esquematiza* quando não há mais

⁸⁴ A nota explicativa de Wener S. Pluhar diz o seguinte: “Kant está prestes a dizer que, no juízo do gosto, a imaginação enquanto tal é subsumida ao *entendimento* enquanto tal. Mais especificamente, porém, a imaginação é subsumida ao *esquema* (indeterminado) do entendimento enquanto tal; e esse esquema indeterminado é a ‘condição’ que Kant acaba de mencionar” (cit. Kant, 1987, p. 151, tradução nossa, grifos no original).

conceitos, como faz Deleuze⁸⁵ a ler Kant. E no entanto, não se pode igualmente afirmar que *estaria em jogo, na faculdade de julgar e do gênio, uma mediação da imaginação a esquematizar livremente, isto é, sem conceitos?* Concordamos com Deleuze quando diz que o esquematismo é o ato de uma imaginação já constrangida pelo conceito do entendimento. No §9 da *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant claramente pontua a ligação entre “esquematismo do julgamento” e a “representação intelectual” dos objetos, quando um *conceito* estabelece a conexão entre entendimento e imaginação, e distingue-a do que se passa no julgamento de gosto, deixando subentendido que o esquematismo do julgamento, neste caso, já não tem mais lugar⁸⁶. Mas este é o esquematismo da razão pura, que Kant teoriza na primeira *Crítica*. No entanto, a imaginação livre, se insistirmos na sua definição como a faculdade que esquematiza sem conceitos, *não seria uma faculdade mediadora, já não mais entre intuição e conceito, mas entre intuição e o senso comum estético?*

Poderíamos assumir, por exemplo, o contrário: que se a imaginação deixasse de esquematizar livremente sem conceitos, e passasse a “transportar”, como mediadora, os dados da intuição a um conceito determinado pelo entendimento, ela passaria a ser condição de possibilidade de cognições, e não de um sentido estético — um *esquematismo determinante* de cognições, portanto. Por conseguinte, ao exercitar o esquematismo livremente, o que faz a imaginação não é, necessariamente, abandonar a sua função de mediação, mas tão-somente alterá-la: *em vez de mediação entre intuição e conceito, passa a mediar entre intuição e sentido estético — esquematismo reflexivo de cognições indeterminadas*, que constituem o senso comum estético, diríamos. E isso estaria caracterizado precisamente no “[jogar-se] de

⁸⁵ “Quer dizer: a imaginação na sua liberdade pura concorda com o entendimento na sua legalidade não especificada. *Poderia afirmar-se em rigor que a imaginação, aqui, «esquematiza sem conceito»*. Mas o esquematismo é sempre o ato de uma imaginação que já não é livre, que se acha determinada a agir conformemente a um conceito do entendimento. *Na verdade, a imaginação faz algo diferente de esquematizar*: manifesta a sua liberdade mais profunda refletindo a forma do objeto, «ela joga-se de certo modo na contemplação da figura», torna-se imaginação produtiva e espontânea «como causa de formas arbitrárias de intuições possíveis» (Deleuze, 1994, p. 56).

⁸⁶ Eis a passagem completa: “[s]e a representação dada que ocasiona o juízo de gosto fosse um conceito, unindo o entendimento e a imaginação no julgamento do objeto (*Gegenstand*) para um conhecimento do objeto (*Object*), então a consciência dessa relação seria intelectual (como no esquematismo objetivo da faculdade de julgar, do qual a *Crítica* trata). Nesse caso, porém, o juízo não seria proferido relativamente ao prazer e desprazer, / / e, portanto, não seria um juízo de gosto. Agora, o juízo de gosto determina o objeto, independentemente de conceitos, tendo em vista a satisfação e o predicado da beleza. Logo, aquela unidade subjetiva da relação das faculdades só pode ser conhecida através da sensação. O que anima as duas faculdades (da imaginação e do entendimento) para uma atividade indeterminada, mas ao mesmo tempo harmoniosa (devido ao estímulo da representação dada), ou seja, a atividade que faz parte do conhecimento, é a sensação, cuja comunicabilidade universal é postulada pelo juízo de gosto. Ainda que uma relação objetiva somente possa ser pensada, ela pode, na medida em que seja subjetiva no que diz respeito às suas condições, ser sentida no seu efeito sobre a mente; e em uma relação que não tem um conceito por fundamento (como aquela das faculdades representativas com um conhecimento em geral), também não é possível outra consciência dessa relação a não ser através da sensação do efeito, uma sensação que consiste no jogo facilitado de ambas as faculdades mentais (imaginação e entendimento), animadas pela concordância recíproca.” (Kant, CFI, §9, 218-9, p. 115).

certo modo na contemplação da figura”, tornando-se “imaginação produtiva e espontânea ‘como causa de formas arbitrárias de intuições possíveis’”, utilizando a leitura que Deleuze (1994, p. 56) faz de Kant.

Em suma: se é verdade que o jogo livre, harmonioso, vivificante entre imaginação e entendimento resulta e um senso comum estético a partir dos dados da intuição, e se, nesse jogo, o entendimento o que faz é *in-determinar* um conceito, enquanto a imaginação *esquematiza reflexivamente (não determinantemente)*, porque não admitir o *papel mediador de um esquematismo sem conceito entre intuição e senso comum estético?*

Assim, acreditamos que é no exercício de compor (gênio) e de escutar (gosto) — para além *dos limites dos modelos, regras, redes, sistemas* que eventualmente intervêm a fim de garantir a unidade do discurso musical — que devemos procurar pelos diagramas musicais enquanto esquemas sensoriais (não mais transcendentais) que não estão formalizados à partida por determinações do entendimento. Diagrama como esquema reflexivo (em vez de determinante) e sensorial. Em outras palavras: o diagrama não se manifesta no exercício da imaginação a formalizar as condições de possibilidade no interior das quais sons fazem sentido musical, mas antes na imaginação do gênio e do gosto a fantasiar em campo livre, sem as determinações ditadas por um conceito (ou regra, método, modelo, hábito, etc.). Em ambos os casos, na composição e na escuta, o esquematismo da imaginação está livre de conceitos. Compor e escutar são duas formas de *fazer sentido estético-musical dos sons sem esquemas que os pré-determinem, isto é, que programem a mensagem musical.*

Façamos nossa procura, então, atentos a práticas de composição e de escuta musical: como e quando *compositores e ouvintes fazem sentido (musical) de multiplicidades sonoras sem que estas sejam reduzidas a (e mediadas por) conceitos, métodos, normas, gramáticas, enfim, esquemas transcendentais?* É a partir dos movimentos desencadeados por esta última formulação do problema que acreditamos ser possível encontrar e perceber, com mais corpos, imagens e ressonâncias, o que seria uma diagramática musical (pragmática e multi-sensorial), e como esta funciona ao largo de regimes de programação.

2.2.3 Pistas da Composição Musical

Nossa primeira investida será pela composição musical. Apropriar-nos-emos de palavras, gestos, rascunhos, esboços, gravações, textos, ensaios e, claro, músicas de

compositores cujas práticas, a nosso ver, se distanciam dos esquemas, redes e programas (pré-inscrições). Defenderemos que o conceito de diagrama multi-sensorial é convocado para pensar suas pragmáticas musicais (e vice-versa: estas práticas ajudam-nos a desdobrar outras funções do conceito de diagrama).

Já vimos que, com o esgotamento das “grandes narrativas musicais” em fins do século XIX, é sobretudo por meio de fragmentos sonoro-musicais que compositores passam a *fazer sentido musical* dos sons, de modo que a analogia da composição como um programa que se realiza na efectividade sonora singular cede espaço para a analogia com o programar não-programado, o dia-grama (multi-sensorial).

As perguntas que devemos agora colocar são as seguintes: quais são exatamente os diagramas musicais? Seria qualquer notação musical um diagrama musical? Ou há notações que funcionam segundo o regime do esquematismo transcendental? E para além da modalidade visual, como são e como funcionam outros fragmentos-diagramáticos musicais? O que seria um gesto musical-diagramático (um dia-gesto)? E um som musical-diagramático (um dia-sónico)? E o que podemos dizer acerca das pragmáticas ou performances de criação *por meio dos diagramas multi-sensoriais? Como o diagrama, em diferentes modalidades, faz avançar o pensamento musical sem uma regra lógica dada à partida? Qual a relação entre cada modalidade sensorial e as características estruturais e performativas dos diferentes tipos de diagramas musicais (e.g. esquema-visual e tema-auditivo, introduzido por Plessner (1981))?*

A tese que defenderemos pode ser assim anunciada: os diagramas pragmáticos multi-sensoriais da composição caracterizam-se, tal como nos diagramas de Peirce, Deleuze e Châtelet, por convocarem de modo não (completamente) linear, regrado, programado, outros grupos de sons — os filósofos falam de abdução, atualização de virtuais, dispositivo de alusão, mobilização do virtual, caos controlado e modulação sintética. Isso significa que um processo de criação não se deve somente ou necessariamente a um esquema global que determina suas entidades singulares num pretenso tecido lógico-dedutivo (que pode ou não ter suas escorregadas ou ser *hackeado*). A passagem do som musicalmente disforme ao som musicalmente informado pode ser também mediada por um fragmento (dia-grama, dia-gesto, dia-sónico) que mobiliza, lembrando as práticas de epistemologias estéticas (Mersch, 2015), justaposições, com-textos, com-binações, con-flitos, com-posições e per-formações. Portanto,

como mostraremos, vários tipos de fragmentos, abstrações, estruturas locais podem *funcionar* como signos diagramáticos multi-sensoriais, e permitir ou mesmo evocar gestos, traços, sons, escutas, enfim, pragmáticas e performances *por meio do próprio fragmento-musical concreto*, o que responde por uma mediação que actualiza, produz, dá a ver outra coisa *que não poderia ter sido logicamente antecipada* no fragmento.

Propomos demonstrar e aprofundar essa tese apropriando-nos de casos concretos vindos de compositores que, a nosso ver, inventaram ou praticaram diferentes estratégias de com-por enclaves sonoros por meio de *fragmentos* visuais, gestuais e sonoros, legados ou não pela tradição. Sendo assim, é sobretudo ao repertório do romantismo tardio e do modernismo musical — que, não coincidentemente, atravessa o mesmo período histórico da crítica dos esquemas transcendentais na lógica, matemática, epistemologia, ciência, política e estética, como revela nossa afiliação filosófica — que buscaremos nossa inspiração.

Começaremos pelo *diagrama* em Villa-Lobos e Silvio Ferraz, com uma tese já sintetizada em de Aguiar (2021), segundo a qual nas práticas de rascunho e grafismos desses dois compositores pode-se observar uma mudança no funcionamento da notação musical. Se Krämer (2016) fala da diagramática musical como a representação visual de relações sonoro-temporais e que podem ser manipuladas segundo uma regra (espécie de “pensamento cego” (Leibniz) musical), propomos, a partir de Villa e Ferraz, que o *diagrama como media de criação* não representa estruturas musicais, tornando-as operativas, mas antes instaura, na intersecção sinestésica (latência aural, segundo Magnus (2016)) entre o visual-espacial, uma interferência no pensamento sonoro-temporal do compositor. É nesse sentido que o diagrama, apesar de visual, pode funcionar como ferramenta de descentralização de hábitos composicionais — algo que se nota também em John Cage, Earl Brown, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino e em alguns rascunhos de Xenakis.

Passaremos ao *dia-gesto*. Sabemos, inclusive pela criação matemática, que *diagramas* apelam ao domínio do gestual como estratégia de liberação da sua estratificação lógico-dedutiva (Châtelet, 2000; Alunni, 2004). Defenderemos, porém, que o gesto musical não precisa estar restrito à *manipulação* do *diagrama* para funcionar com meio de criação. A partir do repertório de *études* musicais, mais especificamente dos estudos de Debussy e Ligeti para piano — dois marcos do repertório pianístico moderno —, mostraremos como uma composição pode nascer *através do próprio gesto (dia-gesto)*, sem que este esteja controlado

por um esquema anterior. Mostraremos como uma configuração gestual, um manejo — como ficará claro também a partir da música de Luciano Berio — pode funcionar como “problema composicional”, conduzindo o pensamento/ação/audição do compositor para sítios sonoros improváveis (quicá impossíveis) segundo os esquemas (inclusive os esquemas gestuais) da tradição. Trata-se de um caso de “programar” o musical *através do teclado*, e que pode ser identificado também no caso da música improvisada, seja no jazz, seja em práticas antigas, como nas *toccatas* renascentistas.

Apesar de ser inegável que grafismos e gestos desempenharam funções mediadoras “diagramáticas” importantíssimas para a abertura da música moderna a novos sons e afectos, é sobretudo à volta da mediação *pelos próprios sons e pela escuta* que as novas práticas do musical circulam. Mostraremos, então, como última secção do capítulo *Composição*, a constituição da *dia-sonia* mediadora, ou do *dia-sónico*. Começaremos apropriando-nos de uma distinção fundamental traçada por Plessner no âmbito da sua antropologia filosófica entre o esquema como meio de pensamento visual, desenvolvido sobretudo na matemática, e o tema como seu correspondente na modalidade auditiva, sendo predominante no modo de pensamento musical. Discutiremos, então, como o *tema* no *jazz* funciona menos como um *pro-motor* de musicalidade e mais como um *dia-motor*, um diferencial de potencial que mobiliza sempre novos campos sonoros. Como no diagrama de Peirce, o tema, por definição, não pode deixar de mobilizar novas sonoridades, sob pena de perder sua função temática (como no “critério operacional” dos diagramas, como explica Stjernfelt (2007, pp. 90-2)). Em seguida, propomos distinguir as diferentes modalidades de diagramas temáticos: intervalo, motivo, tema, melodia, acorde, cadência, timbre, espectro e ritmo. A fim de demonstrar como essas variedades de temas ou dia-sónicos podem funcionar como *meios através dos quais* enclaves sonoro-musicais podem ser actualizados, inventados, produzidos, convocaremos o uso da variação motívica na música de Berg, a noção de personagem rítmico em Messiaen, e o uso de *timbres vocais* na música eletrónica de Berio (*Thema (Omaggio a Joyce)* e *Visage*).

2.2.4 Pistas da Escuta Musical

Seguiremos nossa reflexão acerca dos limites da programação do pensamento musical com apropriações de escutas várias.

Do que foi estudado até o momento, podemos inferir que o *esquema transcendental da escuta* funciona como uma mediação que a programa para identificar a mensagem musical em meio a fluxos sonoros, formalizando-a, à partida, com uma espécie de gramática, uma agenda que, portanto, *antecipa o sentido do musical, antecipa o lugar das singularidades sonoras e suas relações possíveis*. Como veremos, há quem tenha defendido este tipo de mediação como único instrumento que pode capacitar os ouvintes a perceberem, em toda sua profundidade, a mensagem musical enviada pelo compositor e repetida pelos músicos.

Mas não seria a escuta esquemática ou programada uma redução da escuta à si mesma, fechada a processos de diferenciação; ou seja, uma escuta na qual não há o Outro (pois ela antecipa tudo de essencial, e o acidental é poeira a ser escondida debaixo dos tapetes da audição) e, por conseguinte, uma escuta que não pode diferenciar-se? E por mais que tenham existido exercícios, treinamentos, práticas de coerção de uma (suposta) “irracionalidade natural” da audição, que precisa ser constrangida (e não é isso que o esquema kantiano faz: constrange pensamento geral para chegar ao singular?) a fim de aprender a escutar musicalmente, *até que ponto isso se aplica a toda forma de escuta musical?* Como é possível explicar, afinal, que nem sempre (talvez quase nunca) a escuta seja capaz de antecipar completamente o curso dos eventos sonoro-musicais, *e nem por isso a música se torna nonsense?* Como explicar, a partir de categorias gramaticais da escuta, que nem sempre o que escapa à regra é ruído que *atrapalha* a mensagem musical, podendo ser também diferenciação produtiva? E como pensar mais especificamente aqueles casos nos quais a escuta é confrontada com músicas para as quais não estava preparada, treinada, coagida (por exemplo: contacto com outros repertórios ou com produções de vanguarda estética) e mesmo assim é capaz de, pelo próprio exercício de ouvir, *fazer sentido(s)* musicais dos sons? Enfim, não haveria outros modos de ser, exercitar, por a *funcionar musicalmente as orelhas*, sem que para tal seja preciso a intervenção de um programa ou esquema que a modelo à partida? Uma escuta nómade invés de territorial (lembrando a distinção de Deleuze e Guattari)?

Face a isso é que propomos uma abordagem da escuta musical pelo conceito de diagrama, isto é, como modo de pensar o exercício de produzir ou extrair sentidos musicais *através da pragmática mesma de se escutar musicalmente. Performance de escuta como génese de novos sentidos do musical*. Escuta musical como exercício de *per-escuta*, ou *(p)e(r)scutação*.

Em outras palavras: é como *mediação* (entre sonoro e musical) *aberta à alteridade dos sons* e *passível de modificar* (não como *meta-morfose*, mas como *per-formance*) a *escuta em outra* (sempre outro *ponto de escuta*) que a diagramaticidade se manifesta na escuta musical. Sempre que estiver fechada a eventualidades sonoras que escapam ao *ponto de escuta* anterior (silenciando-os, ignorando-os, relegando-os ao estatuto de acidental), aí sim a escuta tornou-se esquemática, programada, gramatical, e perdeu sua diagramaticidade pragmática.

Quais casos revelam isso? Quais práticas de escuta? Quais escutas funcionam como (p)e(r)scutação? O que seria essa *escuta performativa*? Quais tipos de repertório musical mais exigem da escuta que ela se diferencie do seu ponto de escuta inicial? Quais exercícios de escuta musical *se constituem* da modulação do ponto de escuta? No caso da escuta diagramática, podemos falar de uma escuta que não é somente tocada pelos sons (como se os sons impusessem sua organização forçando a escuta a adaptar-se a eles), mas também uma escuta que toca os sons (seja na imaginação, seja *in actu*, mas sempre a re-distribuir, a re-pensá-los e re-escutá-los enquanto outros sons)? Pode o diagrama de escuta ser também visual e gestual/corpóreo? Como o conceito de diagrama nos dá a ver essa mediação que capacita os ouvidos para esses desafios inauditos e in-ouvidos? E como descrever mais precisamente essa mediação no âmbito da escuta?

Além de retomarmos a noção de esquematismo livre do entendimento e a extensão da diagramatologia peirceana em direção à literatura e às artes (formulada por Stjernfelt (2007)); e tendo como referência geral os escritos de John Cage sobre escuta, propomos olhar para as seguintes práticas enquanto representantes de uma escuta performativa, na qual o sentido musical tem sua *gênese no gesto de ouvir*, e não em categorias externas aos sons e à escuta: paisagem sonora (Schafer); escuta reduzida (Shaeffer/Chion); pontuação/marcação pela escuta (Szendy); arranjo e re-escritura (Szendy e Ferraz). Nessas práticas, exercitam-se escutas activas, que não podem antecipar o sentido musical pois são convidadas a criá-lo. Mais: nota-se, nesses casos, que a escuta não se limita nem mesmo a responder aos sons que lhe tocam, construindo transformando seus diagramas no ato mesmo de ouvir. *É que a escuta também pode impor-se aos sons com diferentes formas, por meio de diferentes pontos de escuta*. Segue um resumo do capítulo *Escuta*.

O exercício, proposto por Murray Schafer, de escutar a paisagens sonoras funciona, também no âmbito desta tese, como uma espécie de limpeza dos ouvidos. Limpá-los do quê? Dos esquemas, vícios, hábitos, programas. E, nesse sentido, a investigação de Schafer sobre essa modalidade de escuta torna-se como um “grau zero” da escuta, que não é neutro, pois está embrenhado em virtualidades sónicas e em silêncios-sonoros (Cage) atuais. Esse estado de abertura da audição (tanto quanto for possível), e que também interessava a Cage, funciona aqui como nossa *sheet of assertion* (Peirce), como *quadro em branco* do pintor (Deleuze sobre Bacon), no qual a escuta começará a traçar seus diagramas infinitos através do confronto com os sons atuais e virtuais.

Falaremos, então, do exercício de pontuar/marcas pela escuta, recentemente teorizado por Peter Szendy (2018). A nosso ver, trata-se de uma prática exemplar da capacidade de *fazer sentido através da escuta* dos sons — inventar música por intermédio da escuta. E o que é mais curioso dessa “marcação auditiva” é ela ser posta a funcionar diante de composições que se pretendiam acabadas. O caso paradigmático é a claqué. Lembrando uma prática típica do século XIX, Szendy reconstitui o lugar dos indivíduos pagos para *pontuarem*, com suas palmas, certos momentos da composição, costurando, com isso, uma espécie de mapa na escuta da plateia. Mais interessante para nós, contudo, é a capacidade de coser mapas de escuta por conta própria, como o personagem Swann, de Proust, que precisa *re-ouvir* o *confuso* tema da sonata até que este esteja *claro*, e como na escuta de 4’33 (John Cage). As marcações podem sempre mudar de lugar, podem sempre acentuar outros sons, provando que a escuta é atravessada por forças e pulsões (memórias, saudades, o som da rua, outras escutas, etc.) que escapam não só à “mensagem” compositor almeja comunicar (quando este é o caso), mas também às intromissões da claqué, da partitura de escuta, de conceitos e, porque não, de programações algorítmicas (e.g. Spotify, YouTube) — basta que, para tal, o ouvinte aceite as intromissões como parte do exercício de escutar, dando-os espaço para crescerem e produzirem outros afectos para além daqueles pré-definidos.

Por fim, pensaremos a diagramaticidade da escuta a partir de duas práticas de composição mais “clássicas”: o arranjo e a re-escrita. É que, como já demonstraram Szendy (2008) e Ferraz (2007), em ambas as práticas, a invenção musical dá-se *por meio da escuta* que, *através de sons atuais, ouve outro campo sonoro virtual*, como se houvesse, em certa

composição ou paisagem, caminhos (virtuais) alternativos não-actualizados, mas que a *escuta performativa* deixa entre-ouvir.

Através desses casos e outros por eles convocados, desenvolveremos a tese segundo a qual, no âmbito do repertório do romantismo tardio e do modernismo musical, a escuta é convidada a se libertar da sua função de decifradora de mensagens musicais codificadas nos sons. Essa nova música (sobretudo as paisagens sonoras), liberta, ela mesma, da necessidade de concretizar uma mensagem pré-definida (i.e, um conceito de música), ensina-nos que os sons não estão aí para serem decifrados enquanto música, como pretendia o repertório “clássico”. Ensina-nos que os sons estão aí, e são-nos dados a ouvir (por um compositor, grupo, ambiente sonoro) a fim de serem *inventados* como música. A música nunca (ou nem sempre) está pronta, acabada, irretocável. A escuta musical *pode* ser um exercício de captar a mensagem enviada pelo compositor e repetida pelos músicos. Mas pode também ser o exercício de extrair, incutir ou mesmo descobrir e actualizar — e, porque não, *tocar* — *outros sentidos* musicais num dado grupo de sons. Eis o exercício de (p)e(r)scutar: fazer sentidos *outros* das composições, tornar-se sempre *outra* escuta, e fazê-lo sempre *através do* (per/dia) próprio confronto entre orelhas e alteridades sonoras — confronto produtivo de novas heterosonias.

2.3 Considerações Finais

Poder-se-ia objetar, após esta prolongada porém necessária apresentação do nosso objeto de estudo, que se trata de um projeto demasiadamente audacioso no que diz respeito à mistura de temas, conceitos e autores, ou que propõe muitas questões que, por seu turno, exigiriam, a fim de serem minimamente respondidas, tantas outras definições, o que acabaria por inviabilizar sua realização no escopo de uma investigação como esta. Estamos aqui a falar, afinal, de música e suas diversas teorias e práticas, mas também da problemática filosófica do esquema e sua tradição enraizada em Kant, bem como suas reformulações não numa, mas em duas outras tradições (o pragmati(ci)smo de Peirce e seus ecos na filosofia francesa do século XX). E, como se isso não bastasse, ousamos a articular tudo isso à volta de problemas e conceitos da filosofia dos media e da relação desta com as mediações digitais em particular. Sobre isso, em tom de conclusão, convém dizer uma coisa ou duas.

Convém esclarecer, por exemplo, que a *sin-fonia* disjuntiva de temas e conceitos que aqui apresentamos não estava ela mesma pré-definida num pro-grama de investigação inicial. Não se trata de uma composição pré-fabricada. Pelo contrário: julgamos ter sido trabalho de (e através de) um pequeno motivo teórico — nomeadamente, pensar, a partir de Peirce, a função semiótica mediadora dos diagramas na música — que evocou as distinções posteriores que aqui se encontram com-postas: o diagrama em relação ao esquema (Kant); o transcendentalismo de formas puras em relação ao pragmati(ci)smo multi-sensorial; e as especificidades da mediação diagramática multi-sensorial em relação ao mais comum tipo de mediação atual, que são os programas.

Acrescentaríamos ainda que o campo de virtualidades que nosso tema filosófico inicial — vago e necessariamente impreciso (*como os diagramas medeiam o pensamento musical do compositor e do ouvinte?*) — veio a actualizar em conceitos e exemplos de forma alguma constitui algo absolutamente inédito e original. As teses que estamos a propor aqui não pretendem resolver grandes debates. Estes são aqui tão-somente *retomados*.

Antes, a complexidade que se pode identificar na articulação dos temas que aqui estudamos nada mais é que uma tentativa de nos apropriarmos de *certas agendas filosóficas (e musicológicas) que, elas sim, já estabeleceram os alicerces de novas formas de se pensar antigos problemas*. Muito do que propomos é recuperar e reler, a partir de instrumentos conceptuais importados de outra problemática (a diagramática pragmaticista de Peirce), teses e conceitos ligados às problemáticas da música, sociedade e tecnologia como formuladas por outros autores (e.g. Adorno, Flusser, Kittler). Com isso, esperamos que algumas substituições, conjunções e disjunções que emergem nesse cruzamento sejam produtivas de um mínimo de diferenciação em relação às propostas iniciais dos autores que fundaram os projectos filosóficos que empregamos nesta investigação.

Em outras palavras: nossa crítica ao esquematismo transcendental e nossa preferência por diagramas pragmáticos, bem como o tipo de repertório musical e de implicações políticas, sociais e tecnológicas que daí derivamos, não deixam de ser reflectir, por exemplo, o magistral trabalho de Gilles Deleuze (1985, 2005) sobre as imagens no cinema moderno; o trabalho de Flusser (2008) e sua distinção, inspirada também na música, entre o pensar programado e o pensar que programa; e a problemática da *musique informelle* de Adorno (1986). E, para citarmos três referências mais próximas, sublinharíamos a explícita influência

do que já foi produzido pelo compositor e musicólogo (e leitor de Deleuze) Silvio Ferraz (2007); das aplicações do pragmati(ci)smo à matemática e à cultura propostas por Fernando Zalamea (2009b, 2009c); e do atual e vasto projeto teórico-filosófico dos media, com particular atenção às artes e à música, regido por Dieter Mersch (2015).

Tendo em conta esses nomes e alguns dos seus escritos, que tivemos o cuidado de ler e citar com a maior atenção e carinho possíveis, não deveria mais soar como um projeto descabido este que aqui propomos, haja vista que quase tudo está dito nesse teatro de autores e ideias, restando-nos somente alguns “truques”, no bom sentido, que são (i) introduzir o conceito pragmático de diagrama (e seu campo concetual próximo) como uma *nota fora* da escala da problemática entre música, tecnologia e sociedade, e (ii) desbloquear outras funções do conceito de diagrama através do seu encontro com a música, suas tecnologias, sensibilidades e performances de sociabilidade não-programadas.

Capítulo 3: Reações pragmáticas ao conceito transcendental de esquema: um recorte bibliográfico

Resumo: Objetiva-se, neste capítulo, apresentar um recorte bibliográfico de autores que se valeram do conceito de diagrama para investigar regimes de pensamento que aparecem quando os esquemas transcendentais falham. Como veremos, esse outro tipo de pensamento, impossível de ser programado, deixou marcas evidentes na filosofia, na matemática, nas ciências e nas artes, sobretudo desde o final do século XIX e na primeira metade do século XX. Resultaram daí variadas concepções de diagrama: umas mais centradas no excesso de informação que emerge do traço; outras que enfatizam a continuidade do gesto que revela o imprevisível. Nas filosofias de C. S. Peirce, Gilles Châtelet e Gilles Deleuze esse quadro teórico está muito bem representado; e está aberto a novos contextos ainda não explorados. Sendo assim, é nesses autores que nos fiaremos para sensibilizarmos a nossa atenção para aspectos que a tradição musical de Pitágoras ao Programa ignora, mas que, na esteira daquele trio, julgamos ser imprescindíveis para compreendermos o vir a ser da música — por exemplo, as modalidades sensoriais, a abdução, a performance gestual, e a tensão entre o atual e o virtual. A filosofia de Peirce dará o tom não só deste capítulo, mas do restante desta investigação. Com efeito, é a partir da sua filosofia em geral, e da sua concepção de diagrama em particular, que propomos mobilizar aspectos do pensamento de Châtelet e Deleuze, com o intuito de trazer à tona elementos do conceito peirceano que o próprio autor não desenvolveu com tanta evidência, mas que serão importantes para analisarmos o diagrama musical. Em Peirce, como hoje sabemos, o conceito de diagrama aponta para variadas modalidades de materiais, estruturas, usos e significados. Mas nem todas essas modalidades foram assinaladas pelo autor, que, evidentemente, estava mais interessado nos diagramas lógicos. Para Peirce, interessava sobremaneira o diagrama visual como ícone de relações regido por um objeto simbólico (e.g. lei natural, regra lógica). Em Châtelet e Deleuze, porém, ganharão destaque modalidades mais vagas de representação, como o diagrama que exprime não tanto uma regularidade, mas sim uma sensação, e que se deixa conhecer menos pela observação do que pelo gesto que o incorpora. Nos capítulos seguintes, expandiremos essa concepção através do que a música e os músicos têm a nos mostrar — e não só a nos dizer — a respeito das modalidades de diagramas acústicos e temporais.

*Not enjoyment in real time, but imaginative preludes and post-ludes, temporal deferrals, deepen pleasure and desire. Unmediated enjoyment, which admits no imaginative or narrative detour, is pornographic. What is more, the hyperreal over-focus and obviousness of media images paralyzes and suffocates fantasy. According to Kant, the imagination [Einbildungskraft] is based on play. **It presumes room for play, where nothing is clearly defined or drawn. It requires a certain fuzziness and indistinctness.** It is not transparent to itself, whereas understanding [Verstand] is marked by self-transparency. For this reason, understanding also does not engage in play. It works with unambiguous concepts. (Byung-Chul Han, 2015, p. 16)*

*Rather, I suggest that he [Peirce] came to understand, appreciate, and, finally, to exploit the riches of visual perceptions as used in geometry for the sake of a deeper understanding of all human reasoning, **including its non-algorithmic elements.** (Hull, 2017, p. 54)*

*This [diagrammatic] gesture does not allow itself to be 'captured' in front of us — it does not throw out bridges between us and things — nor 'behind' us — **no algorithm controls its staging.** It would be better to speak of a propulsion, which gathers itself up again in an impulse, of a single gesture that strips a structure bare and awakens in us other gestures. (Châtelet, 2000, p. 9)*

*Não confundiremos, especialmente, o diagramatismo com uma operação de tipo axiomático. Longe de traçar linhas de fuga criadoras e de conjugar traços de desterritorialização positiva, o axiomático barra todas as linhas, submete-as a um sistema pontual, e detém as escritas algébricas e geométricas que escapavam por todos os lados [...] **Programa de estrato contra diagrama do plano de consistência.** (Deleuze e Guattari, 1995b, p. 87)*

3.1 Introdução

É verdade que, em sua última *Crítica*, Kant semeia algumas das principais plantas do jardim filosófico de C. S. Peirce⁸⁷. Jogo, criação, indeterminação tornar-se-ão centrais no programa filosófico que Peirce baptizará de pragmatismo; mas são temas que já aparecem na *Crítica da Faculdade de Julgar*. Kant, quando se depara com práticas artísticas, percebe que nem todo pensamento pode ser reduzido à transparente aplicação de conceitos e regras dadas *a priori*. Percebe que, no *pensar-artístico*, há interferências que não se podem prever, como se escorressem da pena do filósofo no momento mesmo em que um conceito tenta captá-las, deixando atrás de si um borrão. E se o conceito se firma, então já não estamos no campo do pensamento-artístico, mas sim sob jurisdição do entendimento; já não fazemos arte, mas ciência.

Porque, então, a filosofia de Kant não nos é suficiente para pensarmos o lado de fora dos esquemas musicais determinantes, suas figuras fragmentárias *através das quais* pensamentos musicais não-lineares, não-conceptuais, não-algorítmicos desenham novos sentidos sonoro-musicais — tal como no génio ou no ouvinte que julga? Resposta: Kant permanece demasiado transcendental. O pensamento que mobiliza o lado de fora do conceito e seu esquema, em Kant, permanece dependente de qualquer coisa que se passa por trás das cortinas do sujeito pragmático. Nem o criar nem o julgar *per-corre* a imanência. É a natureza que sopra a ideia estética ao génio sem que ele tenha qualquer controlo sobre isso (Kant, CFJ, §46, 307-8, pp. 205-6); é o entendimento e a imaginação transcendentais que jogam indeterminadamente no juízo do gosto (Kant, CFJ, §35, 286-7, pp. 184-5). Concordamos, portanto, com Peirce: Kant não levou a sua doutrina do esquematismo longe o suficiente (Peirce, CP 1.35). Assim é que, para pensarmos as mediações *musicais* vivas, criativas, abertas, poéticas (no sentido de produtivas), sensoriais e performativas, é preciso abandonar não só o conforto da rede transcendental e a sua objetividade matematizável, mas também o seu lado de fora puro e transcendental. É preciso dar ouvidos aos pensadores do diagrama.

Que pensadores são esses, que reagem pragmaticamente ao esquematismo transcendental? Que concepções de diagrama propõem? Em quais aspectos se distanciam de Kant? Em quais pontos se aproximam dos nossos fragmentos musicais multi-sensoriais e não-programados? Em quais autores o dia-grama opera uma espécie de resistência ao pro-grama?

⁸⁷ Sobre isso, ver Kaag (2005).

Até onde essas concepções podem ser estendidas para além do *-grama*, em direção ao *-gesto* e ao *-sónico*?

Uma ressalva: nem todos que fizeram leituras críticas da doutrina kantiana do esquematismo fizeram-no por meio do conceito de diagrama. Isso está provado no recente e profundo estudo de Lígia Gasperoni, (2016). Numa extensa revisão de literatura sobre o esquema pós-Kant, Gasperoni demonstra que, de Maimon a Plessner, diferentes autores dessa tradição introduziram contornos mais sensíveis no esquematismo, aproximando-o de imagens, figuras, símbolos bem como da linguagem, mas não do diagrama.

Portanto, entre os que passaram do esquema ao diagrama, gostaríamos de recortar somente três, que nos parecem os principais nomes nessa empreitada, ainda que não sejam os únicos. Propomos um *trio filosófico* pós-kantiano, formado por nomes que se debruçaram sobre o problema do esquematismo como mediação transcendental, e *re-afinaram* este conceito a partir de problemas e práticas da lógica, matemática, física, pintura e política, como pensadas desde o início do século XX, produzindo, assim, os seus respectivos *instrumentos conceptuais* centrados no diagrama. Nesta secção, apresentaremos alguns aspectos do conceito de diagrama na *ensemble* formada por Charles S. Peirce, Gilles Châtelet e Gilles Deleuze, não com o intuito de reconstruir as suas respectivas teorias sobre o diagrama em diferentes áreas do saber, mas sim almejando dar voz a certas características que julgamos ser fundamentais do diagrama (i) enquanto distanciamento do esquema-rede transcendental, e (ii) como *meio* de criação nas ciências, mas também nas artes e, como argumentaremos nos capítulos seguintes, na música.

3.2 Reações Pragmáticas... (I): Charles Sanders Peirce

O Diagrama Icónico e seu Interpretante Simbólico Inicial, em conjunto, constituem aquilo que, sem grandes malabarismos, podemos chamar de Esquema — no sentido de Kant —, que é por um lado um objeto capaz de ser observado e, por outro, é um Geral” (Peirce, 1906, cit. em Peirce, 1976, p. 318, tradução nossa).

3.2.1 Do Pragmati(ci)smo: Do Programa de Conduta ao Diagrama de Conduta

O pragmatismo de Charles Sanders Peirce, desenhado na passagem do século XIX para o século XX, e por décadas esquecido em algum porão de Harvard, junto às milhares de páginas manuscritas pelo filósofo norte-americano, levanta-se não só explicitamente contra o sujeito transcendental de Kant, mas também enquanto crítica do racionalismo cartesiano⁸⁸. O conhecimento (científico), ensina Peirce, não está pré-condicionado por categorias fixas dadas *a priori* à espécie humana, e tão-pouco se pode fazer investigação colocando questões ao léu, sem considerar os seus efeitos concretos. O cerne do pragmatismo de Peirce, como poderemos vislumbrar nesta secção, é formado pela conjunção entre *generalidades reais* que escorregam, num *continuum*, através de experiências sensoriais, em direção a *atualidades prenes de potencialidades* imprevisíveis, e vice-versa, de modo que o próprio cosmos, em sua *admirabilidade*, nos convoca a pensá-lo (a tal *irritação* que move o pensar), enriquecendo-o/nos em beleza ao fazê-lo.

Desenharemos, aqui, alguns pilares do programa pragmático de conhecimento científico⁸⁹. Estabeleceremos, primeiramente, algumas premissas que constituem a arquitectónica pragmática peirceana, com o intuito de, posteriormente, revelar como o programa pragmático, no fundo, não se trata exatamente de um *método* de investigação mas de um *modo* (lembrando a distinção kantiana), e de que a arquitectónica pragmati(ci)sta não funciona tanto como um programa, mas sim como um diagrama.

Já no famoso (e germinal) ensaio *The Fixation of Belief* (CP 5.358-87), Peirce introduz uma série de hipóteses que estão na base do método pragmati(ci)sta, incluindo a sua crítica aos *a priorismos* de Kant e às abstracções vazias de Descartes. O ponto de partida é a tese segundo a qual o *exercício de investigação*, isto é, o pensar, é, antes de tudo, um movimento desencadeado por aquilo que Peirce chama de *irritação da dúvida*, e que trabalha a fim de repousar numa *crença*. Não basta, portanto, “colocar uma proposição em forma interrogativa”, ou simplesmente “enunciar uma questão oralmente ou colocando-a no papel”, e muito menos “começar nossos estudos questionando tudo!”, “é preciso que haja uma dúvida real e viva, sem a qual toda essa discussão será inútil” (Peirce, CP 5.376).

⁸⁸ Ver *O Método Anti-Cartesiano de C. S. Peirce* (Santaella, 2004).

⁸⁹ Além dos comentadores que utilizaremos nesta secção, recomendaríamos ainda, como ótima introdução à filosofia de Peirce escrita em português, a tese de doutoramento de Anabela Gardim Alves, publicada com o título *Comunicação e Ética. O Sistema Semiótico de Charles S. Peirce* (Alves, 2008).

Lançada a “dúvida real e viva”, diferentes métodos podem ser empregados com o intuito de saná-la. Peirce analisa o “método da tenacidade” (Peirce, CP 5.377), que visa a resolução da dúvida por meio de quaisquer respostas, bastando, para o funcionamento do método, que o indivíduo se isole de tudo que possa contrariar a sua nova crença. Analisa, também, o “método da autoridade” (Peirce, CP 5.379), que tira do indivíduo a obrigação de afastar-se de toda contradição possível, atribuindo-a ao estado ou instituições. Aqui, também, a natureza da resposta à dúvida real é indiferente. Basta que a crença estabelecida, seja ela qual for, seja constantemente reiterada. Peirce avança, então, a um terceiro método, mais fino que os outros dois, e que leva em conta o problema de decidir qual tese ou resposta de ser adotada: “Let the action of natural preferences be unimpeded, then, and under their influence let men, conversing together and regarding matters in different lights, gradually develop beliefs in harmony with natural causes.” (Peirce, CP 5.382). Trata-se do “método *a priori*”. O maior exemplo desse método, segue Peirce, é a metafísica, haja em vista que, ao menos em parte considerável dos sistemas da metafísica, a experiência concreta e os factos observáveis pouco ou nada importam. Antes, interessam aos metafísicos, segundo Peirce, que as proposições sejam *agreeable to reason*, isto é, que elas respondam a uma espécie de *inclinação natural* de pensar as coisas de tal ou qual modo.

Todos esses métodos, ainda que possam funcionar como meio de investigação — afinal, são capazes de instaurar novas crenças e hábitos de conduta —, falham em alguns aspectos que Peirce considera imprescindíveis para o conhecimento científico, isto é, para a ciência enquanto método pragmático. Qual é, então, o método elegido por Peirce como *científico*, e o que há nesse método de pragmático? Diz o filósofo:

Sua hipótese fundamental, colocada numa linguagem mais familiar, é esta: há coisas Reais, cujas características são completamente independentes das nossas opiniões acerca delas; esses Reais *afetam os nossos sentidos de acordo com leis regulares* e, apesar de as nossas sensações serem tão diferentes quanto o são as nossas relações com os objetos, ainda assim, *tirando proveito das leis da percepção, nós podemos verificar, por meio do raciocínio, como as coisas realmente e verdadeiramente são*; e, qualquer ser humano, se tiver experiência suficiente e refletir (*reason*) o bastante sobre isso, será levado a uma única conclusão Verdadeira. (Peirce, CP 5.384, grifos e tradução nossos)

Peirce desdobra essa compacta apresentação do método científico numa série de artigos posteriores, dando corpo, aos poucos, ao pragmatismo filosófico. No entanto, já nessa altura podemos identificar algumas distinções importantes, que distinguem o projeto peirceano do transcendentalismo kantiano. Entre as premissas implicadas pela tese enunciada e citada há pouco, vemos que Peirce inclui os *sentidos*, a *percepção* e o *raciocínio* como *meios imprescindíveis para o conhecimento científico*. Mais: Peirce assume, à partida, que há *reais*, independente do modo como percebemos e raciocinamos, e que nos *afetam*, que se chocam com nossas crenças e hábitos, forçando-nos a observar, experimentar e raciocinar, a cada passo decantando⁹⁰, um pouco mais, nossa compreensão do Real.

No artigo que segue o “*Fixation*”, nomeadamente o célebre texto *How to Make Our Ideas Clear*, Peirce (CP 5.388-410) retoma a problemática de saber o sentido (*meaning*) de uma ideia ou conceito, introduzindo, enfim, a conhecida *máxima pragmática*. Além dos métodos para esclarecer o sentido (*meaning*) de um conceito herdadas de Descartes (a ideia deve ser-nos intuitivamente clara e distinta) e Leibniz (ser possível definir todos os componentes/termos da ideia), Peirce acrescenta o que chama de um terceiro nível de clareza das ideias, contido em sua máxima:

Parece, então, que a regra para atingirmos o terceiro nível de clareza de apreensão é a seguinte: *considerare quais efeitos, que podemos conceber como tendo alguma relevância prática (practical bearings), nós concebemos que o objeto da nossa conceção tem. Então, a nossa conceção desses efeitos é o conjunto da nossa conceção desse objeto* (Peirce, CP 5.402, grifos e tradução nossos)

Concordamos, aqui, com a leitura de Bellucci (2017), que percebe na máxima, como enunciada *no contexto* de uma revisão das filosofias de Descartes e Leibniz, a seguinte demarcação: para além da *clareza* de uma ideia e das *definições* dos seus componentes, Peirce mostra-se atento aos “*efeitos sensíveis* (i.e., observáveis ou experimentais)” (Bellucci, 2017 p. 85, tradução e grifos nossos) de uma ideia. Ou seja: “a diferença entre duas ideias só pode ser determinada como uma diferença na conceção dos seus efeitos sensíveis” (Bellucci, 2017 p. 85, tradução nossa). Segue também, daquela máxima, a conclusão de Silveira, segundo a qual “a inteligência científica é, para esta versão, toda aquela capaz de aprender com base na

⁹⁰ Expressão emprestada de Zalamea (2001, p. 47) que diz: “[a] máxima [pragmática] serve como um sofisticado *sheaf of filters* para decantar a realidade.”

experiência” (Silveira, 2014, p. 85 grifo nosso). Não à toa, num artigo da sua fase tardia, Peirce irá sublinhar, com clareza pedagógica, a importância da sensibilidade (percepção) e dos *experimentos concretos e na imaginação* enquanto estratégias imprescindíveis à produção de conhecimento, sem as quais os efeitos sensíveis *concebíveis* de certo conceito não podem ser testados:

Os elementos de toda concepção entram no pensamento lógico no portal da percepção e saem pelo portal da ação propositada; e tudo aquilo que não puder mostrar o seu passaporte em ambos os portais deve ser preso como não autorizado pela razão. (Peirce, EP II, p. 241, tradução nossa)

[...] se o pragmatismo é a doutrina segundo a qual toda concepção é uma concepção dos efeitos práticos concebíveis, então a concepção se estende para muito além daquilo que é prático. Estão permitidos todos os voos da imaginação, desde que essa imaginação esteja, em última instância, alinhada a um efeito prático possível, e, nesse sentido, muitas hipóteses que podem parecer, num primeiro olhar, estar excluídas pela máxima pragmática, no fundo, não estão. (Peirce, EP II, p. 235, tradução nossa)

Acreditamos que as passagens acima citadas serão suficientes para distinguir os *efeitos práticos* que Peirce tem em mente de triviais praticidades, comodidades ou aplicações.

Ademais, convém, neste momento, sublinhar a clara influência da filosofia de Schelling no pragmatism(o) de Peirce⁹¹. Isso porque, como veremos a seguir, se trata de um autor fundamental também para as filosofias de Châtelet e de Deleuze. De certo modo, a relação entre conhecimento e percepção sensível que atravessa as concepções de diagrama nesses três autores, afastando-os do esquematismo transcendental, remonta precisamente ao grande filósofo alemão do século XIX (entre outros autores, evidentemente).

Agora, voltando ao pragmatismo, Zalamea (2001) sintetiza a doutrina de Peirce ressaltando a tensão produtiva entre concebido (atual) e concebível (possível), que culmina na concepção (necessário). Zalamea esclarece que, no pragmatismo, o conhecimento é “contextual (*versus* absoluto), relacional (*versus* substancial), modal (*versus* determinado), synthetic (*versus* analítico)” (Zalamea, 2001, p. 47, tradução nossa). Conhecer um atual, na doutrina pragmática, não exige a aplicação de categorias prontas e estanques que simplesmente

⁹¹ Sobre a influência de Schelling na filosofia de Peirce, ver, por exemplo, Ibri (2015) e Dilworth (2016).

moldam (ou informam) aquele fenómeno consoante as determinações dadas *a priori*. Conhecer um atual é, acima de tudo, contrastar “todas reações necessárias entre as interpretações (sub-determinações) do signo, passando por todos os contextos interpretativos possíveis” (Zalamea, 2001, p. 48, tradução nossa) — um projeto comunitário de ciência, que se volta ao infinito de potencialidades e devires abertos a cada novo contexto, movendo-se por gradações contínuas da escala do saber. O pragmati(ci)smo, completa Zalamea, em outro estudo, é o querer entender “el tránsito de la razón entre lo susceptible de ser razonado (hipótesis, abducción, imaginación) y lo efectivamente racionalizado (inducción, contrastación, deducción)”, o que “amplía el ámbito del entendimiento de manera profunda” (Zalamea, 2010, p. 27).

Ora, se o investigador pragmático enfrenta o desafio de uma “investigação aberta”, que exige sempre novas e outras hipóteses a fim de decantar o geral na multiplicidade particular, e coser as diferenciações em novos e outros tecidos globais, o seu método diz respeito, também, à lógica da criação, ou, para sermos mais específicos, à lógica abdutiva. Se o método pragmático é aplicado a fim de descobrir quais efeitos sensíveis *de facto* correspondem a dada conceção ou hipótese investigada, então, a doutrina pragmati(ci)sta cobre também a lógica da abdução, entendida como a inferência capaz de introduzir uma nova hipótese explicativa que *funcione* que, ao mesmo tempo, não poderia ter sido derivada do contexto dado por meio de qualquer regra conhecida à partida. Poder-se-ia dizer que a inferência abdutiva salta precisamente das experimentações através de *cenários possíveis*, que vão além das determinações fenoménicas conhecidas *a priori*. Mais abaixo, nos exemplos de Kepler e na obra de Gilles Châtelet, veremos como o signo diagramático impulsiona esse tipo de voo quase-descontrolado da imaginação e, nesse sentido, funciona como uma cápsula de criação de hipóteses. Por ora, pontuemos, somente, que Peirce de facto subsume a sua lógica abdutiva ao método pragmático em sua última das suas *Harvard Lectures on Pragmatism* (Peirce, 1903, EP II)⁹².

Vemos, portanto, que sensibilidade, experimentação, efeitos, confronto, contraste, irritação, possibilidades e práticas são algumas das diretrizes que atravessam o método de

⁹² Segundo Peirce, “[...] uma máxima que se preocupa somente com considerações possivelmente práticas não precisará de qualquer suplemento a fim de excluir certas hipóteses como inadmissíveis. As hipóteses que a máxima admitir, todos os filósofos concordarão que elas devem (*ought to*) ser admitidas [...] Por outro lado, se for verdade que nada além disso pode ter qualquer efeito ou importância lógica, é evidente que a máxima do pragmatismo não pode eliminar qualquer tipo de hipótese que deve (*ought to*) ser admitida. Portanto, a máxima do pragmatismo, se verdadeira, *inclui* completamente toda a lógica da abdução.” (Peirce, 1903, EP II, pp. 234-5, tradução nossa).

investigação pragmati(ci)sta. Trata-se, pois, de uma atitude científica centralizada menos no discurso verbal do que na conduta (Silveira, 2014, p. 85), menos na linguagem do que nas diferentes modalidades de representação ou apresentação — e percebe-se, já aqui, a importância que ganhará o pensamento diagramático enquanto *instrumento* de investigação no pragmatismo.

Diferente do método *a priori*, vê-se, na própria enunciação do que seja um método científico e a sua máxima (pragmática) reguladora, que Peirce se volta para a *ciência como um fazer comunitário*, ou ainda,

[...] como um processo contínuo de aprendizagem que se diferenciando conforme seu grau de abstração e de generalização, de autocontrole e de autoconsciência, não conhecerá qualquer ruptura desde as formas mais simples e rudes de sua manifestação [...] (Silveira, 2014, p. 85)

A título de conclusão desta apresentação geral do pensamento peirceano, diríamos que, se o método pragmatista de produção de conhecimento não se pauta pela realização transparente de inclinações nem pela defesa de pretensos conhecimentos acabados, enrolados sobre si mesmos; se, pelo contrário, o pragmatismo se move por borrões, colagens e pregas, ou, mais especificamente, por modalizações, relativizações, possibilidades e, claro, continuidades e desvios (*tychismo*), então, acreditamos que descrevê-lo como um *programa de conduta* perante o Real não seja tão adequado quanto o descrever como um *diagrama de conduta*, que se desdobra e re-dobra em diferenciações locais e re-agrupamentos globais *com e através* do Real que nos convida, em sua admirabilidade (estética, *summum bonum*), a agir (*ética*) e a pensar (*lógica*). Concordamos, pois, com Ibri (2014, p. 18) quando diz, acerca da razoabilidade cósmica em Peirce, que esta

[...] poderia ser representada por um diagrama pragmático, a saber, uma forma semiótica dinâmica, tensionada para sua exterioridade, como devem ser as formas que não se ocultam, mas que realizam sua potencialidade na direção de um crescimento contínuo. (Ibri, 2014, p. 18)

Com isso queremos dizer: o *programa* de conduta *oculta-se* numa caixa negra transcendental, e funciona alheio às contingências mundanas; o *diagrama* de conduta *tensiona-se para o seu fora* e cresce, imprevisivelmente, através das “contaminações” do Real.

Ciente da diagramaticidade da arquitectónica peirceana, de certa forma admitida pelo próprio filósofo em sua introdução aos *Grafos Existenciais*⁹³, Zalamea apresenta belíssimas diagramatizações de camadas várias do pragmati(ci)smo de Peirce. Encerraremos esta secção com uma dessas diagramatizações, nomeadamente aquela que exprime as relações da máxima pragmática, forçando-a para fora, para experimentações e aplicações em outros contextos, capazes, por seu turno, de enriquecerem o diagrama com novas hipóteses (abdução), fazendo-o crescer, assim, para além do que poderia ser deduzido num esquema fechado sobre si próprio.

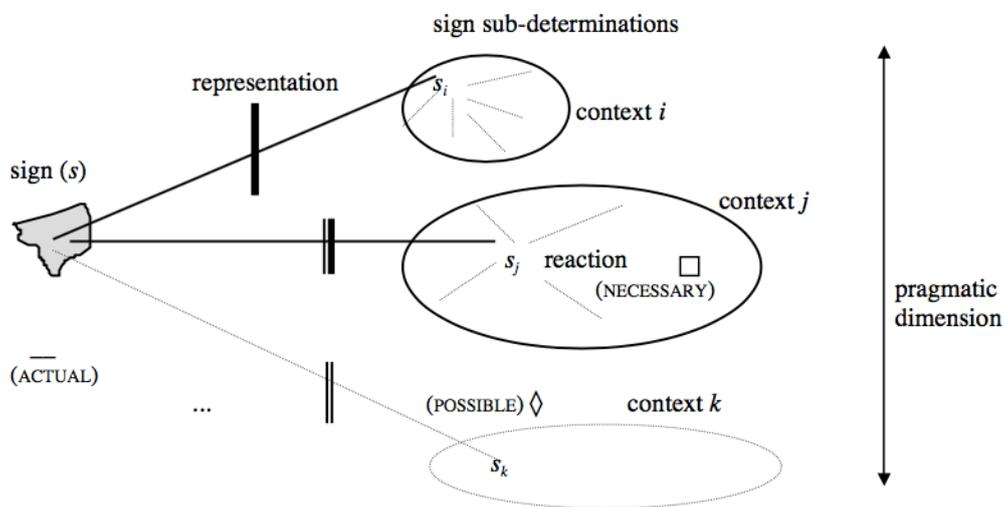


Fig. 3.1. Diagrama da semiótica pragmatista de Peirce, por Fernando Zalamea. Citado em Zalamea (2001, p. 49). Na explicação de Zalamea, lemos o seguinte: “the sign is relatively “free” (left of the diagram) until it incarnates in “concrete” environments (center of the diagram: interpretants s_i, \dots, s_k, \dots) and is later “functorially” reintegrated through pragmatic glueings (right of the diagram). The “one” (s) can truly enter a dialectical semiosis with the “many” (s_n). Peirce’s pragmatist maxim can be seen as a firm “bedrock” underlying an outstanding logico-semiotic abstract differential and integral world-view.” (Zalamea, 2001, p. 49).

3.2.2 Do Diagrama Pragmatista

Falemos, agora, a respeito do conceito de *diagrama* (pragmaticista) em Peirce. Sua raiz mais evidente e amplamente comentada é o conceito kantiano de esquema, como

⁹³ No famoso ensaio *Prolegomena to an Apology for Pragmatism*, Peirce (CP 4.530-72, c.1906) dedica vários parágrafos à introdução dos *Grafos Existenciais*, descrito por Zalamea como “um aparato lógico de facto original, único na história da lógica, bem preparado para revelar uma continuidade de fundo em operações lógicas e para prover analogias filosóficas sugestivas” (Zalamea, 2001, p. 69). No referido ensaio, Peirce enfatiza, em mais de uma passagem, a importância dos *Grafos* para o pragmatismo. Por exemplo: “I beg leave, Reader, as an Introduction to my defence of pragmatism, to bring before you a very simple system of diagrammatization of propositions which I term the System of Existential Graphs. For, by means of this, I shall be able almost immediately to deduce some important truths of logic, little understood hitherto, and closely connected with the truth of pragmatism.” (Peirce, 4.535, c.1906). No fundo, o também muito conhecido parágrafo de abertura pode ser lido como uma síntese do programa, ou melhor, diagrama filosófico peirceano: “Come on, my Reader, and let us construct a diagram to illustrate the general course of thought; I mean a System of diagrammatization by means of which any course of thought can be represented with exactitude.” (Peirce, 4.530, c.1906).

formulado na *Crítica da Razão Pura*⁹⁴. O problema central na doutrina kantiana, e que anima as movimentações pragmáticas e diagramáticas na filosofia de Peirce, é assim enunciado nesta importante citação que seguiremos na íntegra:

Toda a filosofia de Kant gira em torno da sua lógica. Ele dá o nome de lógica à boa parte da sua *Crítica da Razão Pura*, e é por causa de uma grande falha na sua teoria lógica que ele não estende esse nome à obra inteira. Essa grande falha foi, ao mesmo tempo, o grande mérito da sua doutrina: ela coloca de forma bastante afiada a distinção entre os processos intuitivo e discursivo da mente. A distinção em si mesma não é tão familiar a todos, mas já participava da filosofia há muito tempo. Não obstante, é sobre distinções óbvias como esta que grandes sistemas foram fundados, e [Kant] viu, com muito mais clareza que qualquer antecessor, a importância filosófica dessa distinção. [...] Porém, ele traçou uma linha demasiado rígida entre as operações de observação e de raciocínio. Ele se permitiu cair no erro de supor que o raciocínio só começa quando a observação está totalmente finalizada; e ignora completamente o facto de que mesmo a mais simples conclusão silogística só pode ser traçada observando as relações dos termos nas premissas e na conclusão. A sua doutrina do *esquematismo* só pode ter surgido num segundo momento (*afterthought*), um acréscimo, quando o seu sistema já estava praticamente completo. Pois se o *esquematismo* tivesse sido considerado mais cedo, isso teria se espalhado para o seu sistema inteiro. (CP 1.35, grifos do original, tradução nossa)

Ora, Peirce diz, portanto, que Kant, quando enfrenta o inevitável problema da incomunicabilidade entre aquilo que recebemos da empiria e aquilo que é universal, entre dados da intuição e conceitos, não pôde elaborar um terceiro termo mediador com toda a radicalidade merecida, pois nem o enquadramento lógico de Kant estava preparado para dar conta da relação entre esses três termos (lógica triádica), e ao impor-se tal necessidade, não estava de acordo conceito kantiano de *continuum* a introdução de um intermediário que de facto *deslizasse* entre os dois pólos de pretendia conectar. Peirce, então, vê-se perante o

⁹⁴ Outra influência, menos discutida, é a obra do lógico alemão F. Lange, como mostra Bellucci (2013).

problema epistemológico, ainda não resolvido satisfatoriamente por Kant, de conectar o *atual* e o *necessário*, o *singular* e o *geral*.

Para escapar ao que supõe ser o erro de Kant — isto é, sobrecarregar, com demasiada força, o raciocínio concetual em detrimento da observação sensível, de modo que mesmo o esquema, na primeira crítica, opera sob legislação do conceito — Peirce, seguindo a sua máxima pragmática, introduz, entre o atual e o necessário, entre a intuição e o conceito, o *possível*, enquanto *experimentação (falível) de hipóteses através de diagramas*. A falibilidade do conhecimento (falibilismo), o caráter hipotético e provisório das verdades matemáticas (bem como de outros domínios), o aspeto poético/inventivo do fazer científico, a rejeição de *a priorismos* e de delimitações estanques entre as diferentes formas de conhecer (intuitivo, matemático, e lógico) são algumas das reviravoltas que aparecem no sistema peirceano inspiradas pela constatação de certo *fundamento diagramático* de toda forma de conhecimento. Essa nova “fundamentação diagramática”, então, injecta um intermediário, mais denso que o esquema kantiano, entre a necessidade ideal e abstracta da lei, hábito ou conceito, e a actualidade concreta, empírica e singular da intuição sensível. Não se trata mais de *antecipar e fixar*, no conceito (ou hábito, lei, regra, símbolo), as condições sob as quais dados da intuição se manifestarão enquanto isto ou aquilo, instrumentalizando o esquema da imaginação com determinações já contidas *a priori* no conceito, mas sim de captar a dinâmica de *produção* do conhecimento, em movimentos de vai-e-vem entre por um lado leis, hábitos e conceitos provisórios e, por outro, actualidades empíricas, sempre a testar, ensaiar, experimentar possíveis aplicações e/ou construções conceptuais, sempre a aplicar e/ou produzir hipóteses (abdução) *por meio de experimentos diagramáticos*. Em resumo: falibilismo, sensorialidade, experimentação e abdução (criação) são alguns dos principais traços da conceção (pragmaticista) peirceana de diagrama.

Não à toa, estudiosos da diagramatologia de Peirce, como Stjernfelt (2007), vão identificar no conceito de diagrama, mais especificamente em seu funcionamento *criativo* na experimentação científica, a pedra de toque da “epistemologia evolutiva”, forjada em seu pragmatismo. De facto, sabemos que, para Peirce, a experimentação através do diagrama não é essencialmente diferente daquela que o químico conduz em seu laboratório, a partir das suas amostras. Em ambos os casos, experimenta-se sobre um objeto real (amostra ou diagrama) a fim de identificar *a forma de uma relação* (Peirce, CP 4. 530, c.1906). Mais: seja o cientista a

trabalhar com as suas amostras, seja o investigador a pensar com diagramas, o processo pelo qual o conhecimento é gerado — uma evidência é identificada, ou novas informações acerca do fenómeno são descobertas — é o mesmo. Em dada passagem, Peirce deixa claro que experiências feitas sobre “diagramas, sejam eles externos ou imaginários, substituem os experimentos sobre coisas reais, como aqueles de uma investigação em química ou física” (Peirce, CP 4.530, c.1906, tradução nossa). Em ambos os casos, porém, o investigador *coloca questões à Natureza* e mantém “um olhar atento (*bright lookout*) para mudanças não intencionais e inesperadas”, sendo que na experimentação diagramática, as surpresas são “trazidas à tona nas relações de diferentes partes significativas de um diagrama em relação a outro” (Peirce, CP 4.530, c.1906, tradução nossa).

Assim é que o método diagramático — que consiste em estabelecer *relações possíveis* (não necessariamente na modalidade visual, como mostraremos abaixo) a partir de um estado-de-coisas geral (e.g. uma tese ou hipótese), experimentar sobre essa construção e anotar os resultados —, longe de ser mera ilustração ou representação estática do fenómeno investigado, equivale ao princípio pragmático de investigação: testar possíveis efeitos (não-antecipáveis analiticamente) de uma hipótese a fim de perceber mais, isto é, enriquecer as determinações implicadas em dada conceção inicial. O conhecimento cresce *sinteticamente* no pragmatismo também (ainda que não só) porque toma (ou tende a tomar) a forma de experimentos diagramáticos⁹⁵. O diagrama, com sua indeterminação *real* (ou *radical*), que o mantém aberto a interferências imprevisíveis, torna-se como que um modelo do pensamento científico em geral, sendo este vazado por pontos obscuros que constantemente exigem, da mente científica, a re-formulação dos seus hábitos, percepções e conceitos a fim de, adequada e provisoriamente, se afinar ao objeto em questão.

Lembrando a atenta leitura de Silveira (2014, p. 85), concordamos que, diferente de correntes da filosofia nas quais “o conhecimento é visto como um produto acabado”, no pragmatismo peirceano, o conhecimento é entendido “como um hábito que vai sendo adquirido e ampliado, ou seja, como um programa de conduta futura na busca do fim que a

⁹⁵ Stjernfelt (2007 chama nossa atenção para o caráter condicional do diagrama e da máxima pragmati(cista): “‘Something is x, if that thing behaves in such and such a way under such and such conditions’ – ‘Something is hard, if it is not scratched by a diamond’ [...] this maxim, developed on the basis of a conception of scientific experimenting, is formally equal to the idea of diagrammatic experiments: the signification of the concept is the diagram of the experiment. The aim of science is to try to make such conditional definitions as diagrammatic as possible.” (Stjernfelt, 2007, p. 115).

move”. Acrescentaríamos, contudo, que esse pragmatismo pouco ou nada tem de programa: seu operador, sem dúvidas, é o diagrama.

3.2.3 Determinações Semióticas do Diagrama

Falámos sobre as determinações pragmati(ci)stas do diagrama. Aprofundemos nossa descrição sobre o que é isto, um diagrama, na filosofia de Peirce, acrescentando algumas determinações semióticas, sobrepondo-as à camada pragmática.

Uma definição comum de diagrama na (e a partir da) obra de Peirce pode ser assim enunciada: diagramas são ícones relacionais (*icons of relations*) (Peirce, CP 4.418.). Ou ainda: diagramas são *skeleton-like icons* (Peirce, CP 2.227, 3.556). A parte relacional diz respeito ao aspecto estrutural do signo. Dizer dessa estrutura que é predominantemente icónica (e não simbólica ou indicial) implica a sua não-assertividade, isto é, sua manifestação enquanto signo que *mostra*; e se nesse mostrar dá-nos a ver outro objeto, tal acontece por meio da *similitude analógica* entre as estruturas do signo (diagrama) e o objeto ali *expresso*. Claro está, porém, que a relacionalidade icónica, para funcionar enquanto signo, implicará também gradações de índices e de símbolos. E, como veremos abaixo, as diferentes *modalidades de diagramas* surgem precisamente das infinitas composições que podem existir entre por um lado o ícone (quase-)puro, que não é senão uma possibilidade de signo, e, por outro, o símbolo cristalizado, como uma lei ou algoritmo.

Modalidades Sensoriais

Ademais, o diagrama, em Peirce, é entendido em sentido alargado também ao nível das *modalidades sensoriais*. Muito já foi dito sobre a preferência de Peirce por um pensamento geométrico, espacial e visual⁹⁶ — espécie de pré-disposição ou interesse que, sem dúvidas, está na base da sua filosofia diagramática. No entanto, seria equivocado inferir daí uma concepção exclusivamente visual do diagrama em Peirce. Não são raras as passagens nas quais Peirce estende o termo diagrama para modalidades sensoriais diversas.

Apesar de adotarem uma concepção, digamos, logicista do conceito de diagrama, ao passo que nos interessa mais aquilo do diagrama que vai além do seu funcionamento lógico-

⁹⁶ Ver em Hull (2017, p. 152-3) citações de manuscritos de Peirce, entre artigos, notas autobiográficas e correspondências, nas quais o filósofo declara sua dificuldade em pensar através de palavras bem como sua preferência pelo método diagramático-visual e a inspiração da geometria como estratégia de pensamento.

científico⁹⁷, Pieratinen e Bellucci (2017) percebem muito bem a problemática da multisensorialidade no conceito peirceano de diagrama. Segundo os autores, apesar de “a visão provavelmente [ser] o modo predominante dos diagramas, quando se trata da cognição humana em geral” (Pieratinen e Bellucci, 2017, pp. 175-6, tradução nossa), exemplos específicos vindos, por exemplo da topologia, atestam a importância do pensamento corpóreo-gestual, como quando o investigador se *sente* “livre da gravidade, a nadar no ar ou no líquido” (Peirce cit. em Pieratinen e Bellucci, 2017, pp. 175-6, tradução nossa). Ademais, pensando ainda na cognição humana, há também signos diagramáticos orais, linguísticos e tácteis (e.g. Braille), como lembram também os autores (Pieratinen e Bellucci, 2017, pp. 175-6).

Mesmo ao nível da lógica diagramática inventada por Peirce, os *Grafos Existenciais*, Pietarinen e Bellucci (2017, p. 176) lembram que, num manuscrito, Peirce inclui, em sua teoria, a possibilidade de uma *folha de asserções* e de *inscrições lógicas* em outras modalidades que não a visual:

A respeito do modo pelo qual essa informação é transmitida (*conveyed*), devemos imaginar que há, presente à mente de quem interpreta (*interpreter*), um certo campo de consciência — e, para facilitar a imaginação, chamaremos isso de folha de asserção (*sheet of assertion*); e suponhamos que ela tenha uma vaga analogia com uma folha de papel sem, porém, supor que esteja confinada exatamente a duas dimensões ou que seja uma imagem visual; e suponhamos ainda que o grafista (*graphist*) exercite um poder de ‘inscrever’ (*scribing*) sobre aquela superfície; ou seja, o poder de causar aí o aparecimento de algum signo, que esteja de acordo com regras gerais de expressão estabelecidas nos hábitos do grafista e interpretante (*interpreter*). (Peirce, R S-28, Lowell

⁹⁷ Cabe aqui lembrar o debate ocorrido na altura da publicação do livro *Diagrammatology*, de Stjernfelt (2007), entre o autor do livro e Pietarinen, outro estudioso da lógica diagramática de Peirce, e que um ano antes publicara a sua monografia sobre a semiótica e a lógica de Peirce (Pietarinen, 2006). A pergunta central do debate — debate que continuou pela década seguinte em conferências (por exemplo, no *workshop Diagrammatology and Diagram Praxis*, organizado em Lisboa em 2009) e em publicações (Pietarinen e Stjernfelt, 2015; Pietarinen, 2016) — era (e ainda é) a seguinte: na filosofia peirceana, podemos falar de um conceito geral de diagrama, que inclui os (mas não se reduz aos) diagramas lógicos? Ou o conceito geral de diagrama deve necessariamente ser de tipo lógico? Como sabemos, a abordagem de Stjernfelt (2007) tenta abrir a filosofia dos diagramas para pragmáticas de aprendizagem das mais variadas, da matemática à literatura e à análise de obras de arte. Segundo a crítica de Pietarinen, contudo, essa tese arrisca reduzir o conceito de diagrama a meramente algo como “tudo aquilo que não é um símbolo”. Como contra-tese, Pietarinen defende que no próprio âmbito dos *Grafos Existenciais* de Peirce está dado o modelo do pensamento diagramático em geral. Da nossa parte, seguimos as pistas lançadas por Stjernfelt que separam uma diagramática lógica, da qual Peirce se ocupou por muitos anos, de outra, também ensinada por Peirce, e na qual o conceito de diagrama funciona como uma espécie de “umbrella concept”, capaz de circunscrever uma variada gama de “diagramas empíricos”, como Stjernfelt os nomeia (cf. Pietarinen e Stjernfelt, 2015), cada qual formulado, manipulado, e tencionado para fins e em sentidos específicos.

Lectures, Sept. 15 1903, cit. em: Pietarinen e Bellucci, 2017, p. 176, tradução nossa)

O *insight* de uma diagramática multi-sensorial, no entanto, é pouco (ou nada) desenvolvido em Peirce, restando-nos exemplos de possíveis determinações, como nas citações que há pouco vimos, e às quais acrescentaríamos a seguinte passagem que diz:

[...] diagrama deve ser ou auditivo ou visual, com as partes separadas, num caso no tempo, e, no outro, no espaço... Tal método para construção de um diagrama é chamado álgebra. Linguagem (*speech*) não é senão uma álgebra, na qual os signos repetidos são palavras, que estabelecem relações em virtude dos sentidos (*meanings*) associados entre eles. (Peirce, CP 3. 418, 1892, tradução nossa).

Sensações Musculares e o “Enativismo” do Diagrama

Ainda no âmbito das modalidades sensoriais do diagrama, gostaríamos de sublinhar uma hipótese, também pouco desenvolvida por Peirce, mas enunciada com clareza pelo mesmo, a saber, a importância da incorporação do diagrama, sem a qual o seu sentido pragmático permanece velado (ou ao menos parcialmente velado). Com efeito, dizia Peirce que “comprimento envolve um senso de ação muscular” (NEM, IV, p. xv, tradução nossa), e que

[...] é um facto histórico que raciocínios de muita força jamais foram conduzidos (*performed*) por meio de palavras ou outros sons, e, em geral, nem mesmo através de puras sensações retiniais, mas por meio de sensações musculares e imagens visuais colocadas em movimento na imaginação, de modo a produzir uma espécie de experimento de imaginação [...] (Peirce, NEM, IV, p. 378, tradução nossa)

Trata-se de uma hipótese evidentemente alinhada ao método pragmatista de Peirce, segundo o qual o sentido (*meaning*) do signo nos é revelado a partir dos efeitos *sensíveis concebíveis* do mesmo. Claro que estão aqui incluídos os efeitos *visíveis, audíveis e imagináveis*. Mas é importante destacar como Peirce, ao fazer menção direta à *incorporação* do diagrama, de certo modo antecipa uma modalidade de “efeito sensível concebível” muito em voga em teorias da cognição atuais, designadamente as teorias da enação (*enactment*),

segundo as quais a gênese da cognição humana é a ação incorporada e situada. É verdade que a semiótica pragmatista peirceana como um todo contém princípios de uma teoria enativa da cognição, que abarca desde formas de vida — e movimento — mais simples, até às mais abstratas inferências lógicas, como já defenderam Stjernfelt (2012), em relação à biosemiótica, e Pietarinen & Isaajeva (2019), em relação à cognição humana. Mas convém ainda especificar que o *corpo humano* é também um medium portador de signos e dos seus efeitos sensíveis, ou seja, dos seus sentidos. O recente estudo de Mittelberg (2019) sobre a aplicação das categorias fenomenológicas de Peirce (*primeiridade, secundidade e terceiridade*) na análise de gestos atesta o ponto que queremos aqui ressaltar. Portanto, o diagrama não pode ser reduzido à função representativa visual; antes, a sua observação e sobretudo a sua manipulação devem ser entendidas também *a partir das disposições e sensações corporais* de quem constrói e/ou interpreta o diagrama, e não somente a partir da imagem externa do signo. É, pois, nesse ato de *incorporação do diagrama* que (partes do) seu sentido se revelarão a quem o interpreta.

O Diagrama Entre as Classes de Signos

Voltaremos à problemática da multi-sensorialidade dos diagramas a partir de outros autores (Châtelet, Deleuze e, em alguma medida Plessner), e pensando-a não mais com a lógica, mas com a música.

Por ora, gostaríamos de ir um pouco mais a fundo nessa apresentação do conceito semiótico de diagrama, a fim de distinguir algumas camadas ou momentos do diagrama, como a generalidade simbólica, a iconicidade e a abdução.

É no *Prologomena for an Apology...* que Peirce reflete sobre o lugar dos diagramas, enquanto signos que mais se dão à transformação, à experimentação e à evolução sem perderem, porém, o lado qualitativo e icônico. Nesse texto, como bem resume Lauro Silveira (2014), Peirce, tendo previamente reconhecido o papel fundamental das formas diagramáticas para a construção do conhecimento, confronta o diagrama com as três grandes classes de

signos⁹⁸, a saber, ícone, índice e símbolo, sendo estas informadas pelas três grandes categorias fenomenológicas⁹⁹, *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* — uma das grandes ferramentas de trabalho de Peirce. Os símbolos, apesar de toda a generalidade e abstração, estão distantes dos diagramas por funcionarem somente baseados em hábitos previamente adquiridos; e

[...] [c]om efeito, os hábitos medeiam experiências, mas não as constituem, muito menos apresentam a ingenuidade do aparecimento de uma forma não necessitada anteriormente. A síntese da observação e a interação na concretude do objeto são pressupostos pela generalização do hábito e não produzidos por ele. (Silveira, 2014, p. 73)

Os signos indiciais estão limitados aos objetos concretos, particulares, ao reconhecimento e interação atual com o objeto individual — variáveis que também não contribuem para a construção e experimentação diagramática, que guarda, por definição, algum nível de generalidade. É entre os ícones, portanto, que Peirce inclui o signo diagramático. O ícone, diz Silveira (2014, p. 73), “[a]o se apresentar, é a seu próprio Objeto que apresenta.”, trata-se de um “signo que não guarda estranheza alguma para com seu objeto, pois em tudo que desse último diferir não terá relevância alguma para sua função representativa”. É nesse sentido, enquanto ícone, que o diagrama *dá a ver* seu objeto como se

⁹⁸ Em seu manuscrito Pragmatism (EP II, p. 441), após esclarecer uma série de pontos, Peirce conclui que “I am now prepared to risk an attempt at defining a sign,—since in scientific inquiry, as in other enterprises, the maxim holds, Nothing hazard, nothing gain. I will say that a sign is anything, of whatsoever mode of being, which mediates between an object and an interpretant; since it is both determined by the object relatively to the interpretant, and determines the interpretant in reference to the object, in such wise as to cause the interpretant to be determined by the object through the mediation of this ‘sign.’” Para colocarmos de forma mais intuitiva, pode-se dizer que o signo é aquilo que é capaz de tomar o lugar (no sentido de “ficar no lugar”) de uma outra coisa devido a algum tipo de ligação ou relação, e de suscitar, ao menos potencialmente, um novo signo na mente daquele ou daquilo que o observa. Essa dinâmica entre o objeto, o signo que o representa, e o signo suscitado pela representação (também chamado de signo interpretante) é, para Peirce, a dinâmica do próprio pensamento, sua lógica ou, como é mais frequentemente chamada, sua semiótica. Algo (objeto) é pensado em um signo (por vezes chamado de *representamen*), que, por sua vez, é pensado em outro signo (interpretante), e assim sucessivamente. Um pensamento só é pensado em um outro pensamento, resume Santaella (1998).

⁹⁹ As categorias fenomenológicas — ou *cenopitagóricas*, como Peirce veio a chamá-las — estão na base de todas as distinções semióticas formuladas pelo autor. Peirce propõe como exercício fenomenológico (ou cenoscópico) básico a simples observação de tudo aquilo que *se apresenta* à mente. A partir da mais aberta e geral análise das características fenoménicas daquilo que aparece (*phaneron*), diz Peirce, é possível extrair a existência de *três categorias fundamentais*, que se desdobram em gradações complexas, constituindo a teia de pensamentos; são elas: a qualidade, a actualidade e a mediação. Ou ainda: a sensação, a ação e a cognição. Evidentemente, cada uma dessas categorias, que Peirce chamará de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*, comporta enormes constelações de aspectos fenoménicos similares entre si, que gradativamente escorregam para (e se misturam com) as outras categorias. Para uma introdução ao tema, que atravessa toda a obra de Peirce, ver o seu ensaio *A Guess at the Riddle*.

este nele “naturalmente” habitasse, sem a força de convenções, sem ser linguagem simbólica, assim como a órbita de Marte parecia “naturalmente” habitar o diagrama de Kepler¹⁰⁰.

É importante enfatizar o que é isto, a *iconicidade* do diagrama, pois se trata de um impulso importantíssimo no afastamento do esquematismo transcendental em direção ao pragmatismo diagramático. Tão importante quanto o facto de constituir relações de analogia quase-imediatas entre signos e objetos, iconicidade, no âmbito da semiótica peirceana, diz respeito, a *apresentações, mostrações*, ou ainda, *denotações* (Pietarinen e Bellucci, 2016), por meio das quais pode-se aprender mais, descobrir mais informações sobre o objeto representado — função que signos indiciais e simbólicos não podem cumprir. Diz Peirce: “a great distinguishing property of the icon is that by the direct observation of it other truths concerning its object can be discovered *than those which suffice to determine its construction.*” (CP 2.279, 1985, grifo nosso). Ou ainda, numa veia kantiana, alterna Peirce: “[r]emember it is by icons only that we really reason, and abstract statements are valueless in reasoning except so far they aid us to construct diagrams” (CP 4.126, 1893) . É nesse sentido que Stjernfelt identifica na classe de signos icónicos (sendo o diagrama um caso particular, e talvez o mais relevante, de ícone) um “papel central na *epistemologia evolucionária* de Peirce e sua ideia de ciência como uma empreitada transpessoal da infinita comunidade de investigadores” (Stjernfelt, 2007, p. 79, tradução e grifos nossos).

Dizer que o diagrama não só uma estrutura análoga à do objeto ali expresso, mas também um signo icónico, implica considerar uma espécie de excesso no gesto de construção e *mani-pulação* do signo diagramático, que derrama mais informação para dentro da ideia geral (lei, hábito, conceito, regra) que o determinou num primeiro momento. E, ressaltemos: esse excesso icónico, que convida o investigador a jogar (*playfulness*)¹⁰¹ com o signo,

¹⁰⁰ Numa descrição do seu sistema lógico-diagramático, os *Existential Graphs*, diz Peirce (CP 4. 368): “Let us now endeavor to seize upon the spirit and characteristic of this system of graphs, and to estimate its value. Its beauty -- a violent inappropriate word, yet apparently the best there is to express the satisfactoriness of it upon mere contemplation -- and its other merits, which are fairly considerable, spring from its being veridically iconic, naturally analogous to the thing represented, and not a creation of conventions. It represents logic because it is governed by the same law. It works the syllogism as the planet integrates the equation of Laplace, or as the motion of the air about a pendulum solves a mathematical problem in ideal hydrodynamics.”

¹⁰¹ Sobre isso, ver o seguinte esclarecimento de Stjernfelt (2007, p. 83): “In many cases, of course, this imaginary moment may be unrestricted as the notorious ‘free play of imagination’; in others it is constrained by various, more or less severe, regulations pertaining to the object, for practical, æsthetical, scientific, or other purposes. In all cases, however, this moment of identification where the manipulation of the icon in a certain sense is a manipulation of the object itself, is crucial to the possibilities of solving the constraints and success of the experiment.”

exercita-se também sensorialmente, através do impacto do traço na retina, do músculo¹⁰² que o contorna, e mesmo das sonoridades que podem evocar¹⁰³.

Mas dizer que o diagrama é um tipo de ícone ainda não é suficiente. Ícone, como sabemos, diz respeito ao tipo de relação estabelecida entre um signo e seu objeto, mas não às características intrínsecas ao signo mesmo. Tampouco a classificação do diagrama entre os ícones diz algo acerca do tipo de signo que ele está apto a semear na mente que o observa durante o exercício de substituição do objeto pelo diagrama. Assim, para completarmos a lógica triádica do diagrama, ou seja, para definirmos o diagrama *enquanto signo que medeia entre um objeto e um interpretante*, é preciso ainda esclarecer quais suas determinações internas e o tipo de signo (interpretante) que é capaz de produzir.

Começaríamos por lembrar que a representação icónica é aquela que manifesta sobremaneira as qualidades do objeto: “daí que o ícone seja sempre um quase-signo: algo dado à contemplação” (Santaella, 1998, p. 13), como no caso das cores, sons, impressões em geral, quando é gerado na mente um sentimento mais de vagueza do que de algo determinado. Segue, dessa caracterização, também o aspeto sugestivo e de possibilidades do quali-signo icónico; nas palavras da Santaella (1998, p.14) : “[é] por isso que o interpretante que o ícone está apto a produzir é, também ele, uma mera possibilidade (qualidade de impressão) ou, no máximo, no nível do raciocínio, um rema, isto é, uma conjectura ou hipótese”¹⁰⁴. Preocupado com uma descrição mais precisa dos ícones que são *mais concretas do que uma mera possibilidade lógica*, Peirce emprega o termo *hipoícone* para classificar representações icónicas de carácter, por exemplo, visual (mas não só!), como imagens e diagramas (CP 2.277-82, 1903).

¹⁰² Há várias passagens de Peirce sobre a importância da sensação muscular no pensamento científico-diagramático — “comprimento envolve um senso de ação muscular”, diz Peirce (NEM, IV, p. xv, tradução nossa). Outro exemplo: “On the other hand, reasoning of much power has, as a historical fact, never been performed by means of words, or other sounds, *nor even to any great extent by means of pure retinal sensations, but by means of muscular sensations* and visual images which have in the imagination been put in motion, so that a sort of imaginary experiment is made [...]” (Peirce, NEM, IV, p. 378).

¹⁰³ Temos aqui em mente o peculiar caso do grande matemático Alexander Grothendieck, que relatava abordar objetos e problemas matemáticos sobretudo a partir das orelhas, ouvindo-os como se fossem tons, motivos, melodias, acordes e ritmos, e procurando por aí, através da sensibilidade auditiva, outros caminhos de investigação. Mais sobre isso, ver Zalamea (2009b, pp. 83-6).

¹⁰⁴ Nas palavras de Peirce (CP 2.276, grifos no original), “An *Icon* is a Representamen whose Representative Quality is a Firstness of it as a First. That is, a quality that it has *qua* thing renders it fit to be a representamen. Thus, anything is fit to be a *Substitute* for anything that it is like. (The conception of “substitute” involves that of a purpose, and thus of genuine thirdness.) Whether there are other kinds of substitutes or not we shall see. A Representamen by Firstness alone can only have a similar Object. Thus, a Sign by Contrast denotes its object only by virtue of a contrast, or Secondness, between two qualities. A sign by Firstness is an image of its object and, more strictly speaking, can only be an *idea*. For it must produce an Interpretant idea; and an external object excites an idea by a reaction upon the brain. But most strictly speaking, even an idea, except in the sense of a possibility, or Firstness, cannot be an Icon. A possibility alone is an Icon purely by virtue of its quality; and its object can only be a Firstness.”

Vemos, portanto, que o conceito de diagrama se refere a um signo, de tipo icônico, classificado como hipoícone, o que, grosso modo, significa dizer que é um signo que guarda aspectos de iconicidade — qualidade, relação, hipótese, possibilidade, vagueza, indeterminação, etc. —, mas, no entanto, apresenta-se de forma mais ou menos concreta, ainda que não necessariamente visual, de modo que pode ser observado e utilizado em experimentos — função que o ícone puro, em sua quase total indeterminação e potencialidades, não pode desempenhar. Tais são as diretrizes mais superficiais e genéricas da ontologia do diagrama em Peirce.

Em seu *Syllabus of Certain Topics of Logic* (1903, CP 2.254), Peirce apresenta-nos possivelmente a sua mais precisa sistematização dos tipos de signos e semioses, da qual podemos aprender mais algumas determinações do diagrama na semiótica. Informado pelas categorias fenomenológicas, e considerando as três grandes categorias de signos (quali-signo, sin-signo, legi-signo), de representações (ícone, índice, símbolo) e de interpretações (emocional/rema, energético/dicente, lógico/argumento), Peirce encontra 10 possibilidades de ligações e as descreve com exemplos no texto em questão. Em dois cruzamentos triádicos Peirce menciona o diagrama.

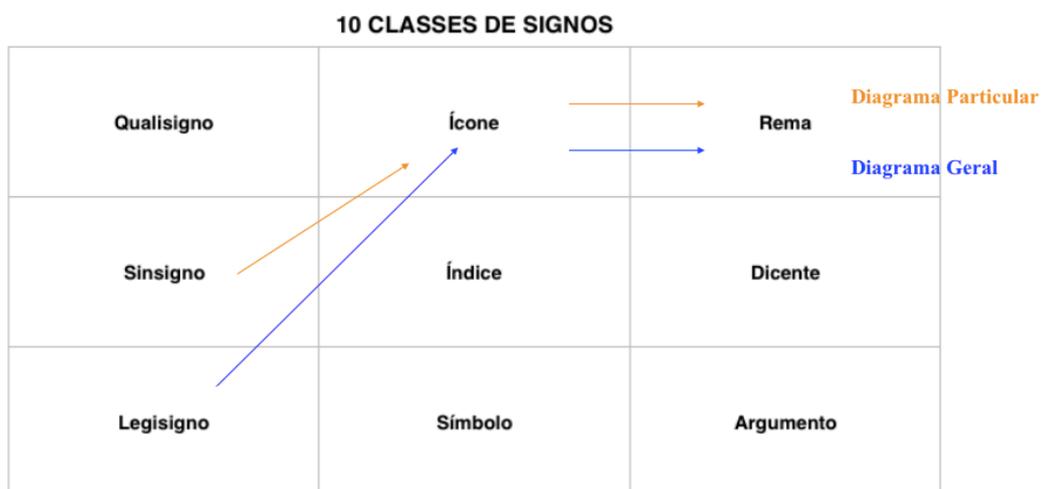


Fig. 3.2. Tabela das classes de signos, segundo C. S. Peirce.

Tabela baseada na sistematização proposta por Peirce em seu *Syllabus of Certain Topics of Logic* (1903, CP 2.254), onde Peirce cita o diagrama como exemplo em dois momentos. No início da lista, após a primeira tipologia de representação chamada *qualisigno icônico remático*, exemplificado por Peirce como “a sensação do ‘vermelho’” (Peirce, CP 2.254, tradução nossa), a segunda classe de signos, *sinsigno icônico remático*, é descrita, a partir do exemplo de “um diagrama individual”, como “qualquer objeto da experiência no qual alguma qualidade [deste objeto] determine a ideia de um [outro] objeto. Sendo ícone, e, portanto, um signo de similitude do que quer que seja, ele só pode ser interpretado como um signo de essência, ou rema. Ele incorpora um qualisigno” (Peirce, CP 2.255, tradução nossa). Em seguida, a ocupar a quinta tipologia de relação semiótica, Peirce, a partir do exemplo de “um diagrama destacado da sua individualidade factual”, fala de uma representação que consiste em “qualquer lei geral ou tipo, desde que requeira que cada uma de suas instâncias incorpore uma qualidade definida capaz de convocar à mente a ideia de um objeto similar.” (Peirce, CP 2.258, tradução nossa).

Segundo a definição do *Syllabus*, diagramas podem ser de dois tipos: (i) sin-signos que tomam o lugar de objetos enquanto ícone e inculcam, na mente que observa a relação, um signo de tipo remático (ou interpretante emocional, segundo outras classificações); e (ii) legi-signos que tomam o lugar de objetos enquanto ícone e inculcam, na mente que observa a relação, um signo de tipo remático ou interpretante emocional. Trocando em miúdos: diagramas podem ser signos particulares, sensíveis concretos ou tipos ideais, regras de síntese, abstrações que se destacam de quaisquer representações particulares. Em ambos os casos, seja como regra geral, seja como signo particular, seu *modus operandi* é o mesmo: subsume em si um objeto outro por virtude de relações, analogias, similitudes estruturais-qualitativas que ambos (diagrama e objeto) partilham, possibilitando, à mente que observa essa relação, inferir uma conjectura, hipótese, ou mesmo obter uma vaga impressão acerca do objeto em pauta.

Ademais, nota-se que, apesar de funcionar como signo por meio de qualidades partilhadas com o seu objeto, o diagrama não é, em si mesmo, um quali-signo, como os ícones “puros”. É que, na construção diagramática, há um elemento de convencionalidade, digamos, forçada. Diferente das sensações mais efêmeras, o diagrama é, em alguma medida, operacional. Portanto, diagramas podem ser pensados como ícones convencionais, ou ícones simbólicos (cf. Bellucci, 2017, pp. 270-1), isto é, construções ou convenções forjadas com o intuito de serem análogas a certos objetos que se pretende pensar diagramaticamente.

Nesse ponto, o signo diagrama torna-se um equivalente mais claro do esquema kantiano: sua construção particular (sin-signo icônico) é motivada, guiada, conduzida, enfim, legislada por uma *regra geral*, uma invariante ideal (legi-signo). Um triângulo particular (*token*) que exprime relações um diagrama ideal (*type*), assim como um esquema empírico, tem a sua condição de possibilidade numa regra de síntese, que é o esquema transcendental. É nesse sentido que Peirce descreve o diagrama, em termos semióticos, como sendo o *interpretante de um símbolo e cujo resultado da observação/experimentação é outro símbolo* — entendendo por símbolo, neste caso, um signo de tipo lei, regra, conceito, hábito geral. Por isso modelo, por excelência, do raciocínio diagramático, segundo Peirce, é a dedução:

Dedução é aquele modo de raciocínio que examina o estado de coisas afirmado nas premissas, forma um diagrama daquele estado de coisas, percebe nas partes do diagrama relações não mencionadas de forma explícita nas premissas, aceita

(*satisfies*), por meio de experimentos mentais sobre o diagrama, que essas relações sempre permanecem iguais, ou ao menos que elas permaneceriam as mesmas numa certa proporção de casos, e conclui daí a sua verdade necessária ou provável. (Peirce, CP 1. 66, tradução nossa)

A fórmula é simples de se resumir: parte-se de um estado-de-coisas geral, transforma-o em um diagrama particular (sin-signo) guiado pelas relações gerais (legi-signo), observa-o (demonstração corolária) e/ou experimenta-se através do diagrama (demonstração teorematizada), e o resultado revela-se como uma lei, tese, enfim, como uma dedução — portanto, um novo signo geral.

Qual seria, então, a especificidade do signo diagrama em relação ao esquema kantiano? Não se trata aqui de uma correspondência entre diagrama particular como esquema empírico, e diagrama geral como esquema transcendental? Não estaria Peirce simplesmente a repetir que o matemático ou o cientista exprime, num signo empírico/particular, uma regra de síntese geral (esquema)?

O principal corte de Peirce em relação ao esquematismo da razão pura, a nosso ver, diz respeito à introdução de *indeterminações* ou *imprevisibilidades* — advindas do facto de o diagrama ser, antes de tudo, um *ícone* — que só se manifestam, ou melhor, se determinam e se esclarecem ao nível da experiência empírica, isto é, no momento da construção, observação e/ou experimentação do diagrama particular. Pensamos, aqui, com a leitura de Stjernfelt (2007), segundo a qual a principal característica do signo diagramático é essa imprevisível mistura entre (i) *qualidades* próprias do ícone e as (ii) *regras* de manipulação simbólicas — mistura esta que (iii) mantém a *interpretação* do signo aberta a informações novas (abduções). Conclusão de Stjernfelt:

Isso torna-se a explicação de Peirce para o surpreendente facto de que a matemática (assim como as ciências especiais, que utilizam a matemática) ainda são capazes de descobrir novas regularidades: *nem todas as verdades estão dadas em e por um ramo da matemática, novas verdades podem sempre ser descobertas por meio de observações formais experimentais.* (Stjernfelt, 2007, p. 82, grifos e tradução nossa)

Ou ainda, tomando como referência a leitura de Pietarinen e Bellucci (2016), diríamos que a função *denotativa* da iconicidade do diagrama *abre espaço* para aspectos que, ao nível conotativo, o conceito não deixa ver¹⁰⁵.

Eis a fina distinção entre o esquema (Kant) e o diagrama (Peirce): em ambos os casos, há uma regra de síntese que torna possível a construção do diagrama, sua manipulação e a cognição de objetos por meio desse experimento. No entanto, em Kant, ao menos na primeira crítica, não se vislumbra a possibilidade de crescimento sintético e *inantecipável* do conhecimento através da aplicação empírica do esquema. O mais próximo que o filósofo de Königsberg chega desse cenário, como já vimos nesta tese, é na terceira crítica, quando o esquema, *ainda transcendental*, é posto a jogar indeterminadamente, sem se fixar em conceitos específicos. Será preciso passarmos ao nível do diagrama empírico, com Peirce, para que a sua regra de manipulação (símbolo) possa ser revelada como parcial e não-totalitária, e que a iconicidade (aia da imprecisão e indeterminação) do signo *imanente e multi-sensorial*, com toda a sua vagueza e imprecisão, gerem novas informações (*operational criteria*¹⁰⁶), perspectivas, enfim, auxiliem na descoberta de outros modos de se orientar, pensar, entender, sentir.

Em resumo, e na sequência do profundo estudo de Stjernfelt (2007), poderíamos dizer que o diagrama se torna central na epistemologia evolutiva (diríamos: *razão criativa*) de Peirce sobretudo porque se trata de um (*hipo*-)ícone — sendo, portanto, um signo aberto à produção e descoberta de novas informações antes não disponíveis — que é parcialmente guiado por uma regra geral sem se constituir da sua mera aplicação transparente. Trata-se, pois, de um *hipo*-ícone por meio do qual (seja através da simples observação, seja com auxílio da experimentação) novos hábitos e conceitos podem ganhar corpo (isto é, podem ser informados) multi-sensorialmente.

¹⁰⁵ “An icon represents the information contained in the symbol in such a way as to render further information derivable from it. In traditional terms, the Icon *denotes* what the Symbol *connotes*. Take the symbol or concept of triangle. It connotes or implies certain characters (those contained in its definition). By making these characters the object of an icon, that is, in representing them in an *image* instead of simply *thinking* of them, we are *forced* to express other characters not implied in the definition (e.g., that certain relations between the angles subsist). This is why the denotation of the icon is not exhausted by the connotation of the symbol. The icon denotes *more* than the symbol connotes. In representing the signification of the symbol, the icon automatically represents other information not explicitly contained in that signification [...]” (Pietarinen e Bellucci (2016, pp. 472-3)

¹⁰⁶ Noção desenvolvida por Stjernfelt (2007, pp. 89-116) para sublinhar que, mais do que representação de um estado de coisas, o signo diagramático nos permite *aprender mais* sobre o objeto representado. A *operatividade*, neste caso, diz respeito à possibilidade de modificar o signo para revelar o que, de outro modo, permaneceria velado. Tal seria o critério determinante de um diagrama.

3.2.4 Diagrama, Pragmatismo, Iconicidade e Abdução

Na sequência do que foi dito sobre a possibilidade de se descobrir sempre mais através da manipulação ou experimentação do diagrama sensorial, empírico e contextual, acrescentaríamos ainda que o corte do diagramático em relação ao esquematismo (e ao programa) pode ser também traçado pela relação daquele no processo de criação de novas hipóteses, isto é, na abdução.

Anteriormente, mostrámos que Peirce chega a subsumir sua lógica da abdução à máxima pragmati(cista), haja vista que o método pragmático implica exatamente o teste de *possíveis* efeitos lógicos *reais* de dada conceção, isto é, implica precisamente um rigoroso método de selecção de hipóteses explicativas, em princípio irrefutáveis (enquanto hipóteses explicativas provisórias, obviamente). Vimos, também, que a (quicá infinita) abertura a contextualidades possíveis e vindouras fazem com que os signos (mais especificamente os símbolos, isto é, conceitos, teses, leis, regras, hábitos, etc.) permaneçam em certa tensão criativa, pois cada nova diferenciação local pode constituir um enriquecimento da conceção inicial.

Agora, se pesarmos mais especificamente no caso dos diagramas, tendo em mente o que dissemos há pouco sobre suas determinações pragmáticas e semióticas, não é difícil perceber que o diagramático constitui um sítio de experimentações de contextos possíveis — em outras palavras: não é difícil perceber que o diagrama também participa da *lógica da descoberta*. Dois aspectos, um inventivo, outro pragmático, conjugam-se no pensamento por diagramas: o acréscimo icónico-sensível (não necessariamente visual!) de informações não previstas pela regra de síntese; e o rigor da experimentação de efeitos possíveis, garantido pela presentificação do objeto geral no diagrama particular. O primeiro aspecto é imprescindível para os voos da imaginação, para que se possa ir além da dedução e indução. O segundo introduz a dimensão lógica que tanto interessa Peirce, nomeadamente, ser capaz de distinguir, entre infinitas hipóteses concebíveis (i.e. imagináveis), aquelas cujo poder explicativo advém possíveis efeitos reais.

Stjernfelt (2007) fala da abdução, em relação ao diagrama peirceano, somente ao nível da *construção inicial*, isto é, da hipótese de como formalizar dado fenómeno geral, mas não

como produto da *experimentação através* do diagrama¹⁰⁷. De facto, concordamos que sem a intervenção de uma *conjetura*, o símbolo (conceito, lei, hábito, etc.) não diz i-mediatamente como deve ser formalizado num diagrama. Contudo, também no âmbito dos experimentos performados através do diagrama em fase de tese novas inferências abduativas são necessárias, se informações de facto novas devem ser derivadas do signo. Caso contrário, após uma formalização inicial conjecturada via abdução, só o que seguiria é a manipulação do diagrama das regras dadas à partida, sem nada de novo a ser acrescentado pela experimentação efectiva através diagrama.

Hoffmann (2010), a nosso ver, é quem mais avançou nas distinções entre diferentes tipos de abdução e como a noção de raciocínio diagramático nos permite construir uma teoria geral da descoberta científica em Peirce. Em vez de pensar a intromissão da abdução nos diagramas somente no momento de génese destes, Hoffmann concebe o próprio diagrama como uma “escada” para a descoberta de novas hipóteses explicativas. E fá-lo sublinhando o que chama de *normatividade de um sistema de representação diagramático* (Hoffmann, 2010), que garante, segundo Hoffmann, que, a cada novo experimento, guiado, com rigor, pelas regras do sistema de grafos, o resultado seja, necessariamente, uma possível explicação do problema formalizado no diagrama. Ou ainda: a regra de manipulação garante, segundo o autor, que os resultados dos experimentos sejam sempre *outputs* da rede de problemas traçada no signo diagramático e, portanto, possíveis soluções do problema.

Acreditamos, no entanto, que isso implica a redução da abdução via diagramas à maquinaria dedutiva, que destila, frente aos olhos, traços e suas inversões, alguns dos quais podem, de facto, solucionar problemas, mas que não constituem nada de radicalmente novo em relação às premissas. Trata-se de um paulatino e necessário esclarecimento do que já lá estava, sem dúvidas importantíssimo no fazer científico, mas que não diz respeito à introdução de um elemento surpresa, de uma novidade, em sentido forte. Também em Hoffmann, a *criação* do saber parece localizar-se tão-somente no aparecimento de um ponto de vista inesperado, ou melhor, na substituição de certa perspectiva por outra, outro ponto de vista, que não vem de uma dedução anterior, mas que surge de uma conjetura, e conduz a

¹⁰⁷ O autor descreve a heurística peirceana da seguinte forma: “An initial abduction makes a guess about how to formalize a given phenomenon, the deductive diagrammatic phase just described follows, and finally an inductive investigation concludes the picture, in which the diagrammatic result is compared to the actual empirical data: Does the diagram transformation actually, in some sense, correspond to an evolution in the phenomenon mapped in the diagram?” (Stjernfelt, 2007, p. 104).

construção e experimentação sobre um novo diagrama. No gesto mesmo de experimentar com o diagrama, não parece haver nada que escape à regra, segundo a conceção de Hoffmann.

E no entanto, pensando nos diagramas visuais, que são os mais discutidos em Peirce e comentadores (como Stjernfelt, Pietarinen e Hoffmann), não devemos também admitir que a visualização empírica, o traço concreto e o gesto *mani-pulador* introduzem desvios e excessos, ou ainda, que sugerem caminhos que a formalização inicial, ainda abstracta, não incluía? Não seria, pois, a experimentação diagramática um misto entre deduções a partir do diagrama, como bem teoriza Stjernfelt (2007), e abduções sugeridas ou injectadas pelos experimentos práticos *através do diagrama*?

Como suporte da nossa leitura, lembraríamos que, na obra de Peirce, se encontra, por exemplo, a noção de *demonstração teoremativa*¹⁰⁸ (ou raciocínio teoremativo), segundo a qual o diagrama, após construído, não revela directamente a evidência, e exige que algo seja feito, isto é, que novas linhas sejam acrescentadas, a fim de evidenciar alguma relação como necessária. Ora, o processo de descobrir ou inventar linhas adicionais que, sem estarem logicamente (analiticamente) contidas no diagrama inicial, são como que buscadas pelo investigador num gesto que sai do diagrama atual e a ele volta, enriquecendo-o, reformulando-o, não parece ser outra coisa que não a abdução¹⁰⁹.

Em outra passagem, Peirce (MS 616, 1906, cit. em Pietarinen e Bellucci, 2016, p. 463) define o diagrama como uma espécie de imagem em movimento, *imagem-em-transformação*, que funciona como *motor da imaginação*. Assim, o diagrama introduz o que poderíamos traduzir como uma *suspeita da verdade* — “*an inkling of truth*” (cit. em Pietarinen e Bellucci, 2016, p. 463)¹¹⁰.

¹⁰⁸ Ver, por exemplo, esta passagem de Peirce: “A Corollarial Deduction is one which represents the conditions of the conclusion in a diagram and finds from the observation of this diagram, as it is, the truth of the conclusion. A Theorematic Deduction is one which, having represented the conditions of the conclusion in a diagram, performs an ingenious experiment upon the diagram, and by the observation of the diagram, so modified, ascertains the truth of the conclusion.” (Peirce, CP 2.267). Ou: “after the schema has been constructed according to the precept virtually contained in the thesis, the assertion of the theorem is not evidently true, even for the individual schema; nor will any amount of hard thinking of the philosophers' corollarial kind ever render it evident. Thinking in general terms is not enough. It is necessary that something should be DONE. In geometry, subsidiary lines are drawn. In algebra permissible transformations are made [...] Theorematic reasoning invariably depends upon experimentation with individual schemata.” (Peirce, CP 4.233).

¹⁰⁹ Num manuscrito tardio, diz Peirce: “theorematic reasoning is very plainly allied to Retroduction [abdução], from which it only differs, as far as I now see, in being indisputable.” (Peirce, MS CSP 754, c. 1907, cit. em Stjernfelt, p.192).

¹¹⁰ Pietarinen e Bellucci (2016, p. 463) lembram que “[a] diagram is for Peirce ‘a concrete but possibly changing mental image of such a thing as it represents’. ‘A model’, he held, ‘may be employed to aid the imagination; but the essential thing to be performed is the act of imagining’ (MS 616, 1906) [...] Peirce had observed that the importance of imagination in scientific investigation is in supplying an inquirer, not with any fiction but, in quite stark contrast to what fiction is, with ‘an inkling of truth’.”

Claro que Peirce está interessado na imaginação que traz de fora do diagrama acréscimos produtivos do ponto de vista lógico (os tais *efeitos práticos* do pragmatismo). Mas isso não significa que o diagrama não possa ser suporte de outro tipo de imaginação mais selvagem, que não mobiliza inferências de efeitos lógicos reais, mas sim *efeitos estéticos*. Sobre essa alternativa, falaremos nos capítulos seguintes, convocando também outros pensadores que avançaram, mais do que Peirce, nas reflexões sobre o que constitui um plano de composição estético. Ainda assim, gostaríamos de encerrar esta secção com uma passagem de Peirce sobre diagramas e imaginação, na qual o filósofo deixa entrever a hipótese que levantámos, a saber, a existência de dois tipos de experimentação diagramática: uma que poderíamos chamar de lógica ou científica, e outra estética ou artística. Diz Peirce:

Que tipo de imaginação é necessária para formar um diagrama mental de um estado de coisas intrincado? Não é a imaginação-poética, que ‘bodies forth the forms of things unknown’, mas uma imaginação dócil, pronta para captar as pistas da Mãe Natureza. A imaginação-poética se esbanja em ornamentos e acessórios (*poet-imagination*); [a imaginação do cientista] faz cair a roupa e a carne, e faz revelar-se, à sua frente, a aparição do puro esqueleto da verdade.¹¹¹ (Peirce, 1966 p. 255, tradução nossa)

Peirce não desenvolve a hipótese, mas, de facto, toca num ponto central. A imaginação do artista “dá corpo ao desconhecido”. Eis a função do diagrama na arte: ser travessia para aquilo que não se sabem bem, à partida, o que é.

Ponto em comum entre ambas as formas de diagramática é a *mistura* do que Kant distinguia como *método* e *modo*, quando reservava — com demasiada rigidez, a nosso ver —, o primeiro exclusivamente às inferências dedutivas da ciência, e o segundo exclusivamente à faculdade do génio na arte. Em Peirce, a diagramática se parece mais como um intermediário entre os juízos determinantes da cognição e os juízos reflexivos do gosto. Com efeito, na mais recente síntese da diagramatologia peirceana, feita por Stjernfelt (2019), observa-se um quadro de modalidades semióticas de diagramas cada vez mais amplo nos escritos maduros de

¹¹¹ Nesta passagem, Peirce empresta de Shakespeare a definição daquilo que chama de “imaginação do poeta”. Ora, a passagem original de Shakespeare, na peça *A Midsummer Night’s Dream*, pode nos ajudar a pensar exatamente aquilo que Peirce quer afastar — o pensamento diagramático nas artes. A passagem diz: “And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet’s pen / Turns them to shapes, and gives to aery nothing / A local habitation and a name.” (*A Midsummer Night’s Dream*, Acto V, Cena I). Em seu comentário às “sementes peirceanas para uma filosofia da arte”, Ibri (2011) ressalta este ponto diversas vezes: a *primeiridade*, ou seja, todo o espectro de latências, possibilidades, virtualidades, constituiu um “mundo de coisas sem nome”, que é a pedra de toque do pensamento estético.

Peirce. Segundo Stjernfelt (2019), para além da distinção ainda superficial entre imagem-diagrama-metáfora, Peirce amplia o diagrama ao estatuto de uma *categoria* que inclui diferentes níveis de iconicidade (operacional vs qualitativa), diferentes funções no raciocínio (diagrama lógico vs raciocínio diagramático), diferentes graus de generalidade (type vs token), diferentes níveis de continuidade (geometria vs álgebra), etc. Enfim, acreditamos que é em relação a esse fundo diagramático-evolutivo que devemos encarar e situar os diagramas na música.

3.2.5 Estudos de Caso: Euclides, Kepler e os Mapas

A fim de demonstrarmos como se misturam, no *modo diagrama*, pragmatismo, iconicidade e abdução, formando a base de um programa científico do saber (ou melhor: um diagrama científico do saber), gostaríamos de encerrar esta secção lembrando, muito brevemente, três estudos de casos legados por Peirce e já muito conhecidos entre os comentadores.

O primeiro desses casos paradigmáticos vem da matemática, mais especificamente do método de demonstração nos *Elementos*, de Euclides. A forma mais sintética daquilo que eventualmente Peirce sistematiza como o *estilo euclidiano* aparece num famoso manuscrito, conhecido como “PAP”. Após determinar que somente um signo de tipo icónico-diagramático é capaz de *comunicar uma evidência*, isto é, *mostrar à percepção* que uma relação geral está ali implicada, Peirce dá o exemplo de Euclides, que “primeiro anuncia, em termos gerais, a proposição que deseja provar e, então, dá início à construção de um diagrama, geralmente uma figura, para exibir a condição antecedente” (cit. em Stjernfelt, 2007, p. 93). Isso significa que o diagrama incorpora uma tese geral, um enunciado simbólico cujo *sentido* só pode ser comunicado e minuciosamente investigado por meio da sua intervenção. Isso porque, estendido no interior de um signo particular, porém vago, o matemático pode não só *evidenciar* a necessidade da relação geral enunciada — sua tese —, mas pode também descobrir camadas que só a análise abstracta do símbolo não permitiria desdobrar.

Em outro importante artigo, intitulado *New Elements*, Peirce (EP II, pp. 300-24) aprofunda a sua leitura da obra de Euclides, mais especificamente do primeiro livro dos *Elementos*, no qual certa lógica, ou seja, semiótica da investigação matemática ao *estilo euclidiano*, se encontra “polida com trabalho e pensamento infindáveis” (Peirce, EP II, p.

301). Seu objetivo é trazer ao plano frontal relações semióticas latentes no método de Euclides. Trata-se de dissecar o que são, afinal, “definições”, “postulados”, “noções de senso comum”, bem como o encadeamento desses estágios na construção de um pensamento científico tão forte como é o de Euclides. Não vem ao caso re-construir e comentar a divisão dessa semiose *à la* Euclides, formada por oito camadas — definições, postulados, axiomas, corolários, diagramas, letras, teoremas e comentários (*scholiums*). Interessa-nos tão-somente reforçar que, também aqui, em águas mais profundas, Peirce identifica o diagrama como “um ícone ou imagem esquemática a incorporar o sentido (*meaning*) de um predicado geral; e por meio de cuja observação podemos construir um novo predicado geral” (Peirce, EP II, p. 303, tradução nossa). Em termos semióticos, pode-se dizer que o diagrama *interpreta um símbolo* e, por seu turno, é *interpretado num novo símbolo*. Eis a gênese do crescimento sintético das formas, teses e leis representadas cientificamente.

Outro caso paradigmático nos escritos de Peirce é o de Kepler. Com esse exemplo, não é difícil perceber como o estilo de Euclides, no fundo, é o paradigma mesmo do estilo diagramático. No entanto, acrescenta-se ao exemplo anterior a *força do diagrama na produção de novas hipóteses* explicativas (abdução). Senão, vejamos. Num ensaio que leva o nome do astrônomo, Peirce analisa o que julga ser o mais emblemático caso de abdução legado pela história da ciência (CP 1.74), a saber, a descoberta da verdadeira órbita de Marte. O que interessa Peirce sobremaneira no método de trabalho de Kepler é o processo de variação paulatina da sua teoria, sempre a aproximar-se gradualmente da explicação que satisfaz logicamente as suas observações (CP, 1.74). É que, nesse processo de aproximação, Kepler não dá saltos no escuro, apesar de tão-pouco ser capaz de ver com clareza onde está a pisar. Aí nesse terreno nebuloso é que se dão as inferências abduativas, as hipóteses que têm a coragem do salto somada à convicção de quem conhece o caminho — mesmo sem poder enunciá-lo *a priori*.

Em outro momento, é esclarecida a participação do diagrama nesse percurso. Diz Peirce que

[...] seu [Kepler] admirável método de pensamento consistia em formar em sua mente uma representação diagramática ou esquemática do intrincado estado de coisas em pauta, omitindo tudo que fosse accidental, observando relações sugestivas entre as partes do seu diagrama, conduzindo diversos experimentos

sobre ele ou sobre os objetos naturais, e registrando os resultados. (Peirce, *Kepler*, 1966, p. 255, tradução nossa)

A semelhança com o método euclidiano é patente: uma lei que se busca por à prova é transformada num diagrama *por meio do qual* observações e experimentos são conduzidos, levando à demonstração do símbolo inicial ou sugerindo outro caminho para aproximação. Em Euclides, a lei ou símbolo é um enunciado “tipo-tese”. Em Kepler, trata-se de uma lei da natureza, nomeadamente a órbita de Marte. O diagrama, no entanto, desempenha a mesma função semiótica *mediadora*, seja em direção à confirmação de uma hipótese, seja como *sugestão hipóteses alternativas* (abdução).

Da matemática e astronomia podemos saltar, agora, para um modelo mais amplo, que prova o valor da doutrina diagramática de Peirce para outros métodos de investigação, para além das ciências tradicionais. Trata-se do método de pensar por mapas.

Na introdução do conhecido *Prolegomena to an Apology for Pragmaticism*, Peirce (1906, CP. 4.530-572) apresenta um curioso desdobramento dialógico. A prática de supor interlocutores é recorrente nos escritos de Peirce e reforça a sua hipótese de que o conhecimento científico só pode ser produzido por *comunidades* de cientistas. Neste caso, ao convite inicial do autor — “Vamos lá, meu Leitor; construamos um diagrama para ilustrar o curso geral do pensamento” (CP 4.530) — Peirce antecipa a seguinte objecção, segundo ele, factualmente levantada por um “eminente e glorioso General”. Diz a objecção: “[m]as porque fazer isso, se o próprio pensamento está presente para nós?” (CP 4.530). Em sua réplica, Peirce compara o valor do sistema diagramático para representar o pensamento em geral — os famosos *Existential Graphs* — àquele que têm os mapas em relação ao pensamento estratégico do General. Diz Peirce: “General, o senhor faz uso de mapas durante uma batalha, creio eu. Mas porque deveria fazê-lo, já que o país que eles representam estão logo aí [presentes]?” (CP 4. 530). Claro está que o interlocutor militar de Peirce é obrigado a admitir que um mapa é capaz de *evidenciar* relações que escapam ao pensamento abstrato. E, no entanto, fosse somente esta a vantagem do mapa, seria preciso admitir que um indivíduo pode abrir mão dessa representação esquemática desde que conheça profundamente seu território. A essa segunda objecção, Peirce acrescenta, em nome do General imaginário, que de forma alguma o mapa pode ser dispensado mediante o conhecimento que o General tem do território

no qual opera. É que, por meio do mapa, é possível *conduzir experimentos* que, dadas as circunstâncias, não podem ser realizados directamente no território. Conclusão:

Muito bem, General, isso corresponde precisamente às vantagens de um diagrama do curso de uma discussão. Com efeito, é mesmo aí, onde o senhor apontou com precisão, que reside a vantagem dos diagramas em geral. Nomeadamente, se me permite sintetizar o tema, pode-se conduzir experimentos exatos sobre diagramas uniformes; e, quando alguém o faz, deve-se ter total atenção (*keep a bright lookout*) para mudanças não intencionais e inesperadas que podem manifestar-se nas relações de diferentes partes significativas entre os diagramas. Tais operações sobre diagramas, sejam elas externas ou imaginárias, tomam o lugar de experimentos sobre coisas reais, típicas de investigações em química e física. (Peirce, CP 4.530, tradução nossa)

Também nesse caso, a tríade *símbolo-diagrama-símbolo*’ aparece a funcionar. Ou ainda: (i) hipótese, (ii) construção/experimento sobre o diagrama e (iii) tese. No decorrer da nossa investigação, mostraremos o *tonos* que essa tríade ganha ao funcionar no âmbito da composição e da escuta musical.

Poderíamos incluir aqui o grande exemplo de aplicação da doutrina diagramática de Peirce: os *Grafos Existenciais*. Nesse abissal projeto de construção de uma nova notação lógica, o autor pretendia nada menos que um sistema diagramático “para ilustrar o curso geral do pensamento” (CP 4.530), como diz a passagem há pouco referida. No entanto, acreditamos que os princípios gerais da diagramática peirceana foram já suficientemente ilustradas com os exemplos de Euclides, Kepler e dos mapas. Ademais, a complexidade do projeto dos *Grafos Existenciais*, seus muitos estágios e transformações, impossibilita qualquer tipo de síntese de facto representativa dessa tardia empreitada de Peirce. Felizmente, temos já disponíveis algumas introduções sistemáticas ao tema, redigidas por grandes especialistas no assunto¹¹².

3.2.6 Conclusão: do esquema (transparente) ao diagrama (indeterminado)

Resumamos o nosso percurso até aqui, salientando alguns afastamentos entre as mediações esquemáticas (Kant) e diagramáticas (Peirce). Para tal, convém introduzir um adjectivo que está na ordem do dia, ainda que passasse ao largo das nossas fontes filosóficas

¹¹² Ver, por exemplo, as detalhadas apresentações e análises de Pietarinen (2016, 2020).

em pauta. Trata-se do adjetivo transparência (e seu par operatividade)¹¹³. É que, a nosso ver, um dos elementos que Peirce rejeita do esquematismo kantiano, e que impulsiona a sua epistemologia pragmática, é precisamente a transparência ou operatividade, tal qual linguagem de máquina, que o *esquema puro intenta guardar*. Kant quer torná-lo homogêneo ao conceito puro e ao fenômeno, mas, não obstante, mantém-no *puro*, isto é, transparente, operacional, indiferente às idiosincrasias do particular, no sentido de não ser tocado pelo fenômeno a ponto de sentir-se constrangido por suas especificidades. Somente o entendimento é capaz de informar o esquematismo da imaginação. Não à toa, Eco compara o esquema kantiano, ao menos como se lê na primeira crítica, com a ideia de algoritmo¹¹⁴.

O pragmati(cismo) de Peirce — na esteira, por exemplo, de um Schelling — convida-nos a retornar à sensibilidade. Não a um empirismo barato; mas uma sensibilidade razoável, permeada de latências gerais. Nesse sentido, o diagrama, diferente do esquema, não é a expressão transparente e operacional de uma regra de síntese. O diagrama, como vimos, é um ensaio na direção de um (novo) hábito, hipótese ou tese. E quem diz ensaio diz uma performance de procura/investigação falha, tortuosa, não-linear, imprevisível, sob muitos aspetos, cujo resultado, por definição, não se encontra completamente pré-definido no “esquema” (leia-se: diagrama) inicial). Em resumo: o diagrama sensível, diferente do esquema operacional, inaugura possibilidades antes indisponíveis, em vez de simplesmente ser a representação empírica de um esquema transcendental.

3.3 Reações Pragmáticas... (II): Gilles Châtelet

“S’il revient à Peirce d’avoir généralisé le fonctionnement iconique du diagramme comme dispositif stratégique essentiel au raisonnement mathématique, c’est en revanche Gilles

¹¹³ Sobre os conceitos de transparência e operatividade, e sua relação com a “linguagem da computação”, ver Han (2015) e Mersch (2017b, 2018b).

¹¹⁴ Sendo mais precisos, Eco (1999, p. 82) usa o exemplo do *flowchart* como um equivalente do esquema kantiano. Dizemos que se trata de um algoritmo pois o *flowchart* não é senão a representação visual de um algoritmo. “In order to gain a better understanding of the concept of schema, perhaps we need to consider what computer operators call a *flow-chart*. The machine is capable of “thinking” in terms of IF... THEN GO TO, but this is an overly abstract logical device, given that it can serve us both for making a calculation and for drawing a geometrical figure. The flowchart shows us the steps that the machine must perform and that we must order it to perform [...] The chart has something that can be intuited in spatial terms, but at the same time it is substantially based on a temporal course (the flow), in the same way as Kant observes that the schemata are based fundamentally on time [...] This idea of the flowchart seems to explain rather well what Kant meant by the schematic rule that governs the conceptual construction of geometrical figures. No image of a triangle, which I find in experience—the face of a pyramid, for example—can ever provide adequate cover for the concept of triangle in general [...] The schema is proposed as a rule for the construction in any situation of a figure having the general properties of triangles” (Eco, 1999, pp. 82-3).

Châtelet qui a mis en évidence la capacité du diagramme à projeter du virtuel sur l'espace qu'il cherche à cartographier.” (Dahan-Gaida, Le diagramme entre esthétique et connaissance, 2017)

*“Using this term, my theory will confirm an important idea from the twentieth-century French philosophy of mathematics. In particular Cavailles, Desanti, Châtelet, Longo, and Alunni referred to **gesture as the tool for a non-analytic reasoning.**” (Maddalena, The Philosophy of Gesture, 2015)*

O matemático e filósofo Gilles Châtelet é, a nosso ver, uma figura central, apesar de pouco investigada, naquilo que poderíamos chamar de *problemática do diagrama*. Diferente do seu contemporâneo e amigo Gilles Deleuze, que leu, citou e desenvolveu o conceito peirceano de diagrama, Châtelet não cita Peirce¹¹⁵. E nem abre a problemática do diagrama para além do domínio epistemológico e científico, como o fez Deleuze. No entanto, esforçarmos-nos, nesta secção, para demonstrar como a sua concepção de diagrama, entrelaçada com os conceitos de gesto e virtualidade — tão caros à tradição francesa de filosofia da matemática da qual o autor faz parte — nos permite aprofundar uma pista interessante que, antes, identificámos na obra de Peirce, a saber: o diagrama como *meio* (i.e. média), incorporado e sensorial, de criação de diferenças (ou novidades) em processos que não se deixam reduzir à dedução ou indução. Mais: nesta selectiva e fragmentária reconstituição de alguns eixos do pensamento de Châtelet, veremos como o pensador francês acrescenta uma variável importante, para o contexto da nossa investigação, ao pensar o diagrama não só em sentido pragmático, performativo, produtivo e incorporado, mas também como um tipo de *objeto técnico*. Ganhamos, portanto, em nosso território do diagramático, em incluir a terminologia, os personagens e conceitos convocados por Gilles Châtelet.

¹¹⁵ Há uma exceção em *Les Enjeux...* (Châtelet, 2000, p. 177). Ao comentar um diagrama de Maxwell, Châtelet emprega a nomenclatura peirceana — ícones — e acena para um volume de escritos peirceanos — *Ecrits sur le signe* — que se tornou a principal referência de Peirce para os intelectuais franceses do século XX. Contudo, para além da modesta citação, veremos que a filosofia de Châtelet está muito mais próxima do pragmati(cis)mo peirceano do que se poderia supor naquela altura, quando se tinha à disposição apenas aquela pequena coleção de textos traduzidos do inglês.

Dissemos que Châtelet praticamente não cita Peirce. Mas não somos os primeiros a perceber, em Châtelet, ressonâncias do diagrama pragmático peirceano¹¹⁶. Por exemplo, é evidente que, em ambos os casos, se propõe uma reação ao modo como Kant, de posse do conceito de esquema, rege a produção de conhecimento científico. Também contra o esquematismo transcendental, um mediador obscuro entre idealidades necessárias, por um lado, e concretudes confusas, por outro, Châtelet constrói um dispositivo gestual-diagramático, mas que não se esgota em sua actualidade, pois carrega em si, e convoca (ou melhor: *coça*) territórios virtuais de saberes porvir. Seja pela iconicidade de Peirce, seja pela virtualidade de Châtelet (na esteira, claro, de Simondon e Deleuze), o facto interessante é que o traço não desenha uma parede, mas um trampolim. A síntese não precisa ser transcendental: o conhecimento cresce, de modo não-algorítmico e sinteticamente, *através da experiência* entre o atual e o virtual, por intermédio do operador diagramático, enquanto um tipo de tecnologia manual importantíssima para o fazer científico.

Vejamos como Châtelet desenvolve esses conceitos em sua filosofia da físico-matemática.

3.3.1 Da regra de síntese ao gesto de síntese: uma leitura de *Les enjeux du mobile*

Gostaríamos de começar pelo conceito de gesto em Châtelet. É curioso notar que Châtelet, justo um matemático, se vê confrontado a pensar o gesto. Porque Châtelet não se contenta em pensar a matemática ao nível das regras, axiomas, deduções? Porque não é suficiente, para ele, pensar o espaço, as formas, as notações? Mais curioso ainda: o conceito de gesto, na matemática, tem uma tradição. Modesta, é verdade. Ainda assim, uma tradição; que vem sobretudo de Cavailles, e, hoje, converge com filósofos da matemática leitores de Peirce¹¹⁷. Ora: não é a matemática (e o diagramático) o esquelético por excelência? Não são os objetos matemáticos a relação ou razão destituída de quaisquer acidentes do mundo empírico? De onde vem, então, o interesse dessa tradição em pensar a carne e a técnica da (e na) matemática?

¹¹⁶ Um dos principais continuadores do gesto filosófico de Châtelet, nomeadamente Charles Alunni, esclarece essa ressonância concetual em sua introdução à coleção de textos *L'Enchantement du virtuel — Mathématique, physique, philosophie* (Châtelet, Alunni, Paoletti, 2016), e em seu artigo dedicado ao conceito de diagrama (Alunni, 2004). Diz Alunni: “[p]armi ces affinités sélectives, il ne est une qui demeure particulièrement discrète et néanmoins décisive: Chares Sanders Peirce” (Châtelet, Alunni, Paoletti, 2016, p. 43).

¹¹⁷ Ver, por exemplo, Alunni (2004), Zalamea (2009b) e Maddalena (2015).

O pensamento matemático encarnado de Châtelet é apresentado em sua principal contribuição ao tema, *Les Enjeux du Mobile: mathématique, physique, philosophie*. As motivações do autor são viscerais e, em certo sentido, polémicas. Sem o intuito de as avaliar aqui, convém, ainda assim, apresentá-las, a fim de melhor percebermos *ao que se pretende contrapor* o dispositivo gestual-diagramático proposto pelo filósofo.

A problemática que anima *Les Enjeux...* diz respeito sobretudo ao estatuto daquilo que Châtelet nomeia de físico-matemática. Como explicar as colagens e contaminações entre dois campos que, se entendidos como propõe a tradição que remonta a Aristóteles — matemática como descarnada, anatômica, e necessária; física como encarnada, experimental e contingente —, não poderiam entrar em qualquer tipo de diálogo¹¹⁸? Ou ainda: como explicar a possibilidade de uma físico-matemática, isto é, os contactos produtivos entre objetos supostamente ideais e entidades supostamente reduzidas ao atual? Como escapar a simplismos, difíceis de aceitar, do tipo “modelo vs realidade”? Ecos da crítica kantiana, que percebe as limitações de um afastamento excessivo entre o transcendental e o empírico.

Antes de avançarmos na solução proposta por Châtelet, é preciso ainda convocar um terceiro personagem ao centro do palco.

A crítica de Châtelet ao “pragmatismo” (muito distante do pragmati(ci)smo de Peirce) ingénuo dos matemáticos e físicos, que, desfeita a antiga tutela mediadora da teologia, aceitaram, de bom grado, como absolutamente evidente a relação de “aplicação” entre estruturas e fenómenos, estende-se também ao filósofo. O filósofo que Châtelet tem em mente é aquele que há muito sucumbiu frente aos “factos” dos cientistas. É o filósofo da mediação diplomática e modesta, um grau abaixo da investigação “séria” da ciência. Ainda pior: é o filósofo que entende a sua função como uma espécie de jornalismo científico barato, a destilar explicações prosaicas de demonstrações “verdadeiras”, e, quando muito, a re-ativar antigas teses filosóficas, agora, enfim, provadas ou refutadas “cientificamente”. Pergunta Châtelet: como resgatar uma função *produtiva* da filosofia, não mais reduzida a procurar, na história, antecipações do que hoje a ciência pode provar, ou problemas que a ciência pode resolver? Como re-pensar a filosofia para além da sua função de polidora de definições previamente

¹¹⁸ Esse tema é apresentado em detalhes também no conhecido ensaio de Châtelet, *L'Enchantement du Virtuel* (Châtelet, Alunni, Paoletti, 2016, pp. 133-51). Contra a distinção problemática entre entes matemáticos e entes físicos, neste ensaio, Châtelet mobiliza sobretudo o pensamento de Leibniz como fonte de inspiração para um conceito de físico-matemática. Não surpreende, portanto, que, em outros textos, os nomes de Peirce, Deleuze e Simondon serão também convocados.

entregues pelos cientistas? O que seria uma *filosofia informativa*¹¹⁹ em sentido forte, isto é, que não se limite a traduzir e transmitir dados das (e entre as) muitas ciências? Châtelet propõe:

Uma filosofia potente (*thrusting philosophy*) não pode contentar-se com contínuas reflexões sobre o ‘estatuto’ dos objetos científicos. Ela deve posicionar-se nos limites do obscuro, a olhar para o irracional não como ‘diabólico’ e resistente à articulação, mas sim como o meio pelo qual novas dimensões virão a ser (*como into being*). (Châtelet, 2000, p. 3, tradução nossa)

É, pois, esse tipo de filosofia informativa (diríamos: produtiva) que se faz necessária para pensar a físico-matemática sem reduzir uma ciência à outra por meio de “aplicações” e “abstracções”. Mais: só uma filosofia desse tipo poderá esclarecer o trânsito entre as duas ciências deslizando para fora *acumulações axiomáticas* que impediriam algo que, para Châtelet, é constituinte do conhecimento: o crescimento, criação, produção. O método de dissolução de barreiras, a estratégia de chacoalhamento de castelos de certezas fechados sobre si — método e estratégia que Châtelet identifica em diversas práticas físico-matemáticas no decorrer do livro¹²⁰ — exige também a construção de um novo conceito, capaz de responder a questões tão basais, que surpreende a sua ausência em debates importantes da filosofia da matemática:

[...] qual mão está a segurar a ferramenta? Quais gestos estão envolvidos neste ‘funcionar’ [da matemática], que estabelece uma forma mais elevada de continuidade entre ‘estrutura’ e ‘realidade’? Trata-se simplesmente de uma ‘aplicação’ da matemática à física, ou antes de um acordar o físico na matemática? (Châtelet, 2000, p. 1, tradução nossa).

Conclui Châtelet:

[...] o triunfo da operação [físico-matemática] é sempre acompanhado de uma espécie de mistificação, na qual a ‘mão’ parece tornar-se mais e mais invisível,

¹¹⁹ Em outro momento, diz Châtelet (2000, p. 16) que “[...] an authentic way of conceiving information which would not be committed solely to communication, but would aim at a rational grasp of allusion and of the learning of learning. The latter, of course, would be far removed from the neuronal barbarism which exhausts itself in hunting down the recipient of the thought and in confusing learning with a pillaging of informational booty. Schelling perhaps saw more clearly: he knew that thought was not always encapsulated within the brain, that it could be everywhere ... outside ... in the morning dew.”

¹²⁰ Por exemplo, Châtelet retoma uma linhagem de diagramas do *movimento de aceleração*, iniciada por Oresme e continuada por Leibniz, Einstein e de Broglie; analisa também outra linhagem, gerada a partir do diagrama dos *números negativos*, introduzido por Kant e continuado por Argand e Eschenmayer; estuda ainda os diagramas de Grassmann apresentados em sua *teoria da extensão linear*; e, por fim, decide um último capítulo aos diagramas do *espaço eletromagnético*, como aparecem nas obras de Faraday e Hamilton.

e a ‘aplicação’ rapidamente esquece os gestos que mobiliza. (Châtelet, 2000, p. 1, tradução nossa).

Claro está que o conceito fundamental que surge daí é o conceito de gesto. Podemos ainda antecipar que o gesto será pensado como operador de certas tecnologias de produção do conhecimento — como o diagrama. Mas convém seguirmos um pouco mais a apresentação de Châtelet, a fim de percebermos que tipo de plano de fundo é este que pode ser *cortado e torcido por gestos e diagramas*, mais do que incarnados e desencarnados por aplicações e abstracções místicas.

3.3.2 Do abstrato-potencial ao elástico-virtual

Na esteira de reviravoltas críticas à metafísica ocidental que perpassaram diferentes correntes filosóficas do século XX, Châtelet não está a pensar nem os objetos matemáticos nem os da física a partir de qualquer tipo de idealismo ou filosofia transcendental. Mas tão-pouco os encara a partir do materialismo ou empirismo em sentido estrito. Para percebermos as determinações do gesto (e, por conseguinte, do diagrama) enquanto operador de produção de conhecimento no pensamento de Châtelet, é importante salientar que o seu plano de partida não implica nem oposições entre não-ser e ser, ou entre essencial e acidental, nem reduções ao atual, empírico, particular. É, pois, à introdução de um plano de imanência para a físico-matemática (à moda de um Deleuze, na esteira de um Simondon)¹²¹, que *costura o atual e o virtual*, que Châtelet dedica o primeiro capítulo de *Les Enjeux...*

Segundo Châtelet, uma tradição da filosofia da ciência que remonta a Aristóteles tende a exagerar na separação entre a natureza do objeto matemático e do objeto físico. No âmbito dos fundamentos, por muito tempo, convocou-se a metafísica como ponte entre o necessário e imutável (matemática) e o móvel e concreto (física), isto é, metafísica como mediador homogêneo a ambas aos domínios. No âmbito das práticas científicas, Aristóteles mesmo conectou física e matemática em sua teoria da abstração-adição: cortam-se estruturas matemáticas de objetos físicos; acrescentam-se determinações mais e mais singulares a formas puras, tornando-as, novamente, objetos físicos. Châtelet sublinha a importância que terá, para toda a história da matemática, o princípio de “corte de pensamento” ou de “costura de pensamento”, isto é, a força inventiva de experiências que manipulam, mesmo que

¹²¹ No volume editado por Alunni e Paoletti, há textos de Châtelet dedicados especificamente a Deleuze e a Simondon (Châtelet, Alunni, Paoletti, 2016).

somente na imaginação, matérias sensíveis. No entanto, o autor coloca uma questão certa: “podemos extrair a parte de um todo sem deixar cicatrizes? Podemos soldar novamente determinações ao bel-prazer? [...] pois abstrair é sempre mutilar” (Châtelet, 2000, p. 18, tradução nossa).

Posteriormente, segue Châtelet, teorias modernas da físico-matemática¹²² retomaram outro conceito, mais interessante, discretamente convidado por Aristóteles, como ferramenta para afinar a passagem da abstração à “realidade”. Trata-se do conceito de potência. O trânsito físico-matemático, assim, diria respeito a um movimento de *atualização de uma forma potencial*. Matemática e física não respeitam qualquer hierarquia fixa e muito menos estão subordinadas à tutela da religião ou da metafísica: *provocam-se* enquanto actualizações de potências, enquanto instaladoras de novas possibilidades de ser. Se as definições iniciais de matemática e física as separavam, e a metafísica, somada à teoria da abstração-adição, propunha um primeiro modo de ligação, capaz de explicar como é possível o conhecimento físico-matemático (e não só das disciplinas isoladas), pensar o movimento como atualização de formas abstractas, isto é, pensar o conceito a potência ou devir dos objetos físicos e matemáticos, surge como importante reforço para a conexão que se procura estabelecer.

A essa potência, que diz respeito, então, ao *processo elástico* no qual o objeto é transformado, ou seja, ao processo no qual o “já” e o “ainda-não” estão “costurados juntos” (Châtelet, 2000, p. 19, tradução nossa), Châtelet dará o nome de *virtual*¹²³, a fim de diferenciar esse plano de *trânsitos contínuos* de outra leitura possível do conceito de potência,

¹²² Châtelet (2016, pp. 133-51) dá especial atenção ao modo como Leibniz, contra Descartes, tirou proveito da sugestão aristotélica da teoria da potência. Se por um lado redução cartesiana dos objetos físicos a determinações matemáticas implicava uma espécie de *transparente* identidade entre matemática e física, um “movimento perfeito” de cá para lá, por outro, Leibniz, segundo a leitura de Châtelet, percebe que há distinções profundamente produtivas entre ambas. Os objetos da matemática não só descrevem o mundo físico, mas também criam mais possibilidades de ser do objeto físico, isto é, atualizam as suas potências (e vice-versa). No ensaio *L'enchantement du virtuel*, Châtelet escreve: “creio que, neste caso, é Leibniz que finalmente irá compreender tudo o que está em jogo nessa noção de virtualidade [...] como criador de ‘possibilidades’.” (Châtelet, Alunni, Paoletti, 2016, p. 134, tradução nossa)

¹²³ O conceito de virtual desempenhou um papel fundamental nas filosofias de Simondon e Deleuze. Mas, para evitarmos prolongadas explicações acerca de como esse conceito aparece nessas filosofias do século XX, citaremos apenas algumas definições do próprio Châtelet. Diz o pensador francês que “[a] virtualidade não é o possível! Pois, com o possível, ainda resta esse lado ‘abstrato’ da consideração ‘exterior’ da gestação do ente matemático [...] Não, porque existe precisamente esse tipo de entidade intermediária que intervém nas artes e no pensamento, mas também na ‘verdadeira’ política, e que atende pelo nome de virtual. É algo que tira a sua consistência de si próprio, algo de extremamente frágil, absolutamente frágil, e que, por isso mesmo, permanece complicado de ser explicado e difícil de ser compreendido, e, não obstante, continua como algo absolutamente implacável.” (Châtelet, Alunni, Paoletti, 2016, p. 138, tradução nossa). A partir de uma leitura de Leibniz, Châtelet exemplifica essa categoria do seguinte modo: “[e]le [Leibniz] dirá que o triângulo só existe na medida em que existem triângulos virtuais ao redor dele. O triângulo não existe enquanto figura rígida, como signo empoleirado no espaço, mas somente enquanto móvel. Não é uma posição, não é um $x=1$; o triângulo só existe na medida em que existem outros triângulos infinitamente próximos, e aí temos a produção dos conceitos da geometria diferencial (como, por exemplo, curvatura). Aí, então, temos um florescimento de coisas que correspondem a essa inscrição da categoria metafísica do virtual” (Châtelet, Alunni, Paoletti, 2016, pp. 141-1, tradução nossa).

segundo a qual um motor, digamos, externo (ideal, transcendental, meta-físico) derrama movimento naquilo que é movido. O virtual, portanto, escapa a outra separação que pode ser originada pela potência: entre a fonte, de onde “sai” o “movimento”, e o recipiente¹²⁴. Dizer que a atualização é atualização de virtualidades e não de potências (nesse último sentido) significa, portanto, garantir que não há simples “troca de mobilidade” entre entes em si mesmos estáticos (mera trans-ferência ou trans-porte de mobilidade), e, sobretudo, significa garantir que o movido não esgotará o movimento, isto é, que o atual e seu porvir (ainda-não-determinado) estão costurados juntos.

Ora, o conceito de virtual permite a Châtelet re-pensar o estatuto dos objetos da matemática. De forma resumida, poderíamos dizer que a matemática não lida com formas estáticas, ideais e necessárias, mas com objetos que também são constante movimento de vai-e-vem elástico entre atualidades e virtualidades. Matemática também implica mobilidade. Logo, a matemática deixa de ser pensada como caixa de estruturas que meramente fixam mobilidades físicas — distinção que, como vimos, torna a junção da físico-matemática assaz misteriosa e problemática —, e passa a ser, ela mesma, um *meio de experimentação* capaz de trazer, a determinações físicas atuais, rios de virtualidades¹²⁵.

É, pois, só com a chave do virtual que se percebe, com mais rigor, a possibilidade de uma físico-matemática. Isto é: só quando a matemática deixa de ser uma forma pura que, por algum meio suspeito, derrama-se sobre o real (física), e passa a ser entendida como um conjunto de atualidades banhadas por virtualidades, é que podemos vislumbrar a sua relação

¹²⁴ Mais uma vez, Châtelet (2000, p. 20) ressalta a afiada intuição de Leibniz para perceber essa virtualidade no conceito de potência de Aristóteles: “[v]irtuality invents and decides on a mode of elasticity; it prepares, cuts out and propels new plastic units. Virtuality awakens gestures: it *solicits* determination, it does not snatch it. It is not the same as the range of the possibles, but allows for its decision and unfolding. Leibniz knew that there is an invitation in the virtual that escapes the philosopher who is in a hurry; to the latter, a block of unrefined marble and the statue that 'comes out' of it will seem strangers to one another, if he does not know the meditations of the Theophilus of the *New Essays*: it is hard to imagine that there are veins in the marble until one discovers them.”

¹²⁵ O *Les Enjeux...* está atravessado por exemplos que demonstram esta tese, afastando-nos da concepção simplista de matemática como armadura fixa, representação abstracta do mundo físico. Logo na introdução, Châtelet (2000, p. 6), lembra o exemplo das geometrias não-Euclidianas, que apareceram no século XIX. Ora, é precisamente porque a geometria se libertou do espaço que habitava, e conquistou novos espaços virtuais, que teorias físicas como as *Teorias de Gauge* puderam ser actualizadas. Fernando Zalamea, grande leitor de Châtelet, sintetiza exemplos dessa perspectiva “gestual-virtual” da matemática da seguinte forma: La creación de los números imaginarios en el siglo XV y su uso en las redes eléctricas sólo a fines del XIX, la creación de la geometría riemanniana a mediados del siglo XIX y su uso para sostener el andamiaje de la Teoría de la Relatividad a comienzos del XX o la creación de la geometría algebraica entre las dos guerras mundiales y su uso para demostrar el famoso Teorema de Fermat (1993-1994), enunciado tres siglos antes y sólo demostrado por Wiles levantándose sobre los titánicos esfuerzos de sus predecesores, son ejemplos de situaciones en las que se desarrollan sofisticados edificios conceptuales, que van cubriendo el inmenso ámbito de posibilidades en que se mueve la matemática, y que, en algún momento, se utilizan también para enfrentar hechos y contingencias dadas. De manera similar, la teoría de las funciones recursivas, creada como un accesorio instrumento técnico por Gödel para demostrar su famoso Teorema de Incompletitud (1930-1931), proveerá el soporte teórico para la elaboración posterior de los computadores (...)” (Zalamea, 2004, pp. 956)

inventiva, experimental, enfim, produtiva em relação à física. A matemática, por ser aberta ao ainda-não-determinado (virtualidades), ao promover novas determinações, mobiliza também a física. Ou ainda: provoca-a, encanta-a, coça as suas virtualidades¹²⁶. Matemática e física provocam-se na mobilização e movimentação do pensar.

Châtelet (2000, pp. 5-6) ilustra a sua tese lembrando diversos momentos nos quais a crescente “autonomia” do gesto diagramático na matemática acabou por mobilizar descobertas ao nível empírico da física. Por exemplo, Châtelet menciona como uma espécie de “jogo de operadores” matemáticos no âmbito dos espaços funcionais (e.g. espaço de Hilbert), em princípios do século XX, resultará em novos elementos *observáveis* no âmbito da mecânica quântica. Nesse sentido, conclui Châtelet, pode-se dizer que “é o próprio movimento de abstração da matemática que governa a sua encarnação em seres físicos: *quanto mais ‘abstrata’ a matemática é, melhor é o seu funcionamento na aplicação*” (Châtelet, 2000, pp. 5-6, tradução nossa, grifos no original)¹²⁷.

Vemos, então, que o espaço de virtualidades, esse plano de elasticidades, que engloba a físico-matemática, “prepara, corta e impulsiona novas entidades plásticas” (Châtelet, 2000, p. 20, tradução nossa). Elogio do *spatium* de Leibniz, que injecta “*matéria sensível* na geometria” (Châtelet, 2000, p. 32, tradução nossa, grifo no original), contra a predominância da formalização (ordenação) matemática, de um Newton ou Descartes, sobre os movimentos físicos¹²⁸.

3.3.3 Do conceito de gesto. Ou: gesto como operador de tecnologias

Assim sendo, se a físico-matemática não pode ser reduzida a *trans*-ferências de mobilidade das formas aos seres por meio de um terceiro de “fora”, mas deve, pelo contrário, existir na imanência dos inesgotáveis processos de atualização, que incluem os atuais e um

¹²⁶ Vide exemplos nas notas 119 e 124.

¹²⁷ Mais sobre isso, ver nota 125 acima.

¹²⁸ Sobre isso, cabe citar na íntegra a seguinte passagem do original: “[a] progressiva aquisição de força viva não reduz a ‘informação’ da matéria a um ganho bruto de ímpeto por impacto. Essa força viva não é ‘geométrica’; não aparece repentinamente da geometria através de deduções matemáticas puras; é peculiarmente físico-matemática [...] É, pois, necessário reabilitar essa força, que os cartesianos queriam eliminar muito precipitadamente, e afirmar a sua radical irreduzibilidade à geometria, articulando-a com uma teoria da virtualidade, e não simplesmente a abandonar, definindo-a como um ‘facto’, como fizeram os newtonianos. Leibniz, tendo lido o livro de Newton, confessou a Huygens a sua repugnância por essa força oculta incarnada (*embedded*) nas coisas: ‘Eu não compreendo a sua conceção de gravidade ou atração. Até parece que, segundo ele, não se trata de nada além de alguma propriedade não corporal e inexplicável.’ A isso, Huygens respondeu: ‘acerca da causa que Mr. Newton atribui a essa maré vazante (*tidal ebb*), eu não estou nada satisfeito com isso, nem com nenhuma outra das teorias que ele baseia no seu princípio de atração, que me parece absurdo’” (Châtelet, 2000, p. 24, tradução nossa).

horizonte de virtualidades, convém abandonar as ilusões formalistas fundamentais, esquemas *a priori*, sintaxes operativas, enfim, é mister olhar para outro tipo de meio de produção do conhecimento para além da acumulação de regras e axiomas abstractos. É nesse contexto que Châtelet vai buscar o conceito de gesto. O gesto físico-matemático difere da (excessivamente) estática dinâmica entre abstração-adição. Não é preciso mais aceitar a misteriosa (por vezes mística) fonte externa que promove o trânsito das formas ao movimento e vice-versa. Estamos, agora, a pensar a produção de conhecimento físico-matemático como um *elástico*, tanto manual quanto mental (gesto de pensamento), cuja própria formação e de-formação convoca novas virtualidades, outros movimentos, e, assim, dá a ver novos objetos.

Châtelet cita o conhecido livro de Cavailles (*Méthode axiomatique et Formalisme*) como referência primeira do conceito de gesto como qualquer coisa de

[...] crucial em nossa abordagem da abstração amplificadora da matemática, [gesto] que elude paráfrases racionalizadoras — sempre demasiado lentas —, metáforas e suas fascinações confusas e, acima de tudo, sistemas formais, que gostariam de afivelar uma gramática de gestos. (Châtelet, 2000, p. 9, tradução nossa).

Dizer que o pensamento (matemático e físico-matemático) se dá por gestos, mais do que uma referência à incorporação do gesto manual do cientista, diz respeito a um modo de pensamento que não é controlado por uma axiomática de base: “no algorithm controls its staging” (Châtelet, 2000, p. 9). Châtelet fala da propulsão, impulso, amplitude, elasticidade, envolvimento, desdobramento — manuais ou não. Exemplos de gestos não-manuais, extensivamente investigados por Châtelet em *Les enjeux*, são a experiência de pensamento e a metáfora. Ambas são mobilidades gestuais do e no pensar. Passam longe de simples aplicações de estruturas axiomáticas unívocas. São ambas tecnologias gestuais de mobilização de virtualidades.

Gestos funcionam no limite das gramáticas, esquemas e modelos estabilizados. É nesse sentido que Châtelet diz, dos gestos, que são capazes de inaugurar dinastias de problemas. Isso porque, longe de ser um modelo lógico-dedutivo, a experiência matemática que interessa Châtelet é aquela que funciona quase a tocar nas virtualidades (ainda-não-atuais), o que, por definição, implica um movimento de “estiramento”. A fórmula precisa ser dilatada ou contraída, para tocar aquilo que não se sabe bem, ainda, onde está. Dito de outra

forma: o gesto é abridor de campos de problematidade haja em vista que não há regra que permita saltar das matemáticas atuais aos seus devires virtuais — novamente: não há algoritmo que conduza esse processo. O gesto, enquanto operador dessa passagem, portanto, necessariamente funciona ao nível das conjecturas, suspeitas — daquilo que Peirce nunca conseguiu explicar com clareza (será possível explicar isso com clareza?), mas que, não obstante, julgava ser imprescindível para a ciência: o *educated guess*. O gesto é anterior ou posterior às estruturas: é o tatear¹²⁹ pelo incerto. A citação de André Weil, retomada por Châtelet, é exemplar:

Nada é mais fértil, todos os matemáticos o sabem, do que aquelas analogias obscuras, esses reflexos turvos de uma teoria em outra, essas carícias furtivas, essas inexplicáveis desavenças; ademais, nada dá mais prazer a um investigador. Chega um dia no qual a ilusão desaparece: pressentimento transforma-se em certeza... Felizmente, para os investigadores, assim que a neblina desaparece de um sítio, ela forma-se novamente em outro. (cit. em Châtelet, 2000, p. 7, tradução nossa)

Poderíamos dizer, enfim, que o gesto físico-matemático é um princípio investigativo. Em *Les Enjeux...*, Châtelet propõe-se a resgatar, da história da ciência, dos medievais aos contemporâneos, esquecidos gestos que instauraram ou re-ativaram problemas na intersecção entre matemática e física¹³⁰.

Mas Châtelet vai além: mostra como o princípio heurístico do gesto funciona como operador de *tecnologias de alusão* mais concretas — concretas sem, no entanto, perder o frescor enigmático do gestual, isto é, sem colapsar em conceitos ou regras. Há pouco, falámos das metáforas e experiências de pensamento como gestos de pensamento. Falaremos agora, com mais cuidado, da tecnologia gesto-manual por excelência, e fundamental para a constituição da físico-matemática: os diagramas.

¹²⁹ Em outro contexto teórico, Villém Flusser (2014, p. 147, tradução nossa) escreve um belíssimo ensaio sobre o gesto de procurar/investigar, definindo-o precisamente como aquele “gesto de teste”, no qual “não se sabe, à partida, o que se procura”. Ainda na obra de Flusser, recomendaríamos a leitura do capítulo *Tatear*, no conhecido livro *O Universo das Imagens Técnicas*. Aqui, também, pensa-se o gesto no mesmo sentido que Châtelet o entende, isto é, como um meio/modo/método de investigação que resiste às certezas fáceis e “verdades” estabelecidas. Diz Flusser (2008, p. 32): “[q]uem diz “tatear”, está dizendo que algo se move cegamente com a esperança de encontrar algo, como que por acidente. “Tatear” é o método heurístico da pesquisa.”

¹³⁰ Vide exemplos nas notas 119 e 124.

3.3.4 Diagrama como Tecnologia Manual de Alusões

Para falar do interessante conceito de diagrama em Châtelet, convém retomarmos, ainda que em duas longas citações, a primeira apresentação desse conceito em *Les Enjeux...* A partir daí, esmiuçaremos algumas linhas subterrâneas, que acompanharão os diagramas em todo o estudo da físico-matemática de Châtelet. Diz o autor:

[...] nós prestamos particular atenção às dinastias de gestos cortantes (*cutting out*), aos diagramas que os capturam no meio do percurso, e aos experimentos de pensamento. Caçaremos aqueles pontos de articulação nos quais os princípios se tornam instáveis, e buscaremos os dispositivos de simetria construídos para revelar dissimetrias inesperadas que orientam projetos mais radicais. Um diagrama pode petrificar um gesto, fazê-lo repousar, muito antes de o gesto colapsar num signo, o que ajuda a perceber porque geómetras e cosmólogos modernos adoram diagramas com o seu perentório poder de evocação. O diagrama captura os gestos no meio do seu percurso; para aqueles mais atentos, são esses os momentos nos quais o ser é vislumbrado a sorrir. [...] Mas, diferente da metáfora, o diagrama não é esgotável: se ele mobiliza um gesto para repousá-lo numa operação, ele o faz já a rascunhar um gesto que então cortará o outro. A linha pontilhada não se refere nem ao ponto e a sua destinação discreta, nem à linha e o seu traço contínuo, mas à pressão da virtualidade [...] o modo de existência do diagrama é tal que a sua génese está contida em seu ser. Poderíamos descrevê-lo como uma técnica de alusões. (Châtelet, 2000, p. 10, tradução nossa)

Sabemos como Gilbert Simondon conseguiu iluminar processos de convergência e adaptação do gesto numa técnica, o que tornou possível falar de uma linhagem técnica. Há, portanto, famílias de diagramas de alusões cada vez mais precisos e ambiciosos, assim como há linhagens que são sempre mais autónomas e concretas; e, assim como o objeto técnico não segue o conhecimento, também o diagrama não é uma simples ilustração ou tradução de um conteúdo já disponível. Os diagramas, portanto, estão comprometidos com a experiência e revelam-se, eles próprios, capazes de se apropriar e comunicar (*conveying*) ‘todo esse falar com as mãos’ (talvez fizesse mais

sentido chamar a isso de um falar nas mãos), do qual os físicos se orgulham tanto e que, naturalmente, eles reservam para os iniciados. Uma filosofia da física-matemática não pode ignorar essa prática simbólica, que é anterior ao formalismo, essa prática de condensação e amplificação da intuição. (Châtelet, 2000, pp. 10-1, tradução nossa)

Gostaríamos de iniciar nossa meditação sobre as passagens acima chamando a atenção para o seguinte fator: a técnica. A definição de diagrama como objeto técnico abre-nos caminho para explorarmos uma intuição presente desde Peirce, e aprofundada por Stjernfelt (2007), a saber: sempre se pode derivar mais informações do diagrama. Não se trata de pensar o diagrama como ilustração ou modelo para dedução, mas como meio de captar intuições ainda não formadas (iconicidades (Peirce), virtualidades (Châtelet)). A definição de Alunni cai como uma luva: não há regras a governarem o diagrama; é o diagrama que faz emergir novas regras (cf. Batt, 2004, p. 25). Trocando em miúdos: o diagrama, diferente do esquema kantiano, não é legislado por um conceito (ou, pensando com Peirce, legislado por símbolos, hábitos, leis). O diagrama, sendo ícone (Peirce), ou sendo objeto técnico (Châtelet), aparece *antes* de o conceito funcionar, trazendo a experiência para o domínio do entendimento e da cognição, ou *depois* do conceito, quando este falha, quando os modelos, regras, hábitos são surpreendidos por um fenômeno que lhes escapa. O diagrama é aquilo que funciona no limite do saber estratificado e, por conseguinte, é capaz de impulsioná-lo desconhecido adentro¹³¹. Em Kant, isso que foi dito pode ser pensado no caso da arte, quando é convocada a faculdade de julgar. Talvez aí possa existir um esquematismo não-concetual, como antes tivemos a oportunidade de argumentar no capítulo anterior. É interessante perceber como Châtelet traz

¹³¹ Concordamos, portanto, com a leitura de Gerner (2010, n/a), segundo a qual “[t]he use of a diagram enables us to create a new way of relating to the unknown, of unfolding the dynamics of orientation in the world [...] The diagrammatic is a method or a tool which enables us to know more, and to differentiate what is initially vague in a new way [...] Diagrammatic thinking is, however, not so much about the concrete shapes and forms of the geometrical configuration of knowledge represented as about the dynamic of how the structures of connectivity and separation [...] are performed, evolve, and show forces of change.”

isso para a ciência. Os diagramas de Oresme¹³², tão bem comentados por Châtelet no segundo capítulo de *Les Enjeux...*, são um ótimo exemplo. O que Châtelet antes enuncia sobre os diagramas— “não se trata de uma ferramenta subsidiária” (Châtelet, 2000, p. 11, tradução nossa) — fica então demonstrado.

O diagrama de Oresme é, claro, só um dos muitos exemplos de “estratagemas de alusão” que atravessam o livro de Châtelet. De facto, talvez a parte mais fina da sua investigação seja demonstrar não só a dignidade desses dispositivos na produção científica, mas aquilo que chama de “ressonâncias históricas dos diagramas”. É que Châtelet não se limita a apontar casos nos quais foi preciso um gesto diagramático para agarrar uma intuição qualquer (e.g. o movimento entre extensão e intensidade); o autor mostra também como diagramas, enquanto objeto técnico, evadem apressados simbolismos e cristalizações, e se mantêm activos enquanto dispositivos de novas intuições. Châtelet mostra com o diagrama não se esgota no âmbito de um problema. Pelo contrário, o diagrama *propõe* continuações ao nível de novos gestos, convocados a traçar outras linhas, performar variadas torções, que, se felizes, captarão novas intuições¹³³.

Alunni, talvez o principal herdeiro da filosofia da ciência de Châtelet, pensa essa conceção de diagrama como uma *visão teórica* por excelência e, nesse sentido, como um modo de orientação do/no pensamento. O diagramático, aprofunda Alunni, diz respeito à linhagem de dispositivos de “*manufatura e de manutenção* de formalismos e seus aparatos de traços” (Alunni, 2004, p. 84, tradução nossa, grifos no original). Mais: diz respeito à “*problemática aberta do curto-circuito da mão e do espírito [...]*” (Alunni, 2004, p. 84, tradução nossa, grifos no original). Em sua definição a partir de Châtelet, Alunni (2004) contempla, em toda sua subtilidade, a função *mediadora* do diagrama, que não opera ao nível das representações ou cristalizações, mas sim ao nível da *diferença de potencial* que, como

¹³² Os diagramas de Nicolas Oresme, que aparecem em seu *De configuratione qualitatum*, obra do século XIV, são emblemáticos da sua filosofia, em particular, e de um modo de pensar diagramático, em geral. Diferente da abordagem aristotélica-medieval que contrapunha *qualidades essenciais* e acidentes na análise de corpos, Oresme pensa a qualidade como *gradação*, isto é, como algo formado por *intensidades*. Ora, como bem nota Châtelet (2000, p. 38-44), são em seus diagramas que essa *intuição é efetivamente costurada*. É que, num gesto inventivo (e de certo modo precursor do plano cartesiano), Oresme desenha um diagrama em forma de “L”, com duas linhas, uma horizontal, a representar a extensão de uma qualidade (i.e. sua variação no tempo ou no espaço), e uma linha vertical, a representar a intensidade ou gradação da qualidade. Assim, a variação da intensidade da qualidade pode ser medida a cada momento da variação espacial ou temporal. Quando se forma um retângulo, temos uma “qualidade uniforme”; quando se forma um triângulo, temos uma “qualidade uniformemente disforme”. O ponto central aqui é: Oresme, por meio de um gesto diagramático, *produz uma intuição sensível*, ou seja, *torna pensável* um ponto de vista extensivo-intensivo das qualidades. Tal como ocorrerá com a invenção da geometria analítica de Descartes, longe de ser mera reprodução *a posteriori*, é o diagrama que atualiza aquele ponto de vista.

¹³³ Por exemplo, na sequência da análise do diagrama de Oresme, Châtelet lembra a articulação entre o contínuo e o discreto, entre a extensão e intensidade, em diagramas de Leibniz e Grassmann, para ficarmos em dois exemplos.

bem identifica Alunni, está implícita no *dia-* (através) que perpassa o *-gramma* (traço)¹³⁴. Enquanto *tensão que impulsiona uma travessia*, o diagrama pode ser entendido como o meio do qual diferenciações são extraídas a cada impulso gestual. Esgotado o impulso de diferenciação, esgota-se o diagrama, que colapsa em ilustração, representação, símbolo.

Propomos, na sequência do que foi dito, um possível resumo dessa concepção de diagrama. O diagrama pode ser pensado em uma tradição *formalista*, como grupo de regras, uma sintaxe operativa. No entanto, se for pensado em relação ao *gesto* — tese de Châtelet —, então estamos a falar de uma operatividade não-algorítmica, não-formalista, mas abstracta, sugestiva, que *estica* o espaço do diagrama e inquieta o virtual, tornando-se, então, propulsor de *novos* diagramas, hipóteses, explicações, enfim, de outros modos de pensamento. O que parece estar em jogo, acima de tudo, é uma forma de abordar a matemática de maneira sintética invés de analítica, pois esta última, a funcionar exclusivamente no domínio de diagramas formais e suas sintaxes e gramáticas, não abriria espaço para o novo, para as ressonância e para as intuições produtoras de conhecimento.

3.3.5 A pontualidade do diagrama. Ou: la recherche de points de vue féconds¹³⁵

Estratagema de alusão, dispositivo de *manufactura* e de *manutenção*, diferença de potencial, curto-circuito entre mão e espírito... destacaríamos, ainda com Alunni, mais uma característica do regime de pensamento diagramático segundo Châtelet, nomeadamente: o *ponto* como momento do diagrama. Diz Châtelet (cit. em Châtelet, Alunni e Paoletti, 2016, p. 31, tradução nossa): “[h]á um ‘efeito de síntese’ provocado por certos pontos ou construções notáveis e que não é propiciado pela simples representação em figura. A figura torna-se diagrama pois é sugerida em pontilhados”.

Enquanto matemático e filósofo da matemática, Châtelet evidentemente se ocupou da questão “*o que é isso, um ponto?*”. Como aprendemos na belíssima introdução de Alunni, diferente da concepção clássica da geometria — *punctum* como “la plus petite portion d’espace concevable, lié à l’idée de situation et d’analyses spatiales” (Châtelet, Alunni e Paoletti, 2016,

¹³⁴ “O diagrama ‘padrão’ aparece, portanto, como manifestação da *estrutura* articulada e dialética do *gramma*. Essa pulsação ‘inicial’ do *gramma*, o ato indutor dessa mobilidade potencial («enjeux du mobile»), recolhe-se no sentido original do *dia-*, que significa ‘em divisa’, e depois ‘em travessia’, passando ‘através’. Essa ‘divisão’ opera como uma *diferença de potencial* engendrando a *tensão* e a ‘autonomia do seu centro de indiferença’: que dá a sua reserva ao *ato*, no movimento, sem, porém, o esgotar.” (Alunni, 2004, p. 85, tradução nossa, grifos no original).

¹³⁵ O título é uma referência ao modo como Alunni (em Châtelet, Alunni e Paoletti, p. 35) descreve a revolução filosófico-matemática do ponto, operada por Alexander Grothendieck.

p. 32) —, Alunni destaca outras abordagens do ponto no âmbito da filosofia e das ciências. Por exemplo, o autor retoma as noções de *point de vue* e de *mise au point*, ligadas à ótica, e de *faire le point*, relacionada à localização. A partir da etimologia de *punctum*, Alunni mobiliza também a noção de *picar* (“action de piquer”) e, por extensão, a ideia de “pequeno buraco feito por uma picada, uma abertura, um sinal de pontuação, uma pequena mancha, um pequeno corte” (Châtelet, Alunni e Paoletti, 2016, p. 31, tradução nossa, grifo no original). Por fim, voltando ao *Les Enjeux...*, Alunni retoma alguns exemplos centrais que forjam a conceção de ponto que interessa à filosofia da físico-matemática de Châtelet. A partir de Grassmann, Kant, Eschenmayer e Schelling, emerge o conceito de ponto como *ponto móvel*, *ponto gerador*, *ponto de indiferença*, *ponto de ramificação* e *centro de ambiguidade*.

Em *Les Enjeux...*, Châtelet dedica todo o capítulo *A Força da Ambiguidade: Balanços Dialécticos* ao estudo do que poderíamos nomear a *pontualidade dos diagramas* e a sua função produtiva de conhecimento. Vejamos alguns exemplos.

O estudo em causa abre com uma referência à *Naturphilosophie*, em particular à obra de Schelling, enfatizando como essa corrente filosófica situou “o horizonte do pensável para muito além das condições de possibilidade do objeto” (Châtelet, 2000, p. 73, tradução nossa). Nesse contexto, Châtelet destaca o deslocamento da noção clássica de ponto infinito em direção ao ponto de indiferença, que animará novas constelações da física-matemática e dará o tom da sua diagramática. O autor de *Les Enjeux...* identifica essa passagem no paulatino reconhecimento, por parte de cientistas e filósofos do século XIX, dos limites da domesticação matemática de “‘formas indeterminadas’ do tipo $0/0$ ou ∞/∞ ” (Châtelet, 2000, p. 73, tradução nossa), isto é, na crescente percepção de que o “infinito quantitativo” dos geômetras e filósofos analíticos é qualquer coisa de problemático e nada óbvio, ao qual faltam intuições reais, capazes de *provocar* (sabemos que Peirce diria: *irritar*) o pensamento. Diz Châtelet (2000):

Esse último [geômetra ou filósofo analítico] começa a dar-se conta, com um certo pavor, de que correspondências funcionais jamais são auto-evidentes, e que elas tiveram de ser removidas de situações nas quais colapsam as regras de seleção que pareciam se afirmar ‘naturalmente’ e portanto pareciam legitimar protocolos canônicos de discernimento. (Châtelet, 2000, p. 74, tradução nossa)

É, enfim, nas ambiguidades das polaridades magnéticas e elétricas que o “escândalo” do ponto é revelado. E quem marca essa época e faz ressoar pensamentos no filósofo, no físico bem como no matemático é o *diagrama do imã*.

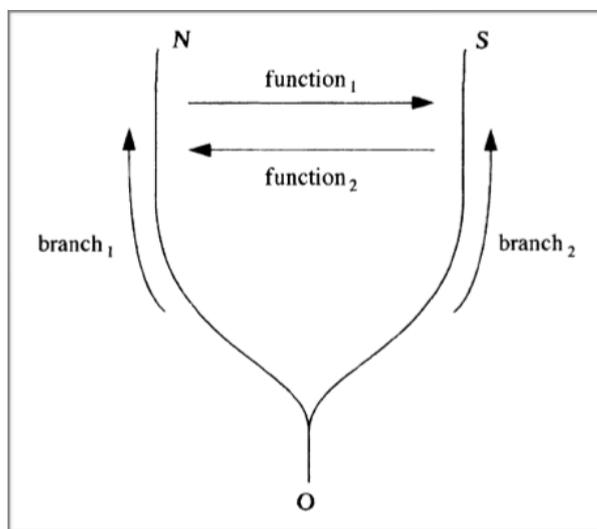


Fig. 3.3. Diagrama do ímã, por Gilles Châtelet. Citado em Châtelet (2000, p. 74). Contra a “domesticação” dos conceitos de indeterminação e infinito (e.g. $0/0$ e ∞/∞), tornados meramente *operacionais* na matemática e na filosofia analítica, Châtelet argumenta que, no idealismo alemão, em particular na *Naturphilosophie* de Schelling, esse tipo de conceito passa a ser concebido em toda a sua complexidade filosófica. Contra a simples aplicabilidade das definições matemáticas tornada “canônicas”, percebe-se que o controle desses pontos de indeterminação não é nada evidente ou natural. Nota-se, mais e mais, que o desdobramento de tais conceitos matemáticos é muito mais instável do que a “solução canônica” permite intuir. Outros gestos podem conquistar espaços latentes no “ponto 0”, silenciados pela solução operacional. Conclusão de Châtelet (2000, p. 74): “Magnetic and electrical polarities and the ambiguous choice that guides the indexation of the roots of an equation reveal this scandal: the ‘canonical’ was decided ‘behind the back’ of the geometer or philosopher, with a gesture made without his knowing “[...] the difference between the North pole and the South pole is clear at the points *N* and *S* but becomes elusive at the point *O*”.

A leitura de Châtelet é a seguinte: o ponto 0 é um ponto de ramificação, no qual as determinações N e S não estão ainda demarcadas — isto é, existem enquanto virtualidades. O ponto 0 é um ponto de indiferença, que convoca gestos a fim de traçar determinações, como N e S . Mais: o ponto 0 é um ponto produtor de diferenças. Nesse sentido, o diagrama do ímã funciona como uma espécie de dispositivo paradigmático do pensar gestual das virtualidades. É preciso que uma fundamental *indeterminação fecunda* tenha lugar — isto é, “lugares nos quais o entendimento vacila” (Châtelet, 2000, p. 75, tradução nossa) —, e que gestos, atentos à fecundidade do ponto de ambiguidade, ousem cortá-lo, envolvê-lo, desdobrá-lo em diferentes curvas e variadas direções.

Um segundo exemplo seriam os dispositivos imaginários que Argand e Kant introduzem a fim de pensar quantidades negativas. A pergunta estratégia de Châtelet é: como *intuir* o negativo, isto é, pensá-lo para além da sua operacionalidade lógica? Que tipo de

dispositivos precisaram ser construídos para que quantidades negativas deixassem de ser pensadas somente ao nível do formalismo e passassem a solicitar intuições concretas (*gestos*)? Que tipo de diagramas há para o negativo?

Em sua leitura dos famosos ensaios de Kant¹³⁶ e Argand¹³⁷ sobre o tema em questão, Châtelet identifica, na dificuldade de intuir (não somente operar logicamente) números imaginários e quantidades negativas (e.g. -1 ou $\sqrt{-1}$), um fenómeno mais amplo, a saber, a dificuldade de pensar, ou melhor, de *intuir* aquilo para o qual não há qualquer intuição real disponível. *Como passar da operatividade lógica dos símbolos e formalismos à intuição real dos seus objetos?* Segundo Châtelet, é precisamente aí, nessa *produção* de intuições concretas, sem as quais os objetos permanecem opacos e operativos, que são convocados os diagramas — não como representação, mas como produção, não como mapa global, mas como ponto que embrulha, enrola, dobra em si intuições que se ramificam para além do que pode antecipar qualquer formalismo lógico.

Do ensaio de Kant sobre grandeza negativa, Châtelet começa por lembrar que o próprio filósofo de Königsberg distinguia entre oposições lógicas e oposições reais. Ora, grandezas negativas já eram parte do repertório matemático, mas só enquanto oposição lógica. *Como intuir o facto de que duas grandezas reais, uma positiva, outra negativa, possam existir simultaneamente, sem que isso implique uma contradição lógica?* Face a esse problema, diz Châtelet, Kant propõe um diagrama em forma de experimento de pensamento, no qual um *ponto de indeterminação produtivo* é capaz de embrulhar simultaneamente grandezas positivas e negativas, solicitando gestos desbravadores (des-dobradores) de outros modos de se pensar objetos da físico-matemática. Dito de outro modo: Kant propõe a existência de pontos que envolvem, simultaneamente, magnitudes positivas e negativas sem, contudo, se anularem — isto é, pontos nos quais o positivo e o negativo coexistem, podem ser intuídos como *algo*.

A intuição de um diagrama que costura juntas magnitudes positivas e negativas é desenvolvida por Kant em alguns exemplos, que Châtelet sintetiza. O primeiro exemplo, ainda mais próximo da génese diagramática, é pensar uma força que move um corpo qualquer em direção a certo ponto e uma força igual que o empurra na direção oposta. O repouso que se

¹³⁶ *Ensaio para introduzir em filosofia o conceito de grandeza negativa.*

¹³⁷ *Ensaio sobre uma maneira de representar as quantidades imaginárias nas construções geométricas.*

originará dessa *oposição real* não é um ponto neutro no qual *nada* acontece (como poderia sugerir o formalismo do positivo como algo, e do negativo como “menos que nada”), mas é em si mesmo um repouso “ativo”, do qual se ramificam magnitudes reais, positivas e negativas.

Outro exemplo semelhante, e mais concreto, é o do navio a viajar *com* vento do leste e *contra* o vento do oeste, como quem navega de Portugal ao Brasil (exemplo de Châtelet) ou de Portugal aos Estados Unidos (exemplo original de Kant). As forças do vento de leste e de oeste aplicadas sobre o navio instauram um ponto de indeterminação que é o repouso, sem ser nulidade, e que é oposição, sem ser contradição lógica. O ponto de repouso *efetivo* não é ausência, negatividade lógica, mas o ponto máximo de indeterminação entre duas grandezas.

A conclusão de Châtelet é então anunciada: “A negative magnitude therefore rises up with the emergence of a singular joining together, which is by no means self-evident but can be brought about by a suitable effort [...]” (Châtelet, 2000, p. 81). E esse esforço é precisamente a construção de diagramas que provocam a atualização do ponto de coexistência entre positivo e negativo.

De estudo de Argand, Châtelet retoma o engenhoso diagrama da balança, que também torna pensável a ontologia do negativo e o *ponto de ambiguidade* gerador de grandezas. A intuição é simples, mas de consequências profundas para o modo como a produção de conhecimento se dá. Se numa balança com dois pratos, um à esquerda, outro à direita, são acrescentadas grandezas no prato da direita (quantidade a , $2a$, $3a$, etc.), o que acontece quando essas mesmas grandezas são todas retiradas, isto é, até que reste *zero* quantidades no prato da direita? Obtém-se um ponto de total repouso ou neutralidade? Chega-se ao limite? Surpreendentemente, Argand percebe, nesse “ponto zero”, o momento de *máxima ambiguidade produtiva*. É que, atingido o ponto de zero quantidades no prato da direita, é ainda possível continuar a retirar grandezas desse prato, *acrescentando grandezas no prato da esquerda*. Assim, grandezas negativas não precisam mais ser pensadas como formalismos imaginados, mas como contrários reais, que surgem em *relação* a outras grandezas (grandeza relativa). A partir desse tipo de diagrama, o zero deixa de ser pensado como ausência, nulidade, neutralidade, e passa a operar como intuição de ponto de referência móvel, *através do qual* novos tipos de número passam a existir.

O *ponto* no qual se centram diagramas, enfim, é concebido como uma *mediação* de ambiguidades, que torna pensável mesmo as contradições, garantindo a manutenção das suas diferenças, ainda que envolvidas numa só intuição. O pensamento por esse tipo de diagrama

[...] não apenas permite que o zero seja pensado como “meio”, como produto da neutralização de +A por -A, mas também possibilita desdobrar o zero em dois ramos, e é somente essa alusão à abertura que permite a superação dos clichés associados com a iteração. (Châtelet, 2000, p. 82, tradução nossa)

É nesse sentido que poderíamos argumentar, portanto, que é constituinte do diagramático ser *pontual*. Para além do repouso ou do zero como pontos geradores, invés de ausência completa, o diagrama é pontual haja vista que ele mesmo funciona como um dispositivo de alusões no qual gestos e inferências não se encontram cristalizados, ou seja, neutralizados, estáticos, prontos. Como no repouso ou no zero dos diagramas de Kant e Argand, o diagrama, para Châtelet, é figura de desestabilização, de abertura, de rasgo do formalismo; é capaz de injectar novas intuições, como as grandezas negativas, números relacionais e tantas outras que formam o acervo da físico-matemática. Os objetos que Châtelet reúne pelas páginas de *Les Enjeux...* não são frutos da aplicação de regras pré-estabelecidas: são gestos que foram cultivados pela invenção de dispositivos diagramáticos, são respostas às suas alusões, respostas que captaram virtualidades para as quais não havia ainda intuição correspondente.

Em resumo: se o esquema é jogado por sobre os fenómenos informando-os, tal qual rede que cobre uma multiplicidade de objetos (condição de possibilidade / antecipação), o diagrama é o ponto móvel, ambíguo e indeterminado, que *provoca* o pensar, e por meio do qual novos objetos são gerados (atualização de virtuais / criação). Se o esquema está para o *blueprint*, o diagrama está para o perfurado (*punctum*).

3.3.6 Considerações finais. Do caos ao diagrama, evitando o hábito

Em sua pontiaguda análise das políticas de subjectivação alimentadas no e pelo neo-liberalismo, entre o rasgar de um conceito e outro — individualismo, liquidez, média estatística —, revelando as forças perversas que os movem, e trazendo para o debate outros conceitos, metáforas e modos de pensar, Châtelet (2014) dedica algumas páginas ao conceito de caos. Segundo Châtelet, até mesmo o caos, esse herdeiro do Diabo, foi cooptado pelas

políticas neo-liberais sociais, filosóficas, científicas e matemáticas, que o transformaram, como a tantos outros conceitos, numa figura de legitimação, ou melhor, de naturalização de certo modo de vida controlado, formalizável, organizado, hierárquico. Trata-se, claro, de uma impostura. O “caos” que lhes interessa é o caos domesticado pelas equações matemáticas, tornado já operacional. É o caos da *unidade primordial*, do qual singularidades podem surgir. Mais: é o caos da *competição* de possibilidades dadas à partida¹³⁸.

Contra o caos neutralizador, o caos da unidade primordial; contra o caos como “*equilíbrio indeciso de duas forças*, equilíbrio incapaz de assumir a ambiguidade, enrolada e exaltada, de um casal” (Châtelet, 2014, p. 27, tradução nossa, grifo no original), o autor de *Les Enjeux* quer assumir a ambiguidade tensa do caos; não mais o tomar como uma figura “natural”, mas assumi-lo “como um florescimento de virtualidades” (Châtelet, 2014, p. 26, tradução nossa); não deixar o caos “resignar-se como mera neutralização” e, com isso, esquecer “a fina ambição de desenrolar um espectro de virtualidades” (Châtelet, 2014, p. 27, tradução nossa).

Para Châtelet, de certa forma, pode-se dizer que é o diagrama, entre outras tecnologias gestuais do pensamento, que toma o lugar do caos neutralizador, e recupera a força das ambiguidades, as tensões produtivas das indecisões; é o diagrama que passa a *mobilizar* as forças de produção do conhecimento, forças estas que os teóricos do “caos” gostariam de reduzir a certas fórmulas estratificadas, a gramáticas generativas de fundo.

Isso significa que a filosofia da ciência de Châtelet nos oferece um *continuum* de gradações entre um (i) *horizonte de virtualidades*, (ii) *gestos* que fazem uma primeira demarcação-atualização altamente instável, ambígua, incerta, e (iii) *diagramas* (também metáforas e experiências de pensamento), que acrescentam mais estabilidade na costura dos novos objetos, aos poucos actualizados, sem, no entanto, se tornarem “símbolos” impertinentes, grau máximo da estratificação, estação terminal da produção de conhecimento, com respostas apressadas já dadas de antemão.

Encerremos, portanto, esta secção com uma síntese do próprio Châtelet, e que em muitos pontos esbarra nas problemáticas do pragmatismo peirceno. Em particular, sublinharíamos a tese, defendida aqui por Châtelet no ponto culminante da interessante

¹³⁸ “The temptation is always no longer to conceive of Chaos as a blossoming of virtualities, but to accept it as a new 'natural' given, as a competition of possibilities, sometimes a little hairy maybe, but already domesticated and just precisely disobedient enough to give a frisson to the 'honest man' of the twentieth century, the 'honest humanist' who just adores stories of hippopotami whose yawns unleash a cyclone in the northern Baltic.” (Châtelet, 2014, p. 26).

citação abaixo, segundo a qual a ciência tem qualquer coisa que ver com a “experiência de uma *incitação* de *orientar-se* e de *adquirir novos hábitos* intelectuais” (Châtelet, 2000, pp. 93-4, tradução nossa):

Esses pontos impedem que a natureza bem como o entendimento sejam aprisionados pela unidade herdada após o factual, manipulável, porém sem sangue (o meio estatístico), ou pela unidade compacta que tudo antecipa em si. Nesses pontos, eu posso finalmente esquecer os raciocínios que partem de um conjunto unitário e posso esquecer as facilidades da referência. Eles são verdadeiramente pontos de máxima solicitação da intuição, mas uma grande firmeza é necessária para posicionar-se e manter-se aí e continuar a contemplar o novo horizonte que eles oferecem. Pois esses também são os pontos de máximo desconforto, onde as cartas são redistribuídas, onde as estratificações pacíficas, construídas por antigos conhecimentos, se tornam confusas e desvendadas. [...] Quando a captura de um desses pontos é iminente, antes de se ocorrer uma completa adaptação a ele, secções inteiras do conhecimento aparecem e nadam com virtualidades, impacientemente à espera do gesto que irá libertar a próxima forma de articulação, por meio de um novo pacto entre operação e intuição [...] Sem esses pontos, o conhecimento seria meramente apresentação (*display*), a física seria espectros de variação acumulados, sem experienciar qualquer tipo de provocação (*incitement*) para orientar-se e adquirir novos hábitos intelectuais. (Châtelet, 2000, pp. 93-4, tradução nossa)

3.4 Reações Pragmáticas... (III): Gilles Deleuze

Propomos, agora, retomar o conceito de diagrama de Gilles Deleuze¹³⁹. Porque é importante a intervenção de Deleuze no debate sobre o pensar por meio de diagramas? E porque a sua posição é relevante para esta investigação em particular? Vimos que Peirce, precisamente através do conceito de diagrama, desenvolve uma posição crítica do esquematismo transcendental que, anteriormente, identificámos como um elemento central em certa tradição de teorias e práticas musicais. Nesse sentido, Peirce torna-se, para nós, uma peça fundamental na articulação de um pensamento crítico aos esquematismos musicais, das

¹³⁹ Para introduções e comentários à filosofia diagramática de Deleuze, ver Batt (2004), Zdebik (2012) e Dupui (2012).

formalizações matemáticas aos algoritmos da Inteligência Artificial, bem como na construção de um conceito de *diagrama musical*. Seguimos com Châtelet, pois julgamos que sua concepção de diagrama acrescenta determinações importantes que em Peirce são ignoradas ou são ainda tímidas, nomeadamente a relação com o “pensamento gestual”, com as tecnologias de produção de conhecimento e com o virtual. Agora propomos um terceiro, Deleuze. Porquê?

De certo modo, Deleuze pode ser lido como uma mediação entre Peirce e Châtelet. Por um lado, o conceito de virtual, que atravessa a filosofia da físico-matemática de Châtelet, é, sabemos, caríssimo ao pensamento deleuziano, que também o conjuga com o pensamento diagramático em sua filosofia. Por outro, o próprio conceito de diagrama em Deleuze é importado, dentre outros jardins de ideias, da filosofia de Peirce — autor que Deleuze, muito mais que Châtelet, explora com profundidade¹⁴⁰. A passagem do diagrama icónico-pragmático (Peirce) ao diagrama gesto-virtual (Châtelet) pode, então, ser mais bem compreendida se, como mediação, lermos Deleuze acerca do mesmo conceito.

3.4.1 Do Diagrama Virtual ao Diagrama na Pintura

Mas há mais. É que, entre os autores que desenvolveram concepções de diagrama a partir de Peirce, é sobretudo Deleuze que expande o conceito peirceano tocando em exemplos e determinações que nos levam para mais perto da crítica ao plano transcendental da *música*. Com efeito, já a quatro mãos com Guattari, em *Mil Planaltos*, Deleuze arrastava o diagrama para fora das problemáticas da ciência, e para dentro da história da arte. Em Peirce e Châtelet, as dimensões produtivas, criadoras, para-além-da-representação do diagrama são evidentes. Em ambos os autores, o diagrama aparece como conceito-contraponto aos modelos transcendentais, isto é, como operador pragmático que nos ajuda a perceber o crescimento do pensamento *através de* materialidades, performances, experiências que, sinteticamente, costumam novos hábitos intelectuais. Mas são aspetos explorados quase que exclusivamente no âmbito do fazer científico. Como pensar a física, a matemática e a epistemologia sem *demarcar limites transcendentais* para o conhecimento? É sobretudo essa a questão central da diagramatologia de Peirce e Châtelet. Em Deleuze e Guattari, porém, além de manterem a

¹⁴⁰ Além das menções a Peirce, em particular ao seu conceito de diagrama, em *Mil Planaltos vol. 2* (Deleuze e Guattari, 1995b) e na obra sobre Francis Bacon (Deleuze, 2003), também os dois volumes sobre cinema são atravessados pela teoria dos signos de Peirce (Deleuze, 1985, 2005).

dimensão poética ou criativa do diagrama (cf. Deleuze e Guattari, 1995b, pp. 86-87), os autores dão ao conceito uma transversalidade inédita, muito bem sintetizada na seguinte passagem:

[O diagrama é] um Absoluto, mas que não é nem indiferenciado nem transcendente. Eis por que as máquinas abstratas possuem nomes próprios (e igualmente datas), que não designam mais certamente pessoas ou sujeitos, mas matérias e funções. O nome de um músico, de um cientista, é empregado como o nome de um pintor que designa uma cor, uma nuance, uma tonalidade, uma intensidade: trata-se sempre de uma conjunção de Matéria e de Função. A dupla des-territorialização da voz e do instrumento será marcada por uma máquina abstrata-Wagner, por uma máquina abstrata-Webern, etc. Falar-se-á de uma máquina abstrata-Riemann em física e matemática, de uma máquina abstrata-Galois em álgebra (precisamente definida pela linha arbitrária denominada adjunção que se conjuga com um corpo de base) etc. Existe diagrama cada vez que uma máquina abstrata singular funciona diretamente em uma matéria. (Deleuze e Guattari, 1995b, p. 86)

Desse fundo anunciado em *Mil Planaltos*, ao menos duas modalidades diagramáticas aparecem na filosofia de Deleuze. Uma delas é desenvolvida em profundidade no famoso livro *Foucault*, no qual Deleuze (1986) emprega o diagrama como mediador projetivo e virtual entre estratos políticos, isto é, o diagrama como virtualidades que se agitam do lado de fora dos esquemas de poder atualizados num dado contexto (e.g. saberes, arquivos etc.) e que, por isso mesmo, são capazes de forçar a transformação desses estratos (cf. Deleuze, 1986, p. 80). É esta a principal concepção de diagrama que podemos identificar em estudos disponíveis sobre o diagrama musical (e.g. Pinhas, 2000; Criton, 2007; Porter, 2014; De Assis, 2018). Outra modalidade, menos discutida em estudos sobre a música, é aquela desenvolvida por Deleuze em seu estudo sobre Francis Bacon, situando o pintor inglês entre diferentes regimes de criação da história da arte. Diferente do diagrama como espécie de máquina abstrata ou força projetiva virtual, *o diagrama na pintura é atual e sensível, algo no limite entre o evento e o signo, e cuja função é abrir espaço para novos afetos*, desfazendo clichês, hábitos, rotinas, programas que antecedem o gesto pictórico singular. Esta será a nossa referência para pensarmos o regime diagramático da composição musical.

3.4.2 O diagrama na pintura: catástrofes e virtualidades contra planos e códigos

Dizíamos que, para além de ser um autor fundamental na linhagem do diagrama que se opõe ao esquema de pré-determinações, tal qual Peirce e Châtelet, nos interessa re-visitá-lo pois se trata do autor que melhor percebeu a relevância do diagrama na criação artística. Entre as muitas áreas para as quais Deleuze, sobretudo em parceria com Guattari, arrasta o diagrama, dando a ver regimes de produção (de conceitos, de afectos, de funções, de poderes, etc.), a arte acaba por ser um campo privilegiado¹⁴¹, haja em vista o modo como Deleuze constrói teses sobre a pintura tanto no livro sobre Francis Bacon quanto em suas aulas sobre pintura.

Deleuze percebe, com muita clareza, que a problemática do diagrama — isso que funciona na *falha* da estrutura (da semiologia, da lógica, do axiomático, enfim, do formalizado) e produz novas formas — se liga com uma problemática cara à produção artística do século XX, essa arte que não pode ser mais reduzida à aplicação de regras. A pergunta fundamental é: *como pensar a arte para além da mimésis, mas também para além de outros planos de pré-formalização?* Como pensar a pintura sem a reduzir à figuração? Essas são algumas das grandes questões que Deleuze introduz em *Francis Bacon: A Lógica da Sensação*. São alguns dos problemas que, segundo Deleuze, convocam um *conceito de diagrama específico da pintura* — e cujas determinações poderão funcionar também, com alguns ajustes, para o problema da criação musical (composição e escuta), como mostraremos nos próximos capítulos.

Sabemos que parte considerável da tradição pictórica Ocidental foi produzida a partir de estratégias que Deleuze chama de *figuração*, isto é, procedimentos de representação, narrativas, ilustrações¹⁴². A pintura figurativa. A imagem que se sustenta em outra coisa qualquer. E isso não é exclusividade dos antigos. De facto, Deleuze reconhece que muitos

¹⁴¹ Talvez o privilégio da pintura no desenvolvimento do conceito de diagrama, na filosofia de Deleuze, tenha equivalente somente no campo da política, que também convoca esse conceito diversas vezes — vide os ensaios sobre Foucault em Deleuze (1986).

¹⁴² A questão da figuração, e sua relação com os clichés, hábitos e modelos, é tratada por Deleuze (2003) sobretudo no capítulo *A pintura antes de pintar*. Aqui, o filósofo defende a tese de que o pintor nunca batalha contra a tela em branco, mas sim com a superfície e a cabeça já cheia de imagens e estereótipos (atuais ou virtuais) que Deleuze chama de cliché. Pintar, então, tem menos que ver com preencher a tela do que com apagá-la, invertê-la, superá-la, esvaziá-la. Diz Deleuze (2003, p. 87, tradução nossa): “A figuração existe, é um facto, e até mesmo um pré-requisito da pintura. Estamos cercados por fotografias que são ilustrações, por jornais que são narrativas, por imagens de cinema, por imagens de televisão. Há clichés psíquicos tanto quanto clichés físicos — percepções, memórias, fantasmas pré-definidos. Há, aqui, uma experiência muito importante para o pintor: toda uma categoria de coisas que pode ser chamadas de ‘clichés’ já preenchem a tela, antes mesmo do início.”

artistas modernos também fazem pintura figurativa — os clichés não param de se multiplicar. E, também na via contrária, há pintores antigos (“pré-modernos”) que, se já não o faziam, estavam próximos de pensar a imagem sem o suporte do dado figurativo. Dos antigos aos modernos, mudaram as narrativas, padrões, modelos, clichés, enfim, são outros os *dados figurativos* que invadem o pensamento e a tela “em branco”. Mas sempre houve quem se limitasse a pintar somente *no* e *o* plano da figuração, como quem aceita o cliché, o lugar-comum, o dado à partida, e tão-somente o realiza na tela.

Ora, uma das coisas que o Francis Bacon dá a ver (em suas obras) e a ouvir (em suas entrevistas) ao filósofo atento é que o pintor também sabe abrir espaço entre os dados figurativos. O pintor também é capaz de funcionar por meio da figuração transformada em caos, ou seja, por meio de dados pictóricos dilacerados em sensações pictóricas (quebrar a organização; confundir o modelo; etc.). Mais ainda: a partir de artistas como Bacon, sabe-se que há *interesse* (motivações) em *libertar a Figura do figurativo*. É de interesse do artista fazer com que a tela exista como um *plano de composição*¹⁴³ sustentado por e em afectos, jamais por e em narrativas, lógicas abstractas, representações de quaisquer tipos. Diz Deleuze, a partir do pensar pictórico de Bacon: “[a] pintura deve extrair [*arracher*] a Figura do figurativo” (Deleuze, 2003, p. 8, tradução nossa). E é só com o *esfacelamento* da figuração que se pode chegar ao que Deleuze chama de Figura — pintar o grito, não o horror (cf. Deleuze, 2003, p. 38).

Numa passagem do seu curso sobre pintura, Deleuze sintetiza com maestria essa problemática que atravessa a história da pintura. Sempre um novo cliché, sempre um novo lugar-comum que impõe, ao artista, a questão fundamental: realizar o que já está dado ou abrir espaço para o devir?

Vivemos num mundo de clichés [...] Tudo isso está no limite, está na tela, antes de o pintor começar. E o catastrófico é que, assim que o pintor encontra algo, esse algo se torna um cliché, e a toda velocidade, hoje, há uma produção, uma reprodução infinita do cliché, que torna o consumo extremamente rápido.

¹⁴³ O conceito de plano de composição é desenvolvido por Deleuze e Guattari, no tardio *O que é a Filosofia?*, mais especificamente no capítulo Percepto, Afecto e Conceito. A criação de planos de composição é o que une todas as artes, distinguindo-as da ciência e da filosofia, e sem que seja preciso criar um sistema das belas-artes. Dizem os autores: “[a] composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz freqüentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica.” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 246).

Bem, lutar contra o cliché, eis o grito de guerra do pintor, acho eu [...] Como o pintor escapará dos clichés, tanto dos clichés que vêm de fora, e estão já impostos na tela, e os que vêm dele mesmo? (Deleuze, 1981, n/a)¹⁴⁴

A pintura moderna, diz Deleuze, revela-nos três grandes modos de se lidar com essa abertura ao não-figurado, três modos de escapar aos dados, o que inclui estratégias de rompimento com o cliché, modos de se “abraçar o caos”, e a avaliação ou julgamento do que emerge dessa travessia (algum afeto interessante é captado?).

O primeiro modelo é a abstração, tal como manifestada num Kandinsky ou Mondrian. O que essa proposta faz é dar um salto por sobre o caos que segue o fim da figuração. Quando os modelos falham, quando a representação se torna impossível e os dados pictóricos desfalecem-se em cores, borrões e formas “sem sentido”, esses pintores encontram um modo de *contornar esse caos pela introdução um novo código*. É proposta uma espécie de novo alfabeto, próprio da pintura, que desconsidera objetos externos que outrora seriam a fonte da representação. Deleuze sublinha, nesse ponto, mais um estágio do que se poderia chamar “a perda da mão” na história da pintura. O tocar, o ritmo manual, os gestos do pintor não têm aqui *força composicional*. Antes, são substituídos por um *código organizacional*. O plano de composição é organizado *a priori* pelo (novo) código, e arrisca depender exclusivamente dele para sua sustentação enquanto obra.

O segundo modelo vem da escola expressionista. Deleuze encontra num Pollock ou Marris Louis os *dados desfigurados (não-figurativos) a cobrirem toda a tela*. É como se o próprio caos afectivo-visual constituísse, agora, não mais um problema para a composição de planos estéticos, mas o seu próprio conteúdo. Não há representação e tão-pouco códigos. Aqui, diz Deleuze, a linha deixa de ser geométrica e passa a ser manual, em sentido forte. O que faltava ao cerebralismo digital (no sentido de “contabilidade”) dos abstractos é o cerne da proposta expressionista. Não mais o dígito, mas a mão e os seus movimentos — *Action Painting* — é que *carregam a tela de sensações*. E fazem-no de tal forma que a sensação manual transborda; ou melhor: afoga-se no plasma pictórico que dessa “dança” emerge. Da sensação *não* surge um plano de composição.

Em Bacon (ainda que não só), aparece uma alternativa, um intermédio. É que o pintor britânico precisa da tensão manual dessa travessia *por meio de* dados pictóricos não-

¹⁴⁴ Trecho da aula do dia 07/04/1981, Parte 1. Disponível aqui: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=40. Último acesso em 17 de Dezembro de 2020.

figurativos — distância do código abstrato. Mas precisa também salvar o contorno da linha, isto é, não deixar que a tensão manual afogue a tela em sensações demasiado confusas, desperdiçando a oportunidade de actualizar novos planos de composição, já que, nos expressionistas, a *composição* fica submersa no plano *caótico*.

A pergunta que aparece, então, pode ser assim formulada: como pintar sem figuração (mimésis, cliché, hábito), mas também sem re-codificar os dados pictóricos, e sem produzir só acaso (“sensações sem sentido”)? Vejamos como, no conceito de diagrama que será por ele desenvolvido, Deleuze identifica um *elemento intermediário entre o evento e o signo*, entre o acontecimento vago, por um lado, mas *inteligível ao nível das sensações*, por outro.

3.4.3 A escapada pelo diagrama (I): Bacon e os Grafos

Bacon dizia que a sua estratégia passava por lançar marcas ao acaso na tela — borrões, pequenas sujeiras ou limpezas, marcas aleatórias deixadas pela escova ou por um arremesso de tintas. Essas marcas, por serem *arremessos manuais*, permitem ao pintor escapar à codificação cerebral. Mas Bacon exige também que as tais marcas ao acaso sejam lançadas em pontos específicos da tela, ou seja, exige que as marcas não cubram todo o espaço pictórico. Assim é que Bacon é capaz de *desestabilizar a figuração sem passar por códigos, e sem, ao mesmo tempo, deixar que o caótico tome conta de todo o plano pictórico*. As manchas aleatórias constituem, assim, um momento da pintura, uma tentativa *manual e performativa* (contra o código abstrato) de romper com o cliché (contra a figuração) e tentar captar, no “caos localizado”, outra tipo de *plano de composição* (contra a pintura do caos).

A essas marcas, Bacon dava o nome de *graphs*. Deleuze, que já havia escrito, em *Mil Planaltos*, sobre o regime de pensamento diagramático a partir de Peirce, sente nessa prática dos *graphs* um tipo de *diagrama próprio da pintura*, que engloba um momento manual e sensitivo, um momento de caos e desestabilização localizada, e, no melhor dos casos, a atualização de novos planos de composição por afectos introduzidos pelos *graphs* ou diagramas. Dizia Bacon: “[f]requentemente, as marcas involuntárias são muito mais profundamente sugestivas que as outras, e são esses os momentos nos quais se sente que qualquer coisa pode acontecer” (cit. em Deleuze, 2003, p. 184, tradução nossa). Ressoam, nessa explicação, as noções de iconicidade (Peirce) e de ponto de indeterminação (Châtelet) que há pouco apresentámos.

Diagrama como operador da catástrofe necessária ao rompimento com o figurativo e à abertura de outros planos de sensação. Deleuze defende abertamente essa tese em várias passagens do seu livro sobre a pintura de Bacon. Uma das comparações é com

[...] o aparecimento de um outro mundo. Pois essas marcas, esses traços são irracionais, involuntários, acidentais, livres, aleatórios [...] São traços de sensação, mas de sensações confusas (as sensações confusas que trazemos ao nascer, dizia Cézanne). E são sobretudo traços manuais [...] É como se a mão ganhasse independência e passasse a ser guiada por outras forças, traçando marcas que não dependem mais de nossa vontade nem de nossa visão. (Deleuze, 2003, pp. 100-1, tradução nossa)

Trata-se, claramente, de um momento pré-pictórico. Isto é: o diagrama intervém como intermediário, mediação ou mediador entre um plano de virtualidades não-actualizadas e o plano de composição que poderá surgir dessa indeterminação radical instaurada pelo diagrama.

Numa das aulas dedicadas ao tema da pintura, Deleuze pensa a criação artística em três momentos, que dão a ver a função mediadora (travessia, abertura, devir) pela imanência do diagrama: (i) momento pré-pictórico dos dados *a priori*; (ii) intervenção do diagrama; e (iii) facto pictórico aberto pelo diagrama (ver Deleuze, 1981, n/a)¹⁴⁵.

Há outros tipos de mediação possíveis. O código é, sem dúvidas, uma mediação. Mas é incapaz de convocar sensações, sobretudo as sensações manuais, na criação do plano pictórico, isto é, da tela com suas forças. Também a dança manual do *Action Painting* é uma dessas mediações. Porém, é uma dança mediadora que resulta, ela mesma, na pintura. Em ambos os casos, no código que pré-determina, e na dança que cobre a tela, o *mediador como que falha em abrir para outros planos ainda não pensados, para outros afectos ainda não sentidos*. Um falha por excesso de petrificação. O outro, por excesso de caos. No primeiro, a sensação é neutralizada pela lógica do código. No segundo, a sensação está presente, mas sem criar uma espécie de plano de consistência de afectos. O diagrama, então, surge como um regime de mediação que por um lado nutre a tela de caos, descongelando-a dos dados figurativos, abrindo-a para o ainda-não-pensado, para o ainda-não-sentido, para o devir, mas, por outro, ousa manter alguma (tensa) distância da catástrofe iminente aberta no diagrama, a

¹⁴⁵ Passagem da aula de 07/04/81, parte I (Deleuze, 1981).

fim de captar aí alguma virtualidade — “toda espécie de coisa pode *acontecer*” —, que possa ser produtiva na composição.

É importante aqui perceber que o ato de pintar, em sentido estrito, só começa após a tríade inicial. O pintar começa quando o facto pictórico — a sensação! — é libertada, ou mesmo, de certa forma, *capturada pelo diagrama*. E, não obstante, este momento pré-pictórico é extremamente importante para o processo mesmo de pintar.

Lembrámos isso para chegar, com mais consistência, ao seguinte ponto: o regime diagramático, em Bacon, diz respeito à preparação ao ato de pintar; uma preparação que o permite esvaziar o cliché e deixar passar sensações “brutas”, com as quais poderá, enfim, compor — seguindo a lógica dessa sensação, e não um código cerebral. O diagrama, em Bacon, é o *lance* (manu-visual) que *poderá tornar-se* significativo para a composição pictórica, isto é, o lance que, no melhor dos casos, será capaz de orientar (não só visualmente, mas sobretudo manualmente e por meio da sensação) a criação de um plano de composição pictórico. Não é uma promessa de êxito inventivo. Trata-se, sim, de *lançar uma chance* que poderá impulsionar a composição de uma Figura.

Deleuze descreve o *meio (média) diagramático* como uma artimanha, uma armadilha introduzida pelo próprio artista. Diz ele: “[s]ó se pode lutar contra o cliché com um pouco de astúcia” (Deleuze, 2003, p. 96, tradução nossa). Percebe-se, aqui, mais afinidades com Châtelet, que apelida o diagrama de estratagema de alusão e dispositivo de ambiguidades. Com efeito, não parece haver forma mais precisa de pensar a artimanha diagramática de Bacon.

3.4.4 A escapada pelo diagrama (II): Klee e o Ponto Cinza

Em suas passagens pela pintura, Deleuze recupera também outros nomes, anteriores a Bacon, e nos quais o ato de preparação da pintura também se constitui da introdução de uma artimanha mediadora — diagrama — capaz de varrer combinatórias e clichés presentes na tela ou no pintor. É verdade que são sempre outras armadilhas. Não há uma fórmula única, um mesmo método. Mas há certos estratagemas que guardam um mesmo *ethos* poético. Um desses nomes, que fazemos questão de destacar, é Paul Klee. Não é que o pintor fale de diagramas ou grafos, como faz Bacon. Mas a sua estratégia de criação pertence, sem dúvidas, ao grupo dos arranjos visuais propulsores de indeterminações, ambiguidades, catástrofes que desarmam modelos prontos e seus lugares-comuns. E, nesse sentido, seu modo de criar

alimenta, assim como a obra de Bacon, o conceito de diagrama que vemos ser desenhado no pensamento deleuziano.

Mas porque destacar Klee, entre tantos pintores diagramáticos que Deleuze cita? Nosso interesse nos procedimentos de criação de Klee dá-se sobretudo por conta do uso que o pintor faz dos *pontos*. Uma vista de olhos pelos *Pedagogical Sketchbooks* (1968) é suficiente para fazer ressoar o *Les Enjeux...* de Gilles Châtelet, ambos atravessados por gestos diagramáticos muito semelhantes, sob certos aspectos. Mas de forma mais específica, sublinharíamos que se Châtelet falava dos pontos de indeterminação ou pontos de ambiguidade enquanto momentos imprescindíveis da atualização de objetos físico-matemáticos, em Klee, o ponto torna-se o ponto cinza, ou ponto germinal, centro de caos do qual nasce o ritmo. Em Châtelet, o ponto de indeterminação convoca gestos que, ao desdobrarem o ponto em linhas diagramáticas, abrem o pensamento a objetos antes inacessíveis (uma força, uma equação). Em Klee, colocar o ponto em movimento, encontrando ali diferentes linhas, significa criar ritmos antes imperceptíveis.

Klee pensa (isto é, cria através dos gestos e cores e seus afectos) por meio de pontos que “saltam por cima de si próprios”; pontos que instauram regiões de sensibilidade fora dos hábitos de associação figurativos. Como em Bacon, não se trata de construir um código ou de deixar o acaso tomar conta da tela. A estratégia é confundir o cliché e tentar captar, desse momento de confusão, um ritmo, uma sensação. O ponto germinal é produzido e há, enfim, chance de *tornar algo visível* — lembrando a célebre fórmula de Klee.

Numa de suas aulas, Deleuze (1981) bem nota que a ideia do ponto cinza é quase uma obsessão para Klee. Prolifera em diferentes textos, dando a impressão que se trata de qualquer coisa muito importante sobre o que seja isso, o pintar, para Klee.

O ponto cinza, dizíamos, é semelhante ao Châtelet descreve sobre certos dispositivos de ambiguidade e de alusão. Não é um plano, um modelo, uma rede. É o oposto. O ponto cinza, como os grafos de Bacon, é vago, prestes a ser corroído. De certa forma, não diz muito ao pintor que o encara. O ponto arrisca perder-se no caos.

É por isso mesmo que o ponto é *cinza*. O que exatamente quer dizer o ponto ser *cinza*? O que a pontualidade *cinzenta* tem que ver com a gênese da criação artística? Na aula em questão, Deleuze (1981) cita algumas passagens belíssimas do pensamento pontual de Klee:

“Esse ponto é cinza, porque não é nem branco nem preto, ou porque é tanto branco quanto preto.” Você vê que se trata do cinza, é o cinza do preto/branco. Lá ele diz isso explicitamente. “Ele é cinza porque não está nem em cima nem em baixo, ou porque está tanto em cima como em baixo. Cinza porque não é nem quente nem frio.” Em termos de cores, você sabe: cores quentes com movimentos de expansão, cores frias com movimento de contração.

Estabelecer um ponto cinza no caos é reconhecê-lo necessariamente ‘cinzento’ em virtude da sua concentração principal e conferir a ele uma posição de centro originário do qual a ordem do universo surgirá e irradiará em todas as dimensões. Afetar um ponto de uma virtude central é torná-lo o sítio da cosmogénese. (Klee, cit. por Deleuze, 1981, n/a, tradução nossa)¹⁴⁶

É uma modulação do que vimos nas secções anteriores sobre os pensadores do diagrama, sejam eles matemáticos, cientistas ou pintores. Não se trata de representar a ordem, o modelo, o hábito. O diagrama é a concentração do indeterminado *por meio da qual* uma ordem outra, sempre provisória, terá a chance ser gerada.

O ponto, do qual se pretende extrair movimentos, ritmos e sensações, nada promete. É, também como em Bacon, um lance. O curso do pensar-criar artístico muda se o ponto *germinar*, trazendo consigo, para o domínio sensível, um pouco do caos inefável — algo como o que Peirce chamava de *primeiridade* (e que se manifesta na iconicidade), aquela dimensão do real que nos afecta “sem ter nome” (cf. Ibri, 2011), isto é, sem que possamos nela identificar padrões claros, repetições, organização.

Assim é que a estratégia de fixar um ponto ambíguo em meio ao caos participa da criação, tal como os grafos de Bacon, como um gesto pré-pictórico. O que se pretende, em Klee, é desarmar o lugar-comum com o auxílio do ponto “a-semiótico”. No melhor dos casos, a génese a criação do plano de composição nascerá desse ponto improvável. É o que Klee chamava de *cosmogénese* da obra.

Deleuze resume da seguinte forma a escapada diagramática de Klee:

Primeiro momento: o ponto cinza do caos. É o absoluto. Evidentemente, isto se passa antes da pintura. Esse ponto cinza do caos não é a questão da pintura. Não obstante, afeta-a fundamentalmente. Quando começa a pintura, o ato de

¹⁴⁶ Passagem da aula de 31/03/81, parte 3 (Deleuze, 1981).

pintar? [...] O ato de pintar é o ato de pegar o ponto cinza para ‘fixá-lo’, para torná-lo o centro das dimensões. Ou seja, é o ato [...] que faz o ponto cinza saltar sobre si mesmo e então engendrar a ordem [...] (Deleuze, 1981, n/a, tradução nossa)¹⁴⁷

3.4.5 A escapada pelo diagrama (III): Cézanne e os Motivos Analógicos

Antes de encerrarmos com uma síntese do conceito “pictórico” de diagrama em Deleuze, gostaríamos ainda de destacar outro nome que, de certa forma, aparece como grande precursor das *artimanhas diagramáticas* que se voltam contra o cliché na pintura. Seja nas aulas, seja nos estudos sobre Francis Bacon, Deleuze frequentemente retoma a obra de Paul Cézanne. E quando o faz, percebe alguns *elementos profundamente musicais no regime diagramático* desse pintor. Certamente Klee é de extrema importância para a música do século XX. Seus dispositivos diagramáticos de abertura de planos de composição improváveis, ambos (dispositivos e composições) muito inspirados na música, em particular na noção de ritmo, influenciaram compositores como Stockhausen e Boulez. A problemática das notações musicais “alternativas” ou “gráficas”, sobretudo enquanto campo de gênese da composição musical, teve em Klee um dos seus principais guias. Mas insistiríamos na importância de retomar o pensamento de Deleuze a partir de Cézanne, e não apenas de Klee. Isso porque são musicalidades distintas — Cézanne e Klee. Se esse último se mostrava mais interessado na produção de ritmos por meio de pontos cinzas, Cézanne, segundo a leitura deleuziana, criava por meio de *motivos e modulações*.

Como fez para os outros pintores, Deleuze distingue dois momentos da pintura em Cézanne:

- Primeiro: condições pré-pictóricas: o caos... o caos ou o abismo, de onde projetam os grandes planos.
- Segundo momento: o ato de pintar como catástrofe. As grandes molduras devem ser varridas pela catástrofe. E o que resulta disso? A cor. (Deleuze, 1981, n/a, tradução nossa)¹⁴⁸

Interessa-nos a mediação. Como sair do abismo sem a mão do cliché? Como pintar — isto é, compor — *na catástrofe dos dados desfigurados?*

¹⁴⁷ Passagem da aula de 31/03/81, parte 3 (Deleuze, 1981).

¹⁴⁸ Passagem da aula de 31/03/81, parte 3 (Deleuze, 1981).

No capítulo *Pintura e Sensação*, Deleuze (2003, pp. 34-43) situa Cézanne na genealogia de pintores que escaparam ao cliché sem cobrirem a tela de sensações caóticas. O filósofo começa por identificar, em Cézanne, o privilégio da sensação sobre a forma abstracta. Ambas podem ser modos de ultrapassar a figuração. Mas só a sensação atinge “o sistema nervoso, que é da carne, enquanto a forma abstracta se volta para a cabeça, agindo por intermédio do cérebro, que está mais próximo do osso” (Deleuze, 2003, p. 34, tradução nossa).

Obviamente que a sensação que Cézanne persegue não é o “espontâneo” ou “natural” — que nada mais denunciam do que uma forma de cliché, lugar-comum. O mesmo vale para Bacon e Klee. A sensação em pauta é aquela que mistura o sujeito aberto ao devir e o acontecimento do objeto, que se *afetam* um ao outro. Num outro momento, Deleuze falará dos perceptos e afetos, apressando-se logo em acrescentar — estes “não se confundem com percepções ou sentimentos” (Deleuze e Guattari, 1991, p. 37). A definição proposta, e que também faz lembrar Peirce¹⁴⁹, diz que “sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos”, ou seja, “[e]xistem na ausência do homem”, por exemplo quando estão fixados em pedras, telas, palavras ou sons (cf. Deleuze e Guattari, 1991, p. 212).

Pintar a sensação é, pois, tornar sensível a força (os ritmos, diz Deleuze) que perpassa essa abertura: “o mundo que me abarca ao fechar-se ao redor de mim, o eu que se abre ao mundo e abre o próprio mundo” (Deleuze, 2003, p. 43, tradução nossa)

Mais adiante, no capítulo *A analogia*, Deleuze apresenta-nos uma teoria do dispositivo diagramático cézanniano de pintar *com* a sensação, *através* do caótico. *Seu diagrama é o motivo*. Tal é o *meio* de Cézanne para varrer os clichés da tela e *compor* com as sensações (ou ritmos) que se manifestam na abertura ao caos (ressaltemos: *compor* com a sensação, e não meramente pintá-la, como na saída expressionista). Nos *motivos* de Cézanne, Deleuze encontra a artimanha diagramática do pintor. Não são marcas aleatórias (Bacon), nem pontos de indeterminação (Klee). Mas são, como naqueles casos, uma tentativa de controlar o caos sem o ignorar, sem o cobrir com códigos, convenções ou hábitos.

¹⁴⁹ Essa espécie de “realismo” dos afetos e perceptos é também muito presente na filosofia peirceana, sendo patente em suas descrições da categoria da primeiridade e na expressão desta na semiótica nos ícones. A título de mera ilustração, remetemos à seguinte passagem de Peirce: “Nada mais podemos fazer do que supor que aquelas qualidades sensíveis que agora experimentamos — cores, odores, sentimentos, amores, sofrimentos, surpresas — são somente relíquias de um antigo continuum de qualidades em ruínas, como um punhado de colunas permanecendo de pé aqui e ali como testemunhas de que aqui algum fórum de um velho mundo, com sua basílica e templos, alguma vez constituiu um grandioso conjunto.” (Peirce, *The Logic of Continuity*, 1898, trad. de Lauro F. B. da Silveira, 2014, p. 15).

O que é, exatamente, o motivo em Cézanne? E quais as suas determinações para o conceito de diagrama?

Para Deleuze, o motivo em Cézanne é a junção de dois factores: o esqueleto (*charpente*) e a sensação. Ou ainda: entre a geometria e a cor. Fosse reduzido a traços operacionais, como na geometria matemática, o motivo tornar-se-ia código. A cor, sozinha, por seu turno, é pura sensação fugidia. É, pois, nesse sentido que Cézanne *entrelaça geometria e cor numa espécie de tema de criação (o motivo)*. Não é só a forma da maçã, nem só o vermelho. É qualquer coisa indefinida entre ambos (centro de ambiguidade). Diz Deleuze que

A sensação, ou um ponto de vista, não é suficiente para fazer um motivo: a sensação, mesmo sensação colorida, é efémera e confusa, falta-lhe duração e claridade (daí a crítica ao impressionismo). Mas o esquema (*frame*) também não é suficiente: é abstrato. A geometria deve tornar-se concreta ou sensível, e, ao mesmo tempo, a sensação deve ganhar duração e claridade. Só então algo emergirá do motivo ou diagrama. (Deleuze, 2003, p. 112, tradução nossa)

Como um tal motivo, que entrelaça forma e sensação, é capaz de produzir algo, um acontecimento, introduzir um ritmo, conduzir a um plano de composição?

A resposta de Deleuze leva-nos de volta a Peirce e à sua semiótica do diagrama. Deleuze defende que o motivo é produtor na medida em que é uma *linguagem analógica*, na qual diferenças podem ser “mescladas” em planos de composição, sem a mediação de uma linguagem digital (códigos abstractos) — “criar semelhanças, mas através de meios acidentais e não-semelhantes” (Deleuze, 2003, p. 98, tradução nossa). Quando Cézanne é confrontado com (e atenta para) a geometria do objeto (o cilindro, a esfera, o cone, etc.), o que está em causa não é o uso *digital* da geometria, isto é, seus códigos e razões, mas um *uso analógico da forma*. Cézanne mantém da forma somente as suas relações de “movimentos expressivos, signos para-linguísticos, respirações e gritos, etc.” (Deleuze, 2003, p. 113, tradução nossa). De forma resumida, poder-se-ia dizer que Cézanne mantém a *cor* na forma, a cor que excede qualquer forma e, por isso mesmo, pode colocá-la em movimento, para além de qualquer tipo de codificação — a forma move-se pela *lógica da sensação*, não mais pela lógica das razões. É nesse sentido que Deleuze defende a tese segundo a qual os motivos de Cézanne formam uma espécie de *linguagem analógica da pintura*, distinta da linguagem dos códigos.

Para desenvolver essa tese, Deleuze recorre à distinção, estabelecida por Peirce, entre os ícones e os símbolos¹⁵⁰. Sabe-se que, enquanto estes últimos constituem o domínio das linguagens simbólicas (códigos, regras, convenções), os ícones produzem sentido, segundo a sua teoria semiótica, por meio da similaridade entre objetos. Por um lado, códigos. Por outro, analogias. Mas, se é verdade que Deleuze sublinha a relevância da distinção de Peirce, que prova como podemos pensar sem o intermédio de linguagens codificadas, resta ainda, para o filósofo francês, explicar com mais clareza como é possível uma tal “linguagem analógica”.

Ora, Deleuze reconhece que um dos operadores fundamentais da “linguagem analógica” em Peirce (distinguindo da linguagem simbólica ou codificada) é o diagrama. Mas critica o filósofo norte-americano por reduzi-lo a um signo que meramente comporta relações similares às do objeto representado, como um isomorfismo estrutural entre ambos. Pergunta Deleuze: será que a noção de similaridade ou de isomorfismo é a mais adequada para perceber como os diagramas nos fazem pensar? Mais ainda: será que o motivo de Cézanne é um operador da linguagem analógica no mesmo sentido que o são os diagramas de Peirce?

Sem negar a concepção peirceana de diagrama, Deleuze propõe desenvolvê-la *tendo em vista o problema da criação pictórica por analogias* em Cézanne. É que, para o filósofo, não chega dizer que os motivos de Cézanne, enquanto linguagem que escapa aos códigos, produz composições por meio de similitudes. Deleuze percebe que há aqui mais coisas, factores que nos permitem re-pensar o diagrama para além do signo de relações. Mais especificamente, Deleuze nota que os *motivos de Cézanne funcionam como meios de modulação*, que, tal como os sintetizadores analógicos na música, produzem suas sínteses sem passar pelo código.

Mantendo a comparação com os sintetizadores, Deleuze argumenta que a função do modulador analógico, diferente do modulador digital que passa sempre pelo código, é precisamente colocar

[...] em *conexão imediata elementos heterogêneos*, eles literalmente introduzem possibilidades de conexão ilimitadas entre esses elementos, num campo de presença ou plano finito cujos momentos são todos atuais e sensíveis (Deleuze, 2003, p. 116, grifo nosso, tradução nossa).

¹⁵⁰ “Em sua grande teoria semiológica, Peirce primeiramente define os ícones em relação à similitude, e os símbolos como regras convencionais. Porém, ele reconhecia que os símbolos convencionais são compostos por ícones (por virtude do fenómeno do isomorfismo), e que ícones puros abrangem muito mais que a semelhança qualitativa, e incluem os ‘diagramas’. Mas é difícil explicar o que é um diagrama analógico em oposição ao código digital ou simbólico.” (Deleuze, 2003, p. 116, tradução nossa).

Não seria outra a função do motivo em Cézanne: modular sintética e analogicamente, por meio das cores e formas, pela geometria e sensação, os dados figurativos. Se o motivo de Cézanne é, tal qual o diagrama em Peirce, um regime de pensamento que não passa pelo código, nem por isso ele deve ser reduzido a relações de semelhança. O motivo em Cézanne não funciona somente convocando outros objetos que a ele se assemelham ao nível das relações, mas também modulando o que estava lá antes, abrindo espaço para diferenças, fazendo cruzar heterogeneidades, convocando sensações.

É importante a ênfase na modulação *sintética e analógica*. É isto, afinal, que torna a modulação em Cézanne diferente da saída pela abstração, que Deleuze agora compara ao modular por meio do código ou do *programa* (cf. Deleuze, 2003, p. 117)¹⁵¹. Deformar os dados figurativos passando-os por um código — eis a saída pelo abstrato. Cézanne, contudo, é dia-gramático (e não pro-gramático) porque o seu motivo é um modulador sintético que nada codifica, nada programa: faz os dados passarem *através de um motivo* — de cores, sensações, formas e geometrias — que os deforma, confunde o clichê, e pode, eventualmente, ensejar um acontecimento — o *facto* pictórico, a *realização* da sensação.

Eis a conclusão de Deleuze: se podemos entender o motivo enquanto diagrama é porque este último funciona não só por meio de similitudes (Peirce), mas também como uma função moduladora sintética — no caso da pintura, uma modulação sintética por meio de cores e formas. O motivo ou diagrama é o dispositivo que instala “sensações confusas (as sensações confusas que trazemos connosco ao nascermos, como dizia Cézanne)” (Deleuze, 2003, p. 100, tradução nossa).

3.4.6 À guisa de conclusão: a função anti-ótica do diagrama

Não é só da forma (enquanto operador do pensamento simbólico, racional, digital) que Deleuze afasta o seu conceito de diagrama. É também da visão (ótica). Num gesto bastante interessante, Deleuze percebe que o modo de funcionar do *diagrama pictórico é menos ótico do que háptico*. O diagrama abre caminho para a recuperação da função háptica do olhar, há muito suprimida, subordinada à função ótica. O que isso quer dizer?

Essa tese é desenvolvida a partir do capítulo *Cada pintor resume a história da pintura a seu modo...* A partir de Riegl, Deleuze lembra como o baixo-relevo egípcio

¹⁵¹ “A pintura abstrata obviamente procede por meio do código e do programa, aplicando operações de homogeneização e binarização que são constitutivas do código digital” (Deleuze, 2003, p. 117, tradução nossa).

[...] opera uma conexão rígida entre o olho e a mão porque o seu elemento é a *superfície plana*, que permite ao olho funcionar como no sentido do toque; ademais, ele permite, ou melhor, impõe sobre o olho uma função tátil, ou mesmo *háptica*. (Deleuze, 2003, p. 122, grifos no original, tradução nossa)

A pintura ocidental mimética, por seu turno, revela uma diferença significativa em relação ao modelo egípcio de conexão entre mão e olho, no qual o manual diz como ver, e o olhar é capaz de ver como se tocasse (a sensação, proximidade, robustez do toque *no* olhar). É que na representação está em jogo a organização do objeto, sua estrutura, suas hierarquias, o que implica um distanciamento do olhar em relação ao plano. Na pintura que representa, o manual não desaparece, mas torna-se mero tato, subordinado à visão — “espaço tátil-ótico” (Deleuze, 2003, p. 126, tradução nossa). Deleuze emprega uma interessante analogia: “[u]m pouco como um bastão, cuja retidão me permite verificar a água, a mão é apenas um servo, mas um servo absolutamente necessário, carregado de uma passividade receptiva” (Deleuze, 2003, p. 127, tradução nossa)

O que se modifica, nessa passagem, é a *proximidade* do olhar em relação ao objeto. O distanciamento do olhar instala a função estrutural, organizacional, calculadora — função ótica —, ao passo que o olhar que funciona próximo do plano só capta movimentos, expressões, velocidades, qualidades, enfim, sensações — função háptica¹⁵².

Dito isto, é fácil perceber como o diagrama, operador de modulações que escapam à organização, funcionando somente pelas sensações, é considerado por Deleuze um dispositivo fundamental na recuperação da função háptica do olhar. Se lembrarmos em particular os gestos aleatórios de Bacon na produção dos seus diagramas, perceberemos a relação que Deleuze estabelece entre o diagrama e o esfacelamento da função ótica em direção ao rompimento dos clichés¹⁵³:

¹⁵² Nesta passagem, Deleuze e Guattari situam a percepção háptica em relação a dois tipos de espaços: “[o] espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção *háptica*, mais do que ótica. Enquanto no espaço estriado as formas *organizam* uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas.” (Deleuze e Guattari, 1997b, p. 162, grifos no original)

¹⁵³ Claramente isso também é válido para outros pintores. Em outro ensaio, Deleuze cita um exemplo de Cézanne, que faz menção à “excessiva proximidade” do espaço háptico: “Cézanne falava da necessidade de já não ver o campo de trigo, de ficar próximo demais dele, perder-se sem referência, em espaço liso. A partir desse momento pode nascer a estriagem: o desenho, os estratos, a terra, a ‘cabeçuda geometria’, a ‘medida do mundo’, as ‘camadas geológicas’, ‘tudo cai a prumo’... Sob pena de que o estriado, por sua vez, desapareça numa ‘catástrofe’, em favor de um novo espaço liso, e de um outro espaço estriado...” (Deleuze e Guattari, 1997b, p. 180).

Potência manual desencadeada, o diagrama dismantela o mundo ótico, mas, ao mesmo tempo, ele deve ser re-injetado no todo visual, onde o diagrama introduz um mundo propriamente háptico e dá ao olho a função háptica. É a cor, e a relação entre as cores, que formam esse mundo háptico e sentido háptico, conforme as relações de quente e frio, expansão e contração. (Deleuze, 2003, p. 138, tradução nossa)

O diagrama como que atrai o olhar do pintor para muito perto, tão perto que nele já não se pode distinguir bem as coisas — o ponto de ambiguidade (Châtelet). E, por isso mesmo, a sensação torna-se, nesse ponto de proximidade, altamente sugestiva (icônica, virtual). Nesse contacto háptico, escorrega-se para outras tonalidades, não porque há uma razão (*ratio*) que as façam semelhantes ou passíveis de serem conjugadas, mas porque a *sensação convoca a diferença*.

Assim, Deleuze (2003) conclui o seu livro a resumir a passagem da possibilidade de um facto pictórico ao facto ele mesmo por intermédio do diagrama e sua mobilização manual e háptica:

Mas o facto mesmo, este facto pictórico que surgiu da mão, é a formação do terceiro olho, o olho háptico, uma visão háptica do olho, essa nova claridade. É como se a dualidade do táctil e do ótico fosse superada visualmente nessa função háptica nascida do diagrama. (Deleuze, 2003, p. 161, tradução nossa)

3.5 Châtelet e Deleuze à Sombra de Peirce

Numa síntese recente dos seus estudos sobre a diagramatologia peirceana, Stjernfelt (2019) introduz uma pergunta até então ignorada pelos estudiosos do tema: dada a importância do conceito de diagrama na filosofia de Peirce, porque os diagramas têm uma participação tão modesta, quase inexistente, nas classificações de signos na obra madura do filósofo (desde o *Syllabus*, de 1903)? Com vimos na primeira parte deste capítulo, Peirce legou-nos diversas camadas do conceito de diagrama. Stjernfelt (2019) fala de variadas “dimensões” que caracterizam o que poderíamos chamar de *modalidades de diagramas na obra de Peirce*, como a relação entre diagrama e imagem, diagrama e iconicidade, *tipos e ocorrências* de diagramas, diagramas lógicos e não-lógicos, diagramas descontínuos e contínuos e, acrescentaríamos, diagramas visuais e não-visuais. E, não obstante, Peirce jamais

arriscou uma taxonomia dos diagramas, limitando-se a esparsas e superficiais comparações entre aspetos de diagramas. A tese de Stjernfelt para explicar a peculiar posição dos diagramas na semiótica madura de Peirce é a seguinte:

[...] a razão pela qual diagramas não são visíveis na superfície das diferentes propostas de taxonomia [dos signos] do período entre 1904-1908 é que são os próprios diagramas, sua estrutura, uso, atividades, propósitos e resultados, que aquelas taxonomias tentam explicar. (Stjernfelt, 2019, p. 30, tradução nossa)

Sem precisarmos entrar nos méritos da tese de Stjernfelt (2019), interessa-nos aqui sublinhar o caráter multi-modal da diagramatologia peirceana, e lembrar que certamente há variadas *modalidades de diagramas* que ainda permanecem latentes ao nível das teorias, ou seja, que não foram ainda identificadas, descritas, analisadas etc. A nosso ver, a modalidade musical dos diagramas, com as suas subdivisões e pragmáticas específicas, é um desses casos.

Porém, antes de passarmos do Peirce às modalidades de diagramas da música, propusemos uma digressão pelas conceções de diagrama de Châtelet e Deleuze, tal como apresentadas em obras específicas, sobre temas específicos. Isso resultou na atualização de aspetos do diagrama que, como já tivemos a oportunidade de dizer, permaneciam latentes ou ao menos tímidos e pouco investigados nos diagramas estudados por Peirce e mesmo por boa parte dos seus comentadores e continuadores. Resta, agora, fazermos uma breve síntese de que tipo de modalidade de diagrama filtrámos do vasto quadro diagramático de Peirce, e como ela nos coloca mais próximos do diagrama musical.

Começámos pela noção mais divulgada segundo a qual o diagrama é um *ícone de relações*, que se liga ao seu objeto por meio de analogias estruturais, e semeia na mente que o interpreta algo como um interpretante emocional ou qualitativo. Afinal, o diagrama, enquanto signo, nada afirmaria sobre o seu objeto, limitando-se a (re-)mostrá-lo sob alguns aspetos. Esse ícone de relações pode ser de ao menos dois tipos: general (*type*) ou particular (*token*), sendo aquele passível de ser instanciado neste último. Ademais, o diagrama enquanto ícone pode ser também convencional e, portanto, em alguma medida simbólico. É isto que Peirce (e.g. EP II, p. 273) chamou de *hypoicon*, uma categoria que incluiria também as imagens e as metáforas — mais uma indicação de taxonomia que Peirce logo abandona, sem, claro, negá-la. Com efeito, quando lemos a descrição que Peirce faz dos diagramas no *raciocínio lógico*, é enquanto um *ícone simbólico* que esse signo aparece. Como ficou muito bem demonstrado

por Stjernfelt (2007, pp. 93-5) em seu comentário a um manuscrito de Peirce, o diagrama (signo) é ícone na medida em que tenta qualitativamente (ou ao menos estruturalmente) aproximar-se do seu objeto; mas é também símbolo, porque a sua construção é guiada por uma regra de síntese geral (o objeto), que o diagrama almejará tornar inteligível, permitindo ao investigador(a) descobrir mais informações sobre o objeto expresso no diagrama (interpretante). O exemplo paradigmático é aquele do cientista que constrói o diagrama a fim de apreender e investigar uma regularidade, uma lei etc.

Porém, quando vamos aos diagramas estudados por Châtelet, percebemos uma mudança sutil: o diagrama tende a ser menos simbólico e mais icônico. Como vimos, Châtelet interessa-se em particular pelos diagramas que surgem nos limites de qualquer tipo de regularidade. Enquanto Peirce faz referência sobretudo aos diagramas que incorporam regularidades da natureza (e.g. Kepler) e do pensamento (e.g. Grafos Existenciais), Châtelet tende a analisar as minúcias de diagramas matemáticos que ainda não incorporam com segurança qualquer tipo de axioma de fundo e tão-pouco alguma regularidade física: antes, os diagramas que lhe interessam estão à procura desse novo hábito que apenas começa a insinuar-se. Os diagramas, em Châtelet, continuam a ser ícones simbólicos; mas são casos ou momentos nos quais o peso do símbolo cede algo da sua normatividade para a abertura do ícone à virtualidade.

Além disso, a modalidade diagramática que vimos em Châtelet traz à tona algo que não era estranho a Peirce, mas que também não participava explicitamente das modalidades de diagramas que o filósofo estudava, a saber, o gesto. Nos escritos de Châtelet e nos seus exemplos, é como se o signo diagramático se tornasse inteligível gestualmente, mais do que em sua observação distanciada. Parece mesmo que é na *manipulação*, ou seja, na *incorporação do diagrama*, retirando-o do espaço visual e reinserindo-o no corpo e no tempo, é aí que o sentido condensado no diagrama, ainda vago e distante de qualquer regularidade operacional, se tornará, não obstante, plenamente inteligível àquele que o interpreta. É o *raciocínio diagramático como incorporação de novos hábitos de conhecimento*. É pragmatismo peirceano.

Com Deleuze e a sua concepção de diagrama na pintura, de certo modo aprofundamos a modalidade de diagrama que vinha até aqui sendo construída: diagrama como ícone simbólico, ora mais icônico do que simbólico, e ora mais incorporado do que visual. Com

efeito, o diagrama na pintura de Cézanne ou de Bacon está intimamente ligado ao gesto do pintor bem como a hábitos iniciais vagos e furtivos. Mas Deleuze vai ainda mais longe, e descreve esses diagramas pictóricos como qualquer coisa que surge no limite do signo, tal como um evento ou acontecimento. Se em Peirce a principal modalidade de diagrama condensa as regularidades de determinado objeto, e se em Châtelet a regularidade do objeto não é ainda tão evidente, de modo que o diagrama é mais vago e icónico, em Deleuze, o diagrama pictórico primeiro aparece, sem muito auto-controlo do pintor, e só posteriormente é que as regularidades latentes do signo começam a manifestar-se. Nesse sentido, o diagrama de Bacon é quase que anterior à semiótica, como um fenómeno da imaginação ou como dizia Peirce, um *faneron*.

O diagrama pictórico torna-se signo na medida em que começa a revelar mais informações ao pintor. Além das analogias formais, bem nota Deleuze, o diagrama na pintura mobiliza outros tipos de analogias, como ritmos, movimentos, gestos, cores, densidades. Numa palavra: o diagrama revela-se como signo que encapsula sensações.

A ideia de que diagramas são signos que exprimem sensações, ou a *lógica* das sensações, não é completamente ignorada nos escritos de Peirce. É facto que Peirce estava ciente da razoabilidade de certas sensações, e da possibilidade de investigá-las, tal como os artistas, abstraindo as suas características mais fundamentais¹⁵⁴. Voltaremos a essas passagens no Capítulo 5. Não obstante, em geral, Peirce fala do diagrama como o signo que pode tornar inteligível *a forma de uma relação*. Mas Deleuze percebe muito bem que um diagrama pode tornar inteligível *a forma de uma sensação*. Não qualquer sensação: uma sensação específica condensada numa forma específica. Daí a definição que Deleuze empresta de Cézanne: o diagrama é forma e sensação.

Também é importante de Deleuze o modo *háptico* pelo qual os diagramas são investigados ou “manipulados” pelo pintor, a fim de revelar aquilo que carrega por analogia. Ora, se esse diagrama exprime uma sensação, tornando-a, em alguma medida, inteligível,

¹⁵⁴ Exemplo disso, a nosso ver, são as seguintes passagens, acerca das capacidades necessárias para se investigar qualquer fenómeno que se apresente à mente: “The third faculty we shall need is the generalizing power of the mathematician who produces the abstract formula that comprehends the very essence of the feature under examination purified from all admixture of extraneous and irrelevant accompaniments.” (Peirce, EP II, pp. 147-8); “I am unable to recognize with confidence any quality of feeling common to all pains; and if I cannot I am sure it cannot be an easy thing for anybody. For I have gone through a systematic course of training in recognizing my feelings. I have worked with intensity for so many hours a day every day for long years to train myself to this; and it is a training which I would recommend to all of you.” Peirce, EP II, pp. 189-90).

então não será por meio da sua análise formal que ela será melhor apreendida, mas sim por meio de aproximações e afastamentos, toques, apertos, audições, incorporações etc.

Como podemos antecipar, o diagrama musical naturalmente estará mais próximo dessa modalidade na qual se encontra enfraquecido o aspeto simbólico regido pelo objeto do signo. Com efeito, é difícil pensar em qual seria o análogo *musical* de uma demonstração matemática quando temos regras de inferências bem formadas, ou o análogo *musical* das operações lógicas dos Grafos Existenciais. Ou melhor: é difícil fazer essa comparação sem, com isso, empobrecer a experiência da música, reduzindo-a a uma sonificação da matemática ou da lógica (e.g. Pietarinen, 2010). Porém, quando pensamos na *prática* matemática, que especula, descobre, inventa, testa, ensaia nos espaços obscuros e vagos, isto é, nos limites dos símbolos já incorporados naquela ciência, aí, é o próprio matemático, como um Grothendieck, quem compara o seu raciocínio com aquele do músico que busca apreender, por trás da frase musical, uma tonalidade específica (cf. Zalamea, 2009b, pp. 83-4, pp. 86-7, pp. 188-9).

Sobretudo em certos tipos de composição musical, como mostraremos no capítulo seguinte, o diagrama inicial inevitavelmente terá a forma de uma ideia vaga e geral, uma impressão, tendência ou inclinação, que é simbólica somente no sentido de ser mais ou menos geral e reproduzível. Diferente das teorias que explicam a composição musical a partir de esquemas invariáveis que são posteriormente incarnados no plano sonoro, mostraremos que a criação musical também pode acontecer — e com alguma frequência de facto ocorre — no sentido inverso: de um símbolo icónico vago e “local” em direção à atualização de um esquema de relações mais amplo e estável (i.e. a composição).

Seja como for, enunciemos as características dessa modalidade de diagrama que temos atualizado desde Peirce: trata-se de um ícone relacional multi-sensorial mais ou menos regulado por símbolos que constituem o objeto do raciocínio, das regularidades mais estritas às sensações inteligíveis; são signos que podem aparecer como num evento ou encontro, ou podem ser construídos, com algum grau de controlo, a partir das determinações já conhecidas (ou suspeitadas) do objeto que se busca conhecer (mais e melhor); o processo de inteleção do objeto através do diagrama não se restringe à observação passiva nem a inferências por meio de regras, mas pode também ocorrer através de diferentes perspectivas, manipulações, incorporações, performances por meio das quais os sentidos do signo (e portanto do objeto) serão apreendidos. A esse fundo, que de modo algum atualiza todas as modalidades de

diagramas implícitas, em Peirce, mas que nos leva mais próximo da música — como poderá ser atestado nos próximos capítulos —, acrescentaremos a temporalidade do diagrama e a sua incorporação via escuta.

3.6 Considerações finais conceito pragmático de diagrama

Nas últimas duas décadas, a problemática em torno do conceito de diagrama foi ampliada consideravelmente, o que torna inviável uma análise pormenorizada de todas essas variantes. Não obstante, feito nosso recorte bibliográfico, gostaríamos de concluir esta secção com breves menções a outros autores e obras, que em muito contribuíram (ou têm trabalhado) para sistematizar a diagramatologia como um campo de investigação.

Não há dúvidas de que o crescente interesse pelo tema dos diagramas deve muito aos avanços na compreensão da arquitetura filosófica de Peirce. Com efeito, muitos autores desenvolveram aspectos da diagramática peirceana precisamente à medida que desvendavam os manuscritos do grande pensador norte-americano. É daí que surgiram os trabalhos, muitos dos quais a quatro mãos, de Pietarinen e Belucci (2016, 2017), sobre a lógica diagramática em Peirce. Da mesma fonte vem o trabalho de Stjernfelt (2007), porém mais ligado à semiótica e ao pragmatismo e, portanto, mais aberto à biosemiótica, à literatura e às artes. Mais recentemente, Gangle (2016) propõe uma re-leitura da concepção peirceana de diagrama, abrindo-a para o tema da imanência (Espinoza) e da Teoria das Categorias.

Outra tradição, que mantém um parentesco mais longínquo com Peirce, é aquela desenvolvida nas escolas francesas, a partir de Deleuze e Châtelet. Seja ao nível da reconstrução das origens da diagramática desenvolvida por aqueles pensadores, seja enquanto aplicação ou transformação das suas ideias, muito da diagramatologia que temos hoje emergiu aí, no âmbito desse debate. Citaríamos aqui o excelente volume editado por Batt (2004), *Penser par le Diagramme: de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, com textos vários, que exprimem muito bem essa tradição. Numa espécie de continuação, Dupuis (2012) publica *Gilles Deleuze, Félix Guattari et Gilles Châtelet: De l'expérience diagrammatique*. Há, ainda, muitos outros estudos que se encaixam nessa tradição, como *L'artiste en Traducteur: La pensée du diagramme comme expérience de création*, de Khelil (2014), e *Deleuze and the Diagram*, de Zdebik (2012).

Um terceiro grupo com escritos sobre diagramas pode ser formado por autores unidos menos pela influência de Peirce — ainda que esta também chegue aí — e mais pelo tema das mediações, bem como pelo idioma alemão. Por exemplo, nas últimas décadas, Krämer (2016) fundou, a partir de autores diversos, como Descartes, Leibniz, Kant e Wittgenstein, as noções de epistemologia da linha e de diagrama como técnica cultural, que atravessa produção de pensamento em filosofia, em ciência e nas artes. No mesmo período, vemos surgir outra conceção de diagrama nos textos de Mersch (Mersch e Heßler, 2015), mais ligada ao problema da criação e da tecnologia. Se Krämer nos fala de uma linha operacional, uma gramatologia do diagrama que culminará na diagramática do código binário (Krämer, 2017), Mersch (2016) convida-nos a pensar a dimensão performativa do grafismo (-gramma) através do qual (dia-) uma diferença nos é revelada. O debate sobre as potencialidades epistemológicas e culturais dos diagramas continua no livro *Diagrammatik: Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, de Bauer e Ernst (2010) — importante síntese sobre o tema contexto da teoria alemã dos médias. Há, ainda no contexto alemão, outra posição forte sobre o tema, mais ligada às artes e muito influenciada pela filosofia de Deleuze, nomeadamente a sintetizada pela historiadora da arte Susanne Leeb (2012) no volume *Materialität der Diagramme: Kunst und Theorie*.

Enfim, mesmo não esgotando o estado-da-arte, o conjunto de trabalhos citados acima é suficiente para indicar o horizonte de estudos filosóficos sobre diagramas que se desdobra a partir e para além do nosso recorte bibliográfico¹⁵⁵. Algumas dessas referências serão retomadas, no decorrer desta investigação, mas sempre em relação à nossa tríade fundamental, da qual participam Peirce, Châtelet e Deleuze.

¹⁵⁵ Gostaríamos de deixar registrado ainda um livro, digamos, *sui generis*, sobre diagramas. Mais ou menos independente de tradições filosóficas ou debates temáticos mais amplos, no livro *The Culture of Diagram*, de Bender e Marrinan (2010), os autores investigam a participação e o funcionamento de grafismos e imagens no estabelecimento de diversas práticas, da medicina à pintura, das notações musicais às ilustrações da enciclopédia de d'Alembert e Diderot.

Capítulo 4: Diagrama Musical na Composição

Resumo: Como o conceito de diagrama pode nos ajudar a pensar a composição musical para além do esquematismo musical e todo o repertório de conceitos, objetos, práticas e tecnologias fomentadas por aquela abordagem, tal como vimos na abertura desta investigação? Como a conceção pragmatista de diagrama, que apresentámos no Capítulo 3, nos ajuda a pensar a composição musical que não começa pelos transcendentais e, por conseguinte, pelos seus (pretensos) limites, mas sim por uma *abertura* à música? *O que seria um diagrama musical?* Com o objetivo de trazer à tona aspetos das mediações entre o sonoro e o musical — ou ainda: aspetos do pensamento musical — que se perdem quando atentamos somente para os esquemas *a priori* (ou esquemas formalizados *a posteriori*), propomos, neste capítulo, não tanto aplicar o nosso recorte bibliográfico a exemplos da música, mas sim *confrontar a filosofia dos diagramas com outro quadro de pensamento, nomeadamente com o pensamento estético-musical nos rastros que este deixa em composições, performances, textos literários, e entrevistas, diários e rascunhos de compositores e ouvintes (inclusive filósofos ouvintes)*, para ficarmos nas principais fontes que utilizaremos. O conceito de diagrama, tal como circunscrito em certas agendas filosóficas, será o nosso principal guia; mas o nosso objetivo é deixar que esse conceito seja impregnado e enriquecido pelo pensamento musical efetivo. O resultado desse confronto será a delineação de uma modalidade de diagrama musical multi-sensorial. Não se trata de um método ou modelo formal que se desdobra em variados exemplos. Antes, trata-se de uma *modalidade de pragmática* da composição musical com e através de signos diagramáticos, por vezes visuais, outras vezes gestuais, mas sempre tendendo aos diagramas temporais e sonoros, que estarão mais ou menos latentes nos diagramas visuais e gestuais. Como veremos, esses diagramas musicais no processo de composição funcionam menos como um esquema transcendental, a dar os *limites* daquela composição, e mais como um signo icónico e simbólico vago, porém sensível, que *abre* caminhos para a composição. Para aprofundarmos a nossa análise do modo pelo qual o diagrama musical incita a pragmática da composição musical, além de exemplos musicais concretos e comentários legados por ouvintes e filósofos, partiremos também de pistas legadas por algumas posições teóricas fortes, nomeadamente a noção de diagramática musical

de Sybille Krämer, a teoria do gesto musical de Guerino Mazzola, e a estesiologia da música de Helmuth Plessner.

Quem conhece música somente por meio dos estratos do Jogo das Contas de Vidro pode muito bem ser um ótimo jogador, mas está longe de ser um músico, e possivelmente sequer é um historiador [da música]. A música não consiste apenas naquelas oscilações e figurações intelectuais que nós abstraímos dela. Através dos tempos, o prazer musical deu-se, antes de tudo, na sua dimensão sensual, no movimento de respiração, no pulsar do tempo, nas colorações, fricções, e estímulos que emergem do entrelaçamento de vozes em instrumentos simultâneos [...] Deve-se ter apreendido e experimentado essas distinções superficiais e sensuais com os sentidos para ser capaz de perceber nelas a natureza das eras e estilos. Fazemos música com as nossas mãos, dedos, com a nossa boca e com os nossos pulmões, e não com o cérebro somente [...], portanto, também a história da música não pode ser compreendida somente em termos de uma abstrata história de estilos. (Hermann Hesse, Das Glasperlenspiel, 1971, pp. 88-9, tradução nossa)

Notas de Recapitulação: Da Música Digital (Códigos) e os seus Esquemas Transcendentais

Começámos por dizer que há uma forte tradição na música Ocidental, que se deixa entrever em teorias, filosofias e práticas musicais, nas quais pré-determinações racionais (no sentido dos *ratios* ou razões) são uma constante a funcionar como condição de possibilidade da musicalidade dos sons. Nessa tradição, que se prolonga dos pitagóricos à atual *computer-based music*, entende-se, por diferentes motivos, que são necessários certos *esquemas*, se se pretende garantir a *trans-formação* de sons desconexos em composição ou sentido musical. Em alguns casos, como vimos, razões matemáticas são tidas como indispensáveis na constituição de melodias e harmonias. Em outros momentos, é a física que dita o fundamento das razões que tornam os sons musicais. Mas também no âmbito das escolas musicais que almejavam deslocar a música da matemática ou da física, alterando o seu status de “ciência musical” para “bela-arte”, nota-se a continuação de um pensamento que se volta sempre às condições de possibilidade do facto musical e, por conseguinte, ao que é *possível* fazer em música. Seja na fundamentação da música em certas categorias fixas da sensibilidade ou da percepção, seja na convenção de estruturas a fim de controlar e dar alguma forma aos sons, vimos que os *esquemas transcendentais* da música se proliferam no decorrer da história.

Com Deleuze (2003), poderíamos dizer que se trata de uma tradição da *música digital* (códigos), ainda que ora o código tenha sido pensado como “natural”, já que fundado na matemática, na física ou mesmo na sensibilidade e na percepção, e ora como convencional, simplesmente como meio de escapar a outros modelos e gerar novas combinações entre os sons.

No entanto, argumentámos também que essa tradição foi muitas vezes confrontada com seus limites, tanto os limites práticos quanto os teóricos e filosóficos. Mostrámos como nessas três frentes, músicos, musicólogos e filósofos andaram sempre a escapar às determinações transcendentais da música. No fundo, mostram-se raros os exemplos nos quais uma composição de facto deriva, ou melhor, realiza as suas pré-determinações sem as tais “escapadas”. E, longe de serem ruídos sem sentido musical, o facto é que muitas dessas descobertas ou invenções, que se deram para lá das redes de possibilidades, abriram caminho para novos modos de sensibilidade musical.

E mais do que isso: nas secções iniciais, tivemos a oportunidade de ver como há inclusive *escolas de composição* que, entre os séculos XIX e XX, pretendia criar sentidos

musicais, compostos sonoros consistentes, sem o filtro dos códigos, modelos ou esquemas. Antes, são composições (e também modos de escuta) que procedem por modulações passo-a-passo, assentadas na sensibilidade sonora e nos gestos.

Entre as escapadas e o modernismo musical, duas perguntas centrais aparecem: o que guia o aparecimento e o uso das *exceções* às determinações transcendentais da música? E como explicar a criação musical quando não se pode dizer *a priori* quais são as suas condições de possibilidade (isto é, quando a música é ainda “impossível” ou improvável)?

Ora, se as tais exceções não são necessariamente ruídos insignificantes, podendo mesmo ser extremamente significativas, como muitos exemplos atestam (e.g. a dissonância, que de J. S. Bach a Wagner, aos poucos deixa de ser controlada por regras pré-definidas), que tipo de guia ou condução faz a passagem entre o esquema musical no qual a exceção é impossível (ou seja, não é uma possibilidade dada *a priori*), e a exceção que se revela pertinente? E o que dizer, então, dos casos nos quais, propositadamente, compositor ou ouvinte são confrontados com objetos sonoros para os quais as regras, hábitos, modelos falham? Senão outras regras arbitrárias, que tipo de procedimento entre em cena na construção de um sentido musical? Haveria alguma “lógica da criação” *livre* de esquemas pré-definidos? Ou a criação musical estaria condenada a soar sempre e exclusivamente o que pedem os esquemas genéricos e, quando muito, por motivos aleatórios, descobrir alguma possibilidade interessante e antes ignorada? Seriam os músicos somente marionetes de sistemas transcendentais, que aparecem e desaparecem aleatoriamente, e que determinam as possibilidades estéticas?

Na sequência de uma longa tradição filosófica de conceitos críticos aos esquemas transcendentais da música, levantámos a hipótese, ainda não desenvolvida com profundidade, de que a construção de um conceito de *diagrama musical* poderia fazer soar mais alto e com mais peso os caminhos tortuosos da criação (de sentido) musical nos momentos de liberdade dos dados *a priori*. Isso porque uma das grandes fontes de reformulação da filosofia kantiana, nomeadamente aquela proposta por Charles S. Peirce, tem no diagrama, como contraponto pragmático ao esquema transcendental, a sua pedra de toque. Se nessa abordagem pragmática a própria matemática, que por tanto tempo ocupou o trono do esquematismo *musical*, deixa de ser reduzida à estéril aplicação de axiomas, e torna-se, ela mesma, pensamento inventivo, permeado pela lógica da abdução, não poderia também a música ser re-pensada para além da

aplicação de seus “axiomas”, em direção a um pragmatismo inventivo da música? As variações do conceito pragmático de diagrama em Gilles Châtelet e Gilles Deleuze reforçam a nossa hipótese. Com esses autores, vimos como a introdução das ferramentas, gestos e sensibilidades no âmbito das questões da criação (em ciências mas também nas artes) joga luz nas passagens ou mediações entre certo estado-de-coisas (hábitos, clichés, esquemas) a outro, sem precisar reduzir a criação à aplicação ou combinatória daquele primeiro momento. Ademais, com o auxílio da filosofia dos média (Mersch), vimos que a criação dificilmente se deixa pensar ao nível das mediações *trans-* e *meta-*, que implicam sempre um ponto fora do plano de criação, um elemento externo, difícil de localizar, e que garantiria a travessia; ao passo que, se pensada como *per-*formance de tipo *dia-*, se torna possível localizar práticas que respondem pelo gesto inventivo.

Feita, por fim, a mobilização das reações pragmáticas ao conceito transcendental de esquema, resta-nos, agora, colocar a nossa hipótese a funcionar: *o que seria um diagrama musical, e como este conceito nos ajuda a perceber melhor a criação (de sentido) musical sem reduzi-la a um plano transcendental?*

Seguiremos as pistas que levantámos na abertura desta investigação, começando pelos estudos sobre modos de composição e, posteriormente, através de modos de escuta.

Sobre a composição, acreditamos que são três as grandes modalidades de regime de criação em música e que sugerem um regime diagramático próprio desse domínio — ainda que esteja, claro, em ressonância com o pensamento diagramático em outras áreas. São elas as modalidades visual, gestual e acústica. Mostraremos, nas páginas seguintes, como as especificidades de cada uma dessas modalidades sensoriais do diagrama musical indicaram caminhos para diferentes estratégias de criação, sobretudo na música moderna (XIX-XX), que exige um conceito pragmático (em oposição ao transcendental) a fim de ser pensadas com mais densidade.

O objetivo aqui será identificar, em práticas de composição musical, alguns tipos importantes de diagramas musicais, mas sem esgotá-los, evidentemente. Propomos descrever o *modo* como instalam um regime diagramático de pensamento em música; distinguir as suas especificidades de outros tipos de diagramas; e tentar perceber como fazem surgir sentidos musicais improváveis (“impossível”) sem a pré-definição de possibilidades *a priori*.

4.1 Dia-Grama: desenhar a música impossível

Palavra de ressalva: nem toda notação musical é um diagrama como aqui entendemos e pretendemos desenvolver em nosso conceito. Talvez isso tenha ficado claro com Deleuze (2003). Nem todo esboço para um quadro é um diagrama do mesmo. Não é porque um conjunto de linhas lembra a geometria que se trata de um pensamento diagramático. Em música, essa confusão também é recorrente. Parece mesmo que quem diz “diagrama musical” diz representação gráfico-visual dos sons. É comum lembrar os experimentos de Iannis Xenakis com notações da física e da arquitetura do século XX. Porém, nada mais distante do regime diagramático que nos interessa nesta secção.

A pergunta que se deve fazer é simples: a notação representa ou produz? Pré-determina ou cria? Ou ainda: os traços obedecem a alguma lógica pré-estabelecida, ou fazem surgir conexões por outros meios?

Comecemos por aquilo que *não* é um diagrama musical no sentido que aqui pretendemos desenvolver: a notação que representa, fixa e (pré-)determina possibilidades de com-posição dos sons. Entre a notação *esquemática* e a notação propriamente *diagramática*, como veremos, há um momento intermediário, espécie de confronto entre traços reguladores e grafos de criação. Nas páginas seguintes, desdobraremos essa tríade que, de certo modo, segue a própria história da notação musical.

4.1.1 Contra-Exemplos

Compêndio de Música (Descartes)

Qual o estatuto musical e, mais especificamente *composicional*, dos grafismos de Descartes, em seu *Compêndio de Música*, que Krämer (2016) baptiza de *MusikDiagrammatik*?

Sabemos que a autora é responsável por um forte programa de investigação sobre a chamada “técnica cultural do achatamento” (cf. Krämer, 2010, 2016). A conceção de diagrama que Krämer tem desenvolvido em suas publicações (e.g. Krämer, 2016) pode ser lida a partir da definição clássica de Peirce: o diagrama é um signo icónico que interpreta um símbolo e é ele mesmo interpretado num outro símbolo (cf. Peirce ‘PAP’ cit. em Stjernfelt, 2007, p. 93). Dito de outro modo: o diagrama concreto (*token*) incorpora e torna sensível aquilo poderíamos chamar de um esquema kantiano (*type*), isto é, uma relação geral e, por

consequente, abstrata (e.g. conceito, hábito, lei natural, hipótese). Ao fazê-lo, o diagrama permite ao investigador descobrir informações que de outro modo permaneceriam latentes no objeto, porém ignoradas pela mente que o interpreta. O objetivo que conduz essa semiose, claro, é o estabelecimento de uma nova tese ou concepção, mais enriquecida, evidentemente, a respeito do objeto representado.

Na esteira de Kant e Peirce, ademais, uma das grandezas da sua diagramatologia é conseguir mobilizar um vasto e evolutivo inventário de diagramas — definidos como inscrições gráficas em superfícies bidimensionais (cf. Krämer, 2010, p. 14) —, o que lhe permite aprofundar a caracterização desses signos bem como de seu funcionamento em situações concretas da filosofia, das ciências e da cultura. É nesse contexto que vêm à tona, por exemplo, a função epistemológica da linha em Platão (e.g. analogia da linha n^a *República* e *Ménon*), em Descartes (e.g. *Compêndio de Música* e geometria analítica), em Kant (e.g. orientação espacial e esquematismo), e em Wittgenstein (e.g. teoria pictórica no *Tractatus*), todos analisados em profundidade na principal obra da autora sobre o tema (Krämer, 2016). É também a partir dessa multiplicidade de exemplos e fontes que a autora consegue desembaralhar camadas e camadas de aspetos que tornam os diagramas objetos tão importantes para a cognição humana: bidimensionalidade, grafismo, relacionalidade, esquematismo, referencialidade, funcionalidade, espacialização, operatividade, tradutibilidade, síntese imagem/texto, produção de conhecimento e universalidade (cf. Krämer e Ljungberg, 2016). Em resumo, podemos dizer que Krämer reforça e aprofunda a intuição peirceana de que os diagramas são signos epistemológicos mais do que formas de representação, e também a intuição de Châtelet (2000), segundo a qual os diagramas são capazes de iniciar dinastias de grafismos, analogias, problemas e hipóteses.

Mas se por um lado a autora avança significativamente na descrição semiótica e de certo modo até mesmo na descrição da *retórica dos diagramas* (i.e. os efeitos reais dos diagramas na mente de quem os interpreta), aprofundando pontos muito caros a Peirce e também a Châtelet, por outro, acreditamos que a sua diagramatologia deixa intocado alguns aspetos do legado daqueles autores que merecem ser re-visitados e desenvolvidos, sobretudo através da música. Em geral, apesar de descrever muito bem a materialidade desses signos e a sua relação com a produção de conhecimento, a autora fala pouco da relação entre o signo diagramático e a *percepção incorporada e temporal da sua materialidade e da sua iconicidade*.

A autora admite, é verdade, que por meio da visualização e da manipulação das notações podemos derivar conhecimentos inacessíveis de outra forma. Porém, os exemplos analisados por Krämer, apesar de não os ignorarem, deixam os *sentidos* em segundo plano, a funcionarem somente como recurso mnemônico, no caso da visão, e instrumento de ação sobre o signo, no caso do corpo que manipula o diagrama. No fundo, é a relação entre os diagramas materiais e os “olhos da mente” que aparece teorizados em sua obra. Não à toa, Krämer identifica nos algoritmos computacionais e superfícies digitais os grandes herdeiros da tradição diagramática (cf. Krämer 2012, 2017, 2019).

Nesse sentido, acreditamos que as suas análises do pensamento diagramático podem ser enriquecidas se acrescentarmos descrições mais voltadas à percepção incorporada dos diagramas — que revelarão, ademais, alguns limites epistemológicos da “diagramática digital”. Como participam da “epistemologia da linha” as sensações musculares (Peirce) e os gestos que o grafismo evoca e estabiliza (Châtelet)? Como a *observação* de uma evidência *mostrada* pelo diagrama é percebida pelo indivíduo (raciocínio corolário)? E como o gesto incorporado e até mesmo as *sensações* (Deleuze) evocadas pela iconicidade do diagrama medeiam a sua transformação (raciocínio teoremático)?

A pertinência dessas perguntas torna-se ainda mais clara quando tentamos identificar a função dos diagramas visuais na composição musical. Como bem percebe Krämer (2016, 2017), a música, apesar de ser a arte do som e do tempo por excelência, não escapa àquilo que talvez seja uma das principais tecnologias do pensamento, a grafia (*Schriftbildlichkeit*), que, desde os gregos, é capaz de colocar num mesmo plano bidimensional a linguagem, a matemática e a música. Na passagem abaixo, Krämer apresenta uma das suas hipóteses de trabalho:

O desenvolvimento da ciência e da arte é inconcebível sem a técnica cultural das superfícies artificiais; não obstante, as implicações cognitivas e estéticas do achatamento (*flattening*) mal começaram a ser esclarecidas. Na musicologia, a notação é abordada sobretudo como instrução para performance, seja no sentido convencional, seja no contexto das vanguardas, como nas notações gráficas (*iconic scores*) de Earle Brown, Morton Feldman, Sylvano Bussotti e Anestis Logothetis. Em outro sentido, porém, uma forma diferente de inscrição musical, não concebida como instrução para performance, mas sim como

ferramenta de análise, surgiu no século dezessete, particularmente na obra de René Descartes. (Krämer, 2017, p. 240, tradução nossa)

Com efeito, em seu primeiro tratado — *Compendium Musicae*, escrito em 1618 —, Descartes inaugurava uma prática que se provou, nos séculos posteriores, extremamente pertinente para os estudos musicais. Descartes foi, sem dúvidas, um dos primeiros a utilizar dispositivos diagramáticos a fim de construir outro tipo de pensamento acerca do fenómeno musical, um pensamento que não depende da estrutura temporal e da audição somente, mas que está firmado no espaço e disponível à visão¹⁵⁶.

O suporte visual, além do importante fator “estabilizador”, que permite a observação de certo modo mais precisa de relações entre sons, é utilizado por Descartes também como meio para conduzir demonstrações das suas teses — o “exame analítico” dos objetos musicais e a base para “elucidar aspetos estéticos da música”, diz Krämer (2017, p. 243, tradução nossa).

A partir do tratado cartesiano sobre a música, Krämer desenvolve, então, a noção do *uso epistémico dos diagramas*, que se estende também, portanto, ao estudo de objetos artísticos, como a música.

De facto, diríamos que a notação introduzida por Descartes é diagramática ao menos sob dois aspectos. Em primeiro lugar, lembrando os estudos de Châtelet, podemos argumentar que a linha epistémica de Descartes inaugura um modo de pensar distinções musicais que, sem os diagramas, não seriam “reais” mas somente “lógicas”. Isso quer dizer: sem a notação proposta por Descartes, a representar relações entre tons através de linhas e círculos, não haveria *intuições concretas* acerca de teses como “todas as consonâncias simples estão contidas numa oitava” (Castro, 2015, p. 29); ou “em qualquer corda estão contidas todas as cordas menores que ela” (Castro, 2015, p. 25)¹⁵⁷; ou ainda: as proporções que se percebe mais facilmente são aritméticas e não geométricas. Ou ao menos as intuições, em outros mediums ou representações não seriam exatamente as mesmas que os diagramas cartesianos convocam. Tal como se passa com o plano cartesiano e a criação da geometria analítica, os diagramas de

¹⁵⁶ Escusamo-nos, aqui, de desenvolver as muitas implicações do pensamento através de planos e linhas em toda a obra cartesiana. Sem dúvidas, o referido tratado musical é já um prelúdio à filosofia que Descartes produziu.

¹⁵⁷ Utilizamos aqui a tradução de Castro (2015) feita a partir da edição francesa, *L'Abrégé de Musique, édition A. Paris, M. DC. LXVIII*.

Descartes no *Compêndio* colocam, no horizonte do pensamento, intuições e operações musicais de certa forma impensáveis de outro modo.

Em segundo lugar, lembrando agora a importância dos diagramas, para Peirce, como meio de *evidenciar* relações necessárias, diríamos que certamente as representações gráficas de Descartes, no *Compêndio*, desempenham uma relevante função epistêmico-diagramática. As linhas, no tratado musical de Descartes, apesar de constituírem objetos particulares (os diagramas), de facto *mostram* que relações entre tons musicais, enunciadas nas teses, se mantêm invariavelmente idênticas em todos os casos possíveis. Há aqui, portanto, qualquer coisa de semelhante aos diagramas de Euclides, que demonstram, ou melhor, *mostram* a necessidade (generalidade, universalidade) de certas relações matemáticas.

Gostaríamos, contudo, de focar nossa argumentação no âmbito de uma tese específica, que aparece no *Compêndio*, e que Krämer (2016) também sublinha. Apesar de claramente fugir ao escopo do tratado proposto pelo filósofo, Descartes não deixa de reconhecer, em direção ao fim do estudo, que o método de análise/pensamento musical ali proposto serve não só a fins pedagógicos ou analíticos, mas também criativos: as demonstrações devem possibilitar a *composição* “sem erros graves” (cf. Castro, 2015, p. 48)¹⁵⁸. No *Compêndio*, os parágrafos sobre a “maneira de se compor” não chamam a atenção para a importância dos diagramas em específico, mas sim para os princípios deduzidos e demonstrados no âmbito do estudo como um todo. É Krämer (2016, p. 190) quem destaca essa hipótese: *não podem os diagramas cartesianos também possibilitar operações de composição musical?*

Nesse ponto, gostaríamos de ir além da tese da autora. Não nos parece que a notação cartesiana para os fundamentos da música constitua o único *tipo* de *dia-grama* de criação musical. Com efeito, acreditamos que *Musikdiagrammatik* que Krämer (2016) propõe, nesse caso, não vai muito além de um tipo de cálculo, um método “digital” de composição musical instalado em esquemas visuais¹⁵⁹ — hipótese que pode ser reforçada pelo mais recente estudo da autora sobre notações musicais, no qual Krämer retoma o exemplo da “música-matemática” de Joseph Schillinger (Krämer, 2019b). É verdade que diagramas como os

¹⁵⁸ A tradução francesa diz: “[o]n peut avoir appris du peu que nous avons dit, que l'on peut composer une musique assez juste, si on observe ces trois choses [...]” (Descartes, 1668, p. 89).

¹⁵⁹ Antecipemos que, ademais, mesmo a função dos diagramas cartesianos na compreensão ou análise do fenômeno musical nos parece demasiado limitada. Como veremos no capítulo sobre a escuta musical, há outros tipos de diagramas — sônicos, e que podem ser percebidos pela escuta — que medeiam a nossa compreensão ou análise da música com muito mais profundidade.

propostos por Descartes fazem parte de uma linhagem de “notações calculadoras” da história da música — instrumentos visuais que possibilitam diferentes modos de conectar pontos (notas) sobre um plano (espaço-temporal). Porém, acreditamos ser importante distinguir entre o cálculo feito com o suporte visual, por um lado, e um pensamento mesmo diagramático, ou seja, *através da linha*, por outro.

O tipo de instrumento musical gráfico que Krämer (2016) identifica no exemplo de Descartes, a nosso ver, esbarra na seguinte limitação: o grafismo cartesiano, mais do que um meio para conceber uma música inconcebível de outro modo, é um esquema informado por regras de leitura e manipulação dadas *a priori*. Não se trata tanto de um pensamento *através da linha e sua manipulação*, mas sim da *manutenção* de um campo de possibilidades musicais. Em grande parte (admitidas possíveis exceções), a linha, no pensamento musical de Descartes, está submetida aos conceitos e razões bem definidos pelo filósofo. Daí a operatividade calculadora dos seus diagramas musicais, capazes, sim, de gerar música, mas não de criar para além do campo de possibilidades dado *a priori*. Facto: o medium visual torna possível o pensamento de combinações inimagináveis (ou “insondáveis”) de outro modo. Contudo, no que diz respeito à composição *por meio* desse tipo de notação, nada mais está em jogo além de uma complexificação dos cálculos de combinações a partir de condições pré-determinadas.

A diagramática musical Descartes-Krämer não compreende linhas mais ou menos soltas, que poderiam atravessar o sistema e romper com a sua axiomatização (o diagrama, como pensado em Deleuze). Também não compreende a importância dos gestos de expansão e contração, de lentidão e velocidade. Seu interesse maior é pela codificação de uma gramática base da música. Dispositivos como esses não se interessam pelas *torções*, que actualizam outras virtualidades. O foco é a medida e as regras que permitem as combinações corretas segundo um modelo pré-estabelecido. Com efeito, o conceito de diagrama também inclui ou (pode incluir) aspetos simbólicos no sentido peirceano — hábitos, regras de síntese, códigos. Porém, mesmo nas notações simbólicas, há sempre na composição do diagrama ícones e índices. E se quisermos esclarecer como determinado hábito de composição simbolizado num sistema de notação pode *crescer de modo a sintetizar novos hábitos musicais* (e.g. novas composições), então é sobretudo para os ícones (ou seja: sensações, ambiguidades, virtualidades) que devemos nos voltar. Vejamos, então, como a notação

musical passa de uma diagramática regulada sobretudo por símbolos (os esquemas transcendentais da música) para uma diagramática animada por ícones.

Lições da história da notação musical

O exemplo analisado por Krämer (2016) é similar o caso da notação musical “tradicional”. Sua importância como instrumento de composição é inegável¹⁶⁰. Se Descartes já suspeitava que uma tal formalização musical poderia auxiliar na composição “sem erros graves”, três séculos mais tarde, Pierre Boulez confirmará a sua hipótese:

O pensamento ou gesto do compositor traduz-se materialmente por uma escrita que utiliza o espaço do papel [...] O olho vê estas relações de valores, transpondo sem dificuldade o espaço que os separa, anulando provisoriamente o fenómeno tempo, que dará a esses valores o seu peso real, o seu impacto verdadeiro. Esta espécie de divergência entre o espaço e o tempo, a que o compositor é incitado pelo espaço material do papel no qual inventa, este silêncio, este universo fora do tempo real em que ele compõe, impelem-no para um domínio onde vê, na simultaneidade imediata, eventos destinados a ser ouvidos na sucessão. (Boulez, 2013, p. 382)

Claro que ao dividir os sons em signos rítmicos, melódicos, blocos verticais harmônicos, grades com timbres específicos, a notação tradicional abre caminho para outro tipo de pensamento composicional, no qual diferentes parâmetros podem ser de-compostos e re-compostos *através do* meio visual. Contrapontos, fugas, sinfonias são modos de composição do material sonoro absolutamente dependentes do suporte da escrita (*gramma*).

Por que, então, insistimos em dizer que a composição, nesses casos, não se dá através (*dia-*) da escrita (*gramma*)? É que, pensando nos mesmos exemplos, é fácil perceber que a notação vem de tal forma carregada das razões, formas e hábitos “pressupostos” em nossa tradição musical — podemos dizer: esquemas que existem fora da temporalidade pragmática do pensamento diagramático — que dificilmente sobra espaço para algo a mais que uma

¹⁶⁰ Subscrevemos, aqui, à síntese de Ferraz (2007, p. 25): “Com a notação sobre o papel a música fundou um novo modo de funcionamento e isto determinou todo seu desenvolvimento desde os primeiros contrapontos no séc. IX. A música, escrita no papel, ganhou traços de desenho, tornou-se uma espécie de caligrafia, e como tal, ornada de iluminuras e pequenos floreios. Saiu assim do universo puro e simples da voz e foi ancorar-se em correspondências visuais as mais diversas. A partitura mais do que um simples lugar de registro passou a ser o lugar de criação, como nos diversos tratados e manuais que a povoam, sobretudo no renascimento. É fácil notar como o ato de compor passa a ser o próprio jogo de desenhar a partitura. As técnicas de contraponto desenvolvidas a partir do séc. IX também deixam isto bem claro. Em pleno renascimento, o cerne do trabalho do compositor é aquele de relacionar notas musicais (cada época com suas regras). E os desenhos que figuram na partitura funcionam como ilustrações.”

combinatória regrada entre os níveis que a notação separa visualmente. O grafismo permite ao pensamento abstrato avançar com o auxílio da intuição visual. Mas avança-se tal qual análise de um conceito dado *a priori*, e não *tanto* como *síntese* de criação de outros conceitos. Mais precisamente: avança-se na re-combinação de elementos num mesmo plano de composição, e não exatamente na síntese de outros compostos sonoros.

Na notação musical tradicional, a iconicidade dos traço, que o faz escorregar para além do conceito que o originou (Peirce), ou ainda a virtualidade mobilizada pela notação (Châtelet, Deleuze), são como que caladas e submetidas, *tanto quanto possível*, aos modelos de composição pré-existentes. A notação tradicional é ainda muito mais suporte do que mediação, mais calculadora que moduladora. Cremos ser precisa a descrição de Boulez sobre o uso da notação por parte dos compositores: o olho “*vigia* a mão e navega neste espaço” (Boulez, 2013, p. 382, grifo nosso). E essa relação de vigilância “teorética”, a nosso ver, rompe com o regime diagramático de aberturas, restringindo, nuns casos mais, noutros menos, o *gramma* ao cálculo.

Evidentemente cada tipo de notação musical guarda as suas especificidades semióticas. Se pensarmos na história das notações musicais, dos gregos à partitura “tradicional”, é possível identificar artefactos visuais mais “vigilantes” que outros, assim como há exemplos emblemáticos de notações mais dadas a “errâncias” que escapam às suas respectivas regras de síntese e manipulação. Não precisamos, para isso, discutir a notação musical na Grécia Antiga — tema ainda cheio de armadilhas e incógnitas que a nossa musicologia está longe de esclarecer. Tomemos como início dessa história os *neumas*, responsáveis pelo registro do cantochão no primeiro milénio da era cristã (e que continuou a ser a notação do cantochão, ainda que essa música tenha se retirado até mesmo das igrejas e, hoje, seja cultivada em poucos mosteiros). As marcas convencionais que acompanham o texto litúrgico, de modo a indicar o tipo de entoação que deve ser cantada, são fundamentais para o registro da música, mas praticamente irrelevantes para a heurística da sua criação. A notação *ars antiqua*, que perpassa a música do início da polifonia medieval entre os séculos XII e XIII — o *órganon* de Léonin e Pérotin —, não avança muito nesse sentido, apesar de ganhar em complexidade, distinguindo com mais precisão as figuras rítmicas, por exemplo.

No entanto, quando se observa a *ars nova* (*notandi*), no século XIV, é inegável que, apesar de incorporar *medidas* matematicamente determinadas para as alturas e os ritmos, a

notação se torna, nas mãos dos compositores, uma ferramenta de *mani-pulação* capaz de ao menos sugerir caminhos impensáveis de outro modo. O *desenhar* da música, apesar de ainda ser *vigiado* pelos esquemas matemáticos da polifonia medieval, não deixa de visual e gestualmente sugerir caminhos, digamos, pouco convencionais para o cálculo dessa música. Prova de que a notação, nessa altura, ganha em iconicidade (e, portanto, em diagramaticidade), é modo como compositores do *final* do século XIV passaram a manipular esse novo sistema de notação. A minúcia na construção de formas e desenhos para *conceber* a música, sobretudo a música profana, é tal, que vale a comparação com o pensamento arquitectónico de uma catedral gótica. É, pois, como se esses compositores, cuja escola é hoje conhecida por *ars subtilior*, estivessem a responder às latências formais da notação musical da sua época, ensaiando os primeiros voos para fora das restrições estilísticas da altura. As consequências mais radicais desse modo de se pensar a música (i.e. *através da grafia*) aparecerão nas notações gráficas do século XX, como veremos em breve.

De qualquer forma, não surpreende, portanto, que os exemplos lembrados por Boulez acerca do uso composicional da notação apelem, em grande parte, para formalismos matemáticos e científicos como “*armadura à composição*” (Boulez, 2013, p. 382, grifo nosso), como simbolismos numéricos que aparecem em Bach, Mozart, Berg, Schönberg e Messiaen, para ficarmos nos nomes citados por Boulez¹⁶¹. Esse domínio da escrita (que, verdade seja dita, é só um entre vários considerados como parte do conceito de escritura em Boulez) serve, enfim, à aplicação de modelos mais que à criação que se lança para *fora* dos modelos. A notação tradicional é ainda um esquema transcendental (um *a priori* material), mas não ainda um diagrama pragmático. Diferente de um mediador (que se abre ao devir das virtualidades imprevisíveis e improváveis), a notação “clássica” *tende* (o que não significa, portanto, que o faça completamente) muito mais a instrumentalizar o pensamento-criação do compositor do que instaurar campos de abertura para além dos hábitos e clichés de certo tipo de música.

¹⁶¹ “O simbolismo dos números, e até a sua significação esotérica, serviu amiúde de armadura à composição, desde o caso mais simples até ao mais complexo. O símbolo da Trindade deu origem a inúmeras transcrições numéricas da cifra três: mencionarei apenas Bach com a sua grande fuga para órgão em mi bemol maior, fuga com três sujeitos, e Messiaen com o seu *Mystère de la Sainte Trinité*, peça escrita num rigoroso contraponto a três vozes. No universo da ópera, temos *A Flauta mágica*, com o seu símbolo ternário em ligação com as cerimónias maçónicas, ou *Lulu*, com a cifra cinco, simbolizando a morte – sobretudo os cinco tiros de revólver que matam o Dr. Schönberg foi, aliás, durante a sua vida, obcecado pelo simbolismo das cifras e também pela transcrição das letras mediante o sistema de solmização alemão. *Wozzeck* utiliza episodicamente o simbolismo da cifra sete; a *Suite lírica* está pejada de alusões cifradas; o Concerto de câmara baseia-se inteiramente no simbolismo da cifra três; nunca mais se acabaria de citar exemplos.” (Boulez, 2013, p. 383).

Ressaltemos, no entanto, que a nossa distinção de forma alguma pretende colocar em descrédito a relevância desse instrumento de composição e das obras que se fizeram atravessadas pela notação como esquema de cálculo musical. A combinatória na obra de J. S. Bach é prova (ainda) viva disso. Ademais, a instrumentalização do pensar composicional por parte de um suporte como a notação jamais impediu que grandes génios da música encontrassem as suas linhas de fuga (seu diagramas, enfim).

Há ainda muitos outros modos de se compor música que dependem de alguma forma de grafismo ou notação, mas que não constituem ainda um regime diagramático (ou se o fazem, fazem-no ainda de forma demasiado modesta). Pensemos, por exemplo, na combinatória¹⁶². Sabemos que já Leibniz propunha aplicar a arte combinatória à música¹⁶³ — empresa concretizada por J. S. Bach. Como no *pensamento cego* leibniziano, é preciso que algo seja dado à intuição (um símbolo, diz Leibniz) a fim de permitir o avanço do cálculo lá onde não há intuição que chega (como no caso do quiliógono)¹⁶⁴. Faz-se necessária uma notação. Não obstante, a notação e as regras da combinatória nela incarnadas funcionam como um plano dado de *antemão*, e que estabelece um *campo de possibilidades*. O diagrama, como vimos, é inventado precisamente como dispositivo de escape às possibilidades dadas à partida.

Mantendo certa proximidade com os métodos de combinatória, também os processos de composição mediados por algoritmos, em especial os não-digitais, dependem de algum suporte gráfico ou notacional. As composições de Xenakis, nos anos 50 e 60, determinadas por fórmulas estocásticas são um exemplo claro disso. Mas já entre os medievais a notação se fazia presente e necessária como condição de possibilidade de práticas como o *isoritmia* (espécie de “função”, no sentido matemático), na qual padrões *independentes* de durações (*talea*) e de notas (*color*) são combinados por meio de sobreposições — como muitas composições de Guillaume de Machaut (século XIV). Outras operações são daí derivadas. Em Phillipe de Vitry, além do método da *isoritmia*, o compositor chega a escrever as variáveis do ritmo (*talea*) como um palíndromo (ver moteto *Garrut gallus - In nova fert*). Essa prática,

¹⁶² Na sequência de uma antiquíssima tradição da combinatória aplicada à poesia (inclusive ao ritmo poético), que remonta à China antiga e à Índia, e é continuada pelos teóricos da poesia gregos e latinos, muitas propostas de combinatória musical apareceram no mundo ocidental. Alguns exemplos são Marin Mersenne e as suas 720 permutações das notas “dó, ré, mi, fá, sol, lá”, e Athanasius Kircher, influenciado pelos grafos de Raimundo Lúlio, e as suas 30 permutações de uma melodia de cinco notas. Mais sobre isso, ver Jedrzejewski (2019, pp. 333-80).

¹⁶³ A composição musical é um dos exemplos que aparecem na *Dissertatio de Ars Combinatoria*, de Leibniz.

¹⁶⁴ Para uma introdução ao conceito de pensamento cego em Leibniz, ver Pombo (2012).

claramente dependente do suporte da escrita, será repetida por J. S. Bach, no famoso *canon caranguejo*, no qual uma melodia inicial em forma de palíndromo é sobreposta ao seu inverso, isto é, uma mão conduz a melodia do início ao fim, enquanto a outra executa a mesma melodia a começar do fim e encerrar no início.

Ainda no contexto do pensamento musical algorítmico, poderíamos continuar a exposição com o exemplo do contraponto, que, sobretudo em seu estágio mais complexo como na arte da fuga, é também inimaginável sem o suporte da notação.

Mas o ponto que nos interessa é o mesmo em todas essas práticas: a notação, da *isoritmia* aos processos estocásticos, passando pelo contraponto e pela arte da fuga, é sobrecarregada de princípios e regras dadas de antemão, de modo que o suporte gráfico tem como função última tornar mais claras as complexas *possibilidades* de combinação estabelecidas *a priori* por aquelas regras e princípios. A notação funciona como um meio de *dar a ver possibilidades permitidas* no interior de certos princípios composicionais dados à partida, antes da notação, e que, sem a mesma, dificilmente poderiam ser realizados. A notação torna-se, para essa tradição musical, uma ferramenta que garante e facilita o desdobramento de “axiomas musicais” de fundo.

Nosso interesse, contudo, é em outro tipo de função mediadora da notação. Interessamo-nos menos as estratégias para levar às últimas consequências princípios composicionais gerais (regras, modelos, hábitos) do que os *meios notacionais* de se libertar dessa carga musical dada *a priori*.

Não se trata aqui de tentar invalidar um tal modelo de pensamento musical, mas tão-somente distinguir entre o esquema visual que permite manipulações por meio de regras, medidas, razões, e aqueles que tentam precisamente escapar do jogo de cartas marcadas através de grafismos processuais/temporais. O diagrama musical, como queremos aqui pensá-lo, não pode ser reduzido à operacionalização visual do esquema transcendental. A iconicidade da linha, que faz o pensamento avançar para além do que sabia antes, que faz surgir pontos onde o sistema nada previa (pré-via), não pode ser tolhida, restando somente o simbolismo da operação, o cálculo que procede analiticamente na decantação de combinações sonoras implícitas num modelo de composição regrado. A linha diagramática, queremos defender, na esteira do que vimos em Peirce, Châtelet e Deleuze, constitui muito menos a

estratificação do musical e sua manutenção num modelo de notação do que uma criação e *manu-tensão improvável* no âmbito de qualquer esquema pré-estabelecido.

4.1.2 Do Dia-Grama Musical

A pergunta por um pensamento *dia-gramático musical* exige, portanto, a participação de outro tipo de prática de grafismo em música, cuja força reside precisamente em escapar aos lugares-comuns, aos modelos e hábitos pré-definidos — em resumo: expandir os símbolos musicais *através do grafo*, que abre caminhos sônicos por *meios não-digitais*. Que tipo de *gramma* faz surgir sons e enclaves sonoros, para além das combinações implícitas num símbolo ou hábito pré-definido? Não devemos olhar para as notações que ditam as possibilidades de conexão dos sons, mas precisamente para aquelas que abrem para além de possibilidades dadas à partida. Onde o *gramma* deixa de ser instrumento de operacionalização de princípios e regras? Quando o traço deixa de ser controlado por modelos de composição (socialmente compartilhados ou não) e passa a ser propulsor de novos compostos musicais? Em quais práticas a notação deixa de se alimentar de hábitos composicionais pré-existentes e passa a propor blocos sonoros guiada pelas iconicidades do signo visual? Só aí, nesses momentos, é que a função diagramática do *gramma* será libertada enquanto alternativa ao pensamento musical formalizado. Só então o *gramma* funcionará enquanto abertura a outro tipo de modo de criação musical através do traço.

No ensaio de Boulez (2013) sobre a escrita musical há um exemplo interessante — ainda que seja preciso *torná-lo* interessante, lendo-o contra o próprio Boulez. No âmbito da sua compilação de estratégias de escrita musical, Boulez fala-nos de uma tal *escrita subentendida*. O compositor explica:

Quero com isso dizer que uma passagem inteira é de todo concebida e realizada. Numa segunda etapa, *elide-se* uma parte da escrita para deixar apenas uns quantos pontos de referência; quanto mais se delir o aspecto contínuo da escrita, tanto mais impossível será de apreender o porquê do que se ouve. (Boulez, 2013, p. 387)

Ora, não é difícil perceber aqui uma diferença fundamental em relação ao modelo cartesiano ou da notação do cálculo de possibilidades. É que não se exige uma *lógica* no procedimento de desaparecimento de momentos da escrita. O gesto de apagar, nesse caso, não

respeita a qualquer tipo de processo *algorítmico*. O que Boulez descreve está mesmo próximo do que Deleuze pensa ser a artimanha por excelência do processo de criação pictórico em Bacon. De certa forma, diríamos que escrita subentendida de Boulez, muito mais que os grafismos calculadores aplicados à música, constitui um *tipo* de diagramática analógico-musical.

Não é exatamente assim que Boulez quer que funcione a escrita subentendida. Na continuação da passagem, nota-se que a estratégia deve funcionar não como um momento pré-composicional (como o momento pré-pictórico que vimos nos pintores diagramáticos), mas como parte do próprio tecido composicional:

Cabe ao compositor fazer aparecer progressivamente a coesão da escrita, restituindo, pouco a pouco, os elementos que a organizam. Retrospectivamente, ter-se-á a intuição de que a incoerência aparente do início era, de facto, tão-só uma lógica oculta, diretamente inapreensível. (Boulez, 2013, pp. 387-8)

E ainda mais anti-diagramático: Boulez pretende que o esvaziamento que rompe com o discurso lógico, organizado, estruturado seja *corrigido* no decorrer da composição.

Sem tirar os méritos da técnica de composição como pensada por Boulez, gostaríamos de forçar uma leitura distinta das intenções do compositor, mas que nos serve como um caso exemplar de *diagramática* musical.

Primeiramente, é necessário que o procedimento de desaparecimento de excertos de um discurso musical organizado constitua um momento pré-composicional. É preciso, também na música, *assoprar* os clichés incorporados na partitura (mas também nos gestos e no ouvido) — e fazê-lo sem a substituição por um código qualquer, como quem troca um programa por outro. Interessa-nos, afinal, entender como se dá o pensamento-criação musical decodificado (quais seus materiais, estratégias, “lógicas”, enfim, como pensar sem um plano formal pré-definido?).

Em segundo lugar, se de facto há uma diagramática musical no mesmo sentido das diagramáticas que vimos no capítulo anterior, a estrutura lógica inicial não deve ser, de forma alguma, recuperada num momento posterior. O intuito de elidir excertos da estrutura é precisamente escapar à gramática ali implícita, seus hábitos e lugares-comuns, e abrir espaço para *outro modo de colocar-juntos os sons*. É preciso, então, dar ouvidos às ruínas desconexas — o diagrama —, escutar as virtualidades sonoras das marcas soltas, para as quais não há

mais qualquer *sistema pronto* de relações a garantir o seu sentido musical. Escutar o marulho do diagrama. Ouvir a música das constelações, cheias de espaços *vazios*, como faz o Maestro Pestana (Machado de Assis).

Só então a composição pelo diagrama terá início. Os sucessos desse processo de criação não podem ser antecipados, haja em vista que o diagrama é instável, um plano em campo aberto, que tenta agarrar uma entoação aqui, um motivo acolá. Enquanto ruínas desconexas, o diagrama é ambíguo e oposto à estruturação de uma *blueprint*: é, antes, o rasgo. Deixar passar o diagrama, no entanto, é a única *chance* de superar o cliché analogicamente, sem pensar por redes, cálculos ou combinatórias. Se fosse uma estrutural global da composição “porvir”, a tendência da notação seria conduzir o pensamento simbolicamente (Peirce), isto é, ao nível das relações formais e seus padrões. Convertida em diagrama, contudo, a notação torna-se sugestiva, icónica (Peirce), a funcionar por associações qualitativas, mais do que formais. Tal é o mérito diagramático de uma escrita subentendida, ou escrita que procede por esvaziamentos.

E tal é o mérito de um diagrama que funciona menos como mapa ou *diagrama global* do que como ponto de ambiguidade (Châtelet) ou *diagrama local*. Essa distinção é pouco relevante para muitos exemplos de diagramática, como podemos facilmente notar, por exemplo, nas obras de Krämer (2016) e de Stjernfelt (2007). Porém, quando pensamos na composição musical, claramente é possível identificar dois regimes de criação diagramáticos: (i) um que, no fundo, julgamos ser mais esquemático (Kant), procede por mapas globais da composição, esquemas primordiais que determinam os detalhes; (ii) outro que procede passo a passo, por meio de traços locais que medeiam a associação em direção ao próximo detalhe, sem estar condicionado por uma estrutura de fundo.

Outra determinação que, a nosso ver, é fundamental ao conceito de *diagrama* musical, distinguindo-o de outros modos de notação e grafismos, é o que poderíamos chamar de *latência aural*¹⁶⁵. Trata-se de um aspeto que deriva da dimensão icónica do diagrama. Se, diferente da “certeza de símbolo” (Châtelet), o diagrama funciona a partir ambiguidade, então

¹⁶⁵ Este conceito, em referência a certos tipos de notações musicais gráficas, foi proposto e desenvolvido por Magnus (2016) em seu livro *Aurale Latenz: Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown*. A partir do exemplo de Earle Brown, o autor demonstra como certas notações gráficas funcionam como espécie de intermediário entre a imaginação ótica e a realização sónica. Magnus utiliza o termo *Klangliche Einbildungskraft*, algo como uma imaginação sónica, para circunscrever o espaço dessa notação. Daí a noção de uma latência aural inerente a certas notações gráficas, mas ausente da partitura tradicional e de outras notações que apelam menos a um ambíguo imaginário sónico do que a razões ou instruções bem definidas direcionadas ao músico.

isso vale também para os aspectos sensoriais desse tipo de traço — ambiguidade sinestésica do diagrama. Em Peirce e Châtelet, como vimos, os diagramas matemáticos e científicos são particularmente afeitos à *sensação muscular*, ao movimento manual, ao gesto. Certamente isso se aplica também aos *diagramas* musicais.

Mas a noção de espaço *háptico* (Deleuze), que não é só visual, nem só gestual, mas ambos e *também* acústico, é a que mais se aproxima, acreditamos, do que se passa na criação musical por meio de notações. Ao desarmar o pro-grama musical instalado nos regimes de notação musical, o tipo de grafismo que aparece em seu lugar pode funcionar por meio de associações tanto com os gestos quanto com os sons. A *diagramática* musical não significa transformar a música numa arte do espaço. Pelo contrário: é o potencializar a liberação de gestos e “imagens sonoras” que atualizam compostos musicais para os quais todos os modelos existentes são surdos. O traço visual que constitui a *diagramática* da música, longe de ser uma mescla entre música e pintura, é, na verdade, uma estratégia para jogar o pensamento *sónico* em outra direção.

4.1.3 Desenhar o impossível sónico: criação musical entre enigmas gráficos e conjecturas sónicas

Passemos, agora, a alguns exemplos.

Começaríamos por afirmar que os diagramas, no sentido aqui definido, só aparecem com mais evidência na música a partir do século XX, mais especificamente na segunda metade desse século¹⁶⁶. É, pois, nessa altura que a notação musical se torna um campo de batalha entre a gramática musical e a sua manutenção, por um lado, e o devir sonoro e a sua manu-tensão, por outro. Obviamente, dado o que foi dito, nem todas as notações alternativas que surgiram nesse período são diagramas de criação musical. Muitas obras de Xenakis e de Stockhausen¹⁶⁷ para ficarmos em dois nomes representativos, rompem com a lógica instalada na notação tradicional através da substituição por outras gramáticas musicais. Mas entre as saídas desenhadas por compositores desde os anos 50 (grosso modo), algumas se destacam

¹⁶⁶ Defendemos essa “data de origem” a partir da distinção traçada em certos estudos sobre composição e notação, que identificam o nascimento das notações que consideramos aqui diagramáticas algures nas décadas de 50 e 60. Ver, por exemplo, Ferraz (2007, p. 26) e Maguns (2016).

¹⁶⁷ Ver, por exemplo, as partituras gráficas de obras como *Zyklus* e *Gruppen*, de Stockhausen, bem como as notações que Xenakis emprega nas composições *Pithoprakta* e *Diamorphoses*. As quatro peças ajudam-nos a perceber como a notação gráfica pode ser utilizada para “computações” e “medições” musicais mais complexas, em vez de serem meios icónico-gestuais de pensamento composicional.

pela capacidade de desestabilizar o cliché, que arrisca reduzir a música um pretenso discurso lógico-dedutivo ou simbólico (Peirce), sem colocarem no lugar outro código operacional. São alternativas analógicas (Deleuze), no sentido de serem grafismos que modulam o pensamento gestual e sónico do compositor, actualizando sensações, ritmos e blocos sonoros inimagináveis (sem imagem) e mesmo impossíveis (sem condições de possibilidade) por meio dos hábitos e notações existentes.

Duas grandes tendências podem ser identificadas. Um tipo de prática de grafismo como espaço de criação musical é aquela na qual o compositor começa por preparar a composição através da inserção de um ou mais diagramas. A partir desse ponto de instabilidade (e em caso de sucesso), algo será extraído como material da composição — um ritmo, bloco sonoro, tema, um gesto, etc. Essa estratégia, obviamente pode (e tende) a continuar no decorrer do processo de criação: novos diagramas aparecem como meio de romper com hábitos que começam a se espalhar pela composição. Outro tipo de diagramática composicional, contudo, exige a participação de outros actores, borrando, assim, a distinção clássica entre compositor e intérprete. Nesse caso, o “compositor” produz seus diagramas e o “intérprete” (individual ou colectivo) utiliza a notação como meio de criação.

O modo diagramático de criação musical que emerge em certas práticas do século XX pode ser, enfim, pensado enquanto procedimento por construção e desdobramento de enigmas. Ou ainda: composição como *(sonic) guess at the riddle*, para lembrarmos de uma expressão peirceana. Em alguns casos, o enigma é proposto, através de diferentes artimanhas para confundir os clichés, pelo próprio compositor que irá lançar as suas conjeturas, isto é, que irá criar por meio da ambiguidade do diagrama. Em outros, o compositor é o produtor de enigmas, e o intérprete, que de facto irá actualizar a composição em sons, é quem lança as conjeturas sónicas.

Diagramática musical (I): compositor (de enigmas) e intérprete (de conjeturas)

A mediação dos diagramas no âmbito da cooperação entre “compositores” e “intérpretes” — emaranhado do qual nascem os compostos sonoros — é amplamente evidenciada na literatura sobre as (e nas práticas das) notações gráficas do século XX.

Talvez não exista ilustração mais clara do que seja isso, varrer os clichés da partitura através do diagrama, como proposta de um ponto de ambiguidade (enigma), do que a eterna

imagem de abertura de *Mil Planaltos* (Deleuze e Guattari, 1995a, p. 10). No excerto da notação de *5 Peças para Piano para David Tudor* (1959), de Sylvano Bussotti, utilizada pelos filósofos como espécie de prólogo imagético-rizomático do referido livro, podemos observar a desterritorialização em curso da notação tradicional¹⁶⁸. É como se a partitura de Bussotti fosse um intermediário entre a notação que se pretende axiomática e fundadora do musical (i.e., que dá as suas condições de possibilidade) e aquela que se abre ao devir, impedindo a redução da música a uma gramática. Contra as (pré-)determinações da notação tradicional que, de saída, cortam formalmente o espaço do papel, estabelecendo ou impondo coordenadas objectivas ao pensamento musical, Bussotti traça linhas que escapam ao plano inicial, e actualizam ou libertam, assim, linhas de fuga do musical. Em vez de fundar, no traço, os pilares necessários a um composto sonoro-musical, a notação de Bussotti convida o pianista a criar através dos traços (dia-grama) embrulhados pelo compositor.

Há, contudo, um sem número de casos similares, legados pelos compositores das décadas de 50 e 60. Podemos recorrer, como exemplo, ao curioso volume de diagramas musicais compilados por John Cage no livro *Notations* (Cage, 1969). É verdade que nem todas as notações contemporâneas (da altura) funcionam como diagramas. Há ainda resquícios de planos que pretendem estabelecer coordenadas claras, pré-determinando o pensamento musical do intérprete, mesmo que com novos símbolos. Ainda assim, na referida publicação, é possível identificar diferentes modos gráficos de se produzir enigmas musicais (diagramas) que, nas mãos (e corpos e vozes) de músicos de boa intuição, podem germinar compostos sonoro-afectivos frescos e de grande interesse musical. Citaríamos três exemplos marcantes: Louis Andriessen, *A Flower Song II*; Aldo Clementi, *Informel 2*; e Tom Ehrlich, *Orchestral Sketches*.

Citaríamos também uma fonte bibliográfica mais recente, a saber, a investigação de Magnus (2016) sobre a *latência aural* em certas notações gráficas do século XX. Em seu livro, estuda-se precisamente os compositores que se propuseram a desarmar qualquer tipo de código musical pré-estabelecido através da exploração de traços que rompem com a lógica da “grande música”, cheia de vícios e armadilhas que prendem a música ao lugar-comum. Mais: o património de notações que Magnus (2016) investiga é precisamente aquele no qual se instalam novas funções ao compositor e ao intérprete. Ao primeiro, cabe varrer os clichés

¹⁶⁸ Para uma leitura mais detalhada a respeito das funções da partitura de Bussotti na abertura de *Mil Planaltos*, ver *Scoring the Rhizome: Bussotti's Musical Diagram* (Bogue (2014).

através de pontos de ambiguidade (Châtelet) ou notações icônicas (Peirce), sugestivas de eventos sonoros — embrulhar um enigma gráfico. O intérprete, por seu turno, é incumbido de lançar conjecturas sônicas, o que resulta na atualização de compostos musicais sempre *outros*.

Ao dissertar sobre o modo de criação musical gráfico, como empreendido por Logothetis em *Styx*, por Bussotti em *Sensitivo per arco solo*, por Brown em *December 1952* (para ficarmos em poucos exemplos), Magnus, a nosso ver, enumera e sintetiza as características do pensamento musical diagramático, como temos aqui defendido. Diz o autor:

A materialidade dos elementos visuais e a imaginação sônica instaurada por eles são dois lados do mesmo fenômeno. Aqueles formam as dimensões visualmente perceptíveis dos sons, que se escondem sob as imagens — ou seja, o seu contorno, densidade (*Fülle*) e arranjo (*Anordnung*). O outro lado pode ser descrito como o trabalho mental que imediatamente precede a execução instrumental. O olhar indagador sobre a partitura visual destila as suas respostas durante a execução musical na forma de sons. O que o sujeito observa, portanto, são latências aurais, figuras visualmente perceptíveis que, em sua natureza visual ambígua e em sua musicalidade pretendida, constantemente impulsionam novos olhares e demandam uma execução musical. (Magnus, 2016, p. 294, tradução nossa)

Por fim, não poderíamos deixar de sublinhar as estratégias *diagramáticas* de criação do próprio John Cage. Em seus mesósticos, por exemplo, há um peculiar uso — diagramático — do espaço da folha de papel. Nada é representado graficamente nesse espaço. Mas as palavras-desenhos que aparecem nessas “partituras” para voz também não seguem qualquer tipo de regra, gramática, código ou estrutura formal. A notação, aqui, não desenha qualquer tipo de espaço formal. O musicólogo e compositor Silvio Ferraz, lembrando a filosofia deleuziana, distingue, nos grafismos dos mesósticos de Cage, dois modos de se preencher ou construir o espaço. Diríamos que são um *modo* (o intensivo) e um *método* (o extensivo). Diz Ferraz:

Os mesósticos de Cage são espaços intensivos. Nos seus mesósticos, Cage modula um espaço mensurável, a folha de papel. Ou seja, o papel perde suas medidas. No espaço intensivo não há medidas nem valores justos que possam subdividir o espaço. Se a folha de papel sozinha é mensurável, se podemos

encontrar suas proporções, calcular sua área, não é o que acontece depois que um mesóstico é desenhado nesta folha. Qualquer subdivisão passa a ser apenas uma tentativa, uma especulação breve de leitura. (Ferraz , 2007, pp. 90-1)

Isso significa dizer que o espaço traçado pelo mesóstico não dá, ao intérprete, um plano fechado, um mapa do que é *possível* fazer no âmbito daquela composição. Como nas partituras gráficas de Earle Brown e Sylvano Bussotti, o grafo-mesóstico de Cage distancia-se de uma notação operacional e aproxima-se de um espaço háptico sónico-visual, que *propõe* enigmas ao músico/intérprete, que *convoca* os seus gestos e sons. É nesse sentido, enfim, que a notação gráfica se torna um diagrama — na medida em que sugere caminhos abertos ao músico, que irá, finalmente, agarrar algum objeto sonoro a partir daquela *suspeita gráfica*. Vide o caso do virtuose da voz, Demetrio Stratos, em sua gravação dos *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham*, de John Cage. Dobra entre modulação diagramática e modulação vocal.

A distinção entre notação como condição de possibilidade (esquema) e notação como *dia*-grama aparece também cristalina no modo como Szendy (2015), em seu texto *Notation, Annotation and Punctuation*, se refere às partituras gráficas de Cage. Após rascunhar uma interessante perspectiva da história da notação musical até o século XX, descrevendo-a como um *crescendo histórico-musical* em termos de precisão — “crescente especificação [notacional] de todos os aspectos da performance” (Szendy, 2015, p. 85, tradução nossa) — Szendy volta-se para uma das reações, do século XX, a esse cenário, a saber, o retorno à *indeterminação* nas notações musicais¹⁶⁹.

Sobre esse movimento de rutura com a crescente especificação — leia-se: pré-determinação — das notações, Szendy cita o exemplo composição *Aria* (1958), para voz solo, de John Cage.

¹⁶⁹ Dizemos “retorno”, haja em vista que a tese de Szendy (2015) defende que as notações gráficas do século XX de certa forma retornam à indeterminação da notação neumática dos medievais. Sublinhariamos, contudo, a profunda distinção entre os modos de se criar música, na prática, através dos neumas, por um lado, e por meio das notações modernistas, por outro. É que, entre os medievais, a indeterminação dos neumas era compensada por hábitos musicais profundamente arraigados nos corpos dos músicos. Já no caso do século XX, o esforço dos músicos vai exatamente na direção de “abraçar o indeterminado”, isto é, deixar o grafismo modular a prática em outros sentidos.

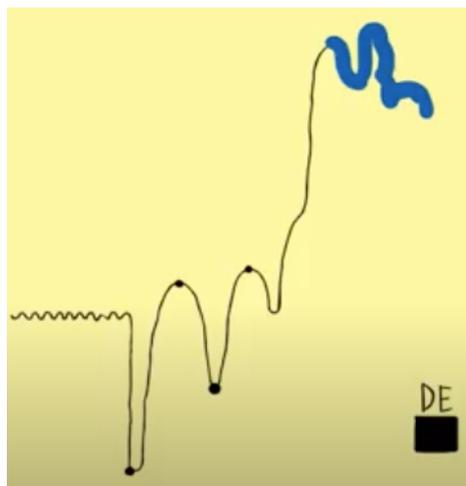


Fig. 4.1. Trecho da notação gráfica de *Aria*, por John Cage.

Extraído do seguinte vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=DuD9_yX3dAI, último acesso em 9 de Dezembro de 2020.

Nos apontamentos de Cage acerca da partitura, vemos que

[a] notação representa o tempo horizontalmente, as alturas [*pitch*] verticalmente, mais toscamente sugeridos do que cuidadosamente descritos [...] Todos os aspectos da performance (dinâmica, etc.) que não estão notados podem ser livremente determinados pelo(a) cantor(a). (Cage, cit. em Szendy, 2015, p. 85, tradução nossa)

Ora, claro está, também para Szendy (2015), que as indicações gráficas de Cage são um meio (médica) para que o intérprete componha, isto é, atualize compostos sonoros por meio das sugestões qualitativas “empurradas” pelo diagrama. Sua notação não pré-inscreve um campo de entoações vocais possíveis: *modula* a voz de quem canta para além de quaisquer “condições de possibilidade”. Vide a criação vocal da também virtuose da voz Cathy Barberian, para quem o enigma gráfico de Cage foi dedicado.

Não à toa, Szendy descreve o modo pelo qual Cage re-introduz a indeterminação da música em oposição ao método de compositores como Pierre Boulez. Se neste último, diz Szendy, o compositor introduz indeterminação ao deixar o intérprete “livre” para escolher as combinações formais no interior de um sistema pré-definido de possibilidades — como num jogo de computador —, em Cage, como no caso da *Aria*, o intérprete é confrontado não com um universo de possibilidades, mas de virtualidades. É precisamente aí que gostaríamos de traçar a passagem do esquema musical visual ao *diagrama* musical. Nas palavras de Szendy:

O ponto aqui [em Boulez] é encontrar o caminho num espaço já mapeado [...], ao passo que em Cage, ao contrário, o performer é convocado a caminhar

livremente num espaço aberto, não-marcado. Aqui temos uma notação *in campo aperto* [...] um espaço liso, não-estriado. (Szendy, 2015, p. 85, tradução nossa)

Diagrama Musical (II): compositores entre enigmas e conjecturas

Gostaríamos, agora, de pensar especificamente nos casos de criação musical mais centrados na figura do compositor, isto é, sem a participação (tão) ativa do intérprete *como compositor* — tendo em mente, claro, que há certa arbitrariedade nessa distinção, haja em vista que a música sempre soará distinta nas mãos de diferentes intérpretes e mesmo a cada apresentação. É que, ainda pensando no século XX, há exemplos interessantes de compositores que lançam mão de diagramas no processo de criação, mas como que estabilizam o resultado “final” (mas certamente aberto ao que será atualizado através dos intérpretes) em notações convencionais. Nesses casos, o diagrama permite capturar movimentos sonoros impossíveis de serem concebidos através da manipulação da notação tradicional. Mas esse é só um momento do processo de composição. Trata-se do encontro de outro ponto de referência — ponto de vista *e* de escuta —, ao redor (ou a partir) do qual um composto de sons pode ser produzido com alguma consistência estética e afetiva. Em seguida, o compositor estabiliza determinações mais estritas, inclusive por meio de recursos da notação tradicional, de modo que resta menos espaço para o intérprete lançar as suas conjecturas sónicas, haja em vista que os compositor já as pré-definiu.

Pode-se dizer que há, nesses casos, grande proximidade com os processos de criação em Paul Klee (como tivemos a oportunidade de apresentar no capítulo anterior). Se lembrarmos dos *cadernos de rascunho* de Klee, nos quais pontos e linhas constituem espaços de pensamento “não-linear”, isto é, para além da mimésis e do código, formando espaços de ritmos e densidades, mais do que de relações estruturais, então perceberemos bem o tipo de estratégia visual de certos compositores do século XX. De facto, *a diagramática musical, nesse caso, aparece no momento dos rascunhos*. E rascunho, seja para Klee, seja para certos compositores modernos, é diferente do plano. O plano estabelece as possibilidades, o esquema da composição. O rascunho é a conjectura falível, um lance mais ou menos no escuro — diagrama. Citaríamos, a partir da compilação de Ferraz (2007, pp. 8-9, pp. 11-12), os

exemplos de rascunhos diagramáticos de Iannis Xenakis¹⁷⁰, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino. Podem ser todos lidos, vistos e ouvidos como “roubos” da estratégia diagramática de Klee.

Dados os empecilhos metodológicos de se investigar o modo diagramático de pensamento composicional que se passa por trás das cortinas, no momento dos primeiros rascunhos e das hipóteses iniciais, gostaríamos de aprofundar essa conceção a partir de dois casos particulares, nos quais os documentos e relatos dos próprios compositores ajudam-nos a perceber as subtilezas dessa estratégia de criação.

4.1.4 Dois Exemplos: Villa-Lobos e Silvio Ferraz¹⁷¹

Villa-Lobos: técnica de milimetrização

A história da descoberta da técnica diagramática¹⁷² por (e de) Villa-Lobos é narrada pelo próprio, numa entrevista de jornal, pelo que não é possível dizer, com precisão académica, se o compositor teve outras influências (como dos pintores modernistas, por exemplo) ou se o encontro foi mesmo à moda romântico-tropical que o compositor narra no excerto abaixo. Mas, é como se diz: *se non è vero, è ben trovato*. Gostaríamos, portanto, de começar com esta explicação do próprio Villa-Lobos. Diz a matéria de jornal:

Um dia ele olhou longamente através de sua janela no escritório do Rio de Janeiro e exclamou; “*Lá está a minha música, minha inspiração*”. “*Aí estão o Corcovado e o Pão de Açúcar esperando esses milhões de anos por alguém capaz de ler e expressar música a partir de seus relevos originais. Achei uma fonte do meu novo e verdadeiro folclore brasileiro sem precisar procurar o povo ou outros compositores*”. (cit. em Felicissimo, 2014, p. 114, grifos no original)

¹⁷⁰ Convém distinguir, em Xenakis, os grafismos matemático-científicos dos rascunhos diagramáticos. Neste momento, interessa-nos somente os rascunhos, isto é, os desenhos e grafismos que sugerem caminhos ao pensamento composicional, e não os mapas ou planos que exigem regras formais para leitura e manipulação.

¹⁷¹ As análises de Villa-Lobos e de Silvio Ferraz que apresentamos nesta secção foram já apresentadas num capítulo do livro *Écrire comme composer: le rôle des diagrammes* (ver de Aguiar, 2021).

¹⁷² Essa técnica é conhecida em inglês por técnica de milimetrização (millimetrization) e, em português, por gráfico para fixar a melodia das montanhas do Brasil. A tese segundo a qual a técnica de Villa-Lobos é diagramática é de nossa autoria.

Que música é essa das montanhas brasileiras que Villa-Lobos ouviu? Como dar voz, fazer soar as silenciosas composições mineralógicas¹⁷³, que há tanto tempo aguardava um compositor de gênio para percebê-las? Sabemos que a música das esferas exigia o conhecimento matemático para que as suas relações fossem novamente tornadas audíveis. O que é preciso para tornar audível a música dos penhascos e rochedos?

Villa-Lobos percebe que para dar voz (instrumental) à música das montanhas seria preciso, antes, construir um dispositivo, uma espécie de sismógrafo musical. É *através da grafia* dos contornos dessas montanhas que a música do Corcovado e outras formações rochosas serão tornadas sonoras. Contudo, a música das montanhas não se deixa perceber em *razões*, como na música celeste, mas em *modulações*, ou ainda impulsos, movimentos, velocidades, blocos. Assim, o dispositivo sismógrafo musical de Villa-Lobos não pode ser como nas notações matemáticas. É preciso outro meio de grafar as modulações musicais mineralógicas. É daí que surge o chamado método para fixar ou gravar as melodias das montanhas.

Preliminares: papel milimetrado e foto da “paisagem musical”, seja em forma de cidade, seja em forma de natureza. Traçar uma linha vertical, à esquerda, e outra horizontal, na parte inferior da linha vertical. Na linha vertical, atribuir um total de 85 notas, a começar pelo Lá 1 e encerrar, no topo da linha, com o Lá 6 — o que permite cobrir um amplo espectro de regiões, do grave ao agudo, como numa orquestra. Na linha horizontal, cada espaço mínimo do papel corresponderá a uma duração base (e.g., uma semínina, na linguagem da partitura tradicional). Colocar a foto sobre o “papel preparado” e traçar o contorno das montanhas. O resultado será uma melodia, a tal melodia da montanha, fácil de ser transposta à notação tradicional.

¹⁷³ Expressão de Messiaen (1998, p. 71) sobre a música das montanhas de Villa-Lobos. Em seu livro, o compositor francês confessa ter adotado a estratégia de Villa-Lobos em sua própria música. Diz ele: “Sabemos que os Choros de Villa-Lobos foram inspirados em ritmos populares brasileiros. Também sabemos que ele utilizou orquestrações flamboyant típicas da percussão brasileira — chocalho, réco-réco, etc. Sabemos menos sobre o trabalho rítmico do reino mineral. Ele mesmo me disse que encontrou esses ritmos contemplando altos carvalhos nas montanhas pela costa do Atlântico (estados da Bahia, São Paulo). Eu fiz a mesma coisa em Dauphiné com os maravilhosos desenhos nas pedras de Grand Som; as dobras nas pedras e os movimentos profundos da água de Grand Goulets; as transformações geométricas das montanhas, complicadas pelo acelerando dos exércitos de pinheiros encapuzados e pelo rallentando molto do tapete de neve [...] Todas essas coisas me levaram a encontrar ritmos!” (Messiaen, 1998, p. 71, tradução nossa).

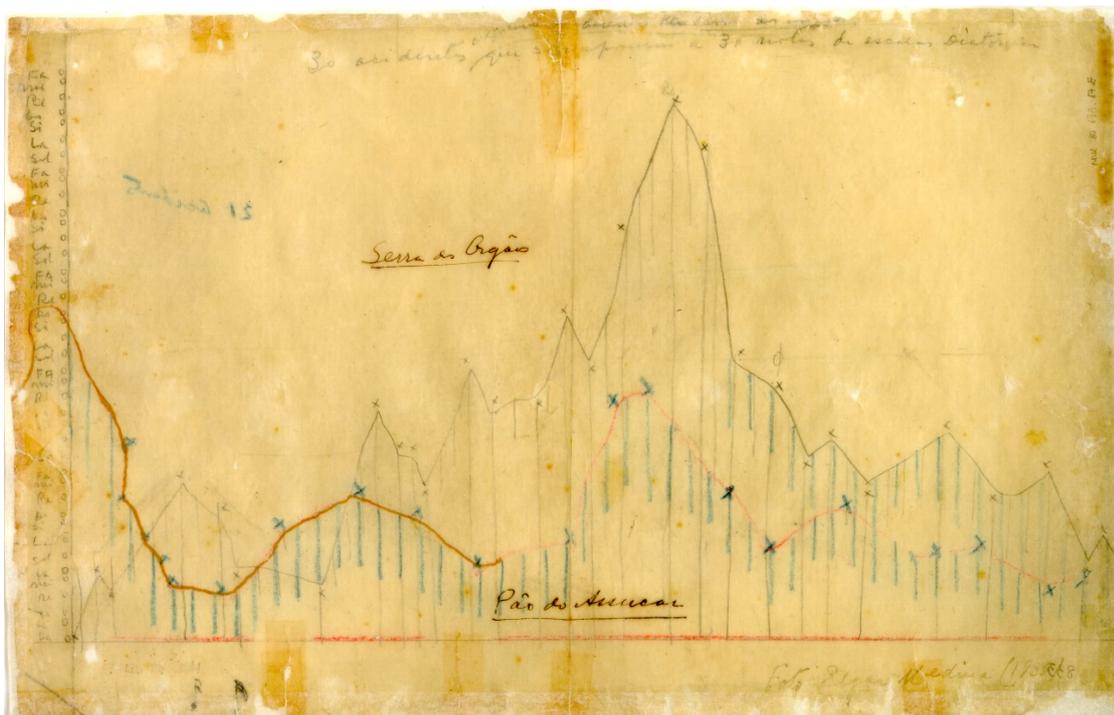


Fig. 4.2. Exemplo da técnica de milimetrização, de Villa-Lobos.

No manuscrito acima, podemos observar uma linha vertical à esquerda, na qual estão assinaladas as notas da escala diatônica. A linha horizontal, por seu turno, é acompanhada por traços, na cor azul, que indicam a unidade mínima de tempo, cada traço a representar um “pulso”, por assim dizer. Com base em imagens de montanhas, Villa-Lobos liga os pontos que *sugerem* contornos melódicos mais ou menos determinados. Neste exemplo, o contorno melódico assinalado em vermelho é feito a partir do formato do Pão de Açúcar. O outro, assinalado em cinza, é extraído do formato da Serra dos Órgãos. Manuscrito do Museu Villa-Lobos. Referência: VILLA-LOBOS, [s.d.], MVL-HVL Escala Milimetrada 13- FE 833. Citado em Felicissimo (2014, p. 118).

Sabe-se que Villa-Lobos utilizou a técnica acima esboçada para gerar *melodias* em diferentes composições. Em *New York Skyline* (1939), escrita primeiro para piano solo e, no ano seguinte, arranjada para orquestra, o compositor utiliza como referência uma foto da ilha de Manhattan. Na *Sinfonia 6*, de subtítulo *Sobre a Linha das Montanhas do Brasil*, Villa-Lobos utiliza diferentes referências visuais, responsáveis pela construção de perfis melódicos que aparecem e compõe (mais do que organizam) passagens variadas da sinfonia. No primeiro movimento, o segundo tema (compasso 66), tocado em uníssono pelos fagotes e trompas, é gerado a partir do contorno do Pão de Açúcar. Segue, então, outra melodia marcante, moldada pelo contorno do Corcovado (compasso 108). O segundo movimento abre com a melodia da Serra dos Órgãos (compasso 35), que é seguido, alguns compassos depois, por uma melodia gerada pelo contorno da Serra da Piedade (compasso 76).

Mas o que nos interessa é a seguinte pergunta: que tipo de regime de criação está em jogo nessa técnica de Villa-Lobos? Em que sentido seus traços funcionam de modo diferente de outras notações? Não seria a técnica de Villa-Lobos somente um artifício mimético? Se o espaço através do qual Villa-Lobos pensa a melodia é dividido *extensivamente*, não

poderíamos reduzir a estratégia de Villa-Lobos a um tipo de código musical, ainda que as suas regras sejam outras, distintas das que permeiam o espaço da partitura tradicional? Não poderíamos dizer que Villa-Lobos simplesmente estabelece conexões *possibilitadas* pelas *pré-determinações* dadas tanto no espaço do papel milimetrado, com as suas funções bem demarcadas (notas da escala cromática na vertical; divisão do tempo na horizontal), quanto no contorno do objeto a ser representado?

De facto, é preciso admitir que, no exemplo de Villa-Lobos, há algum nível de pré-determinação que o compositor não ousa transpor. São eles as determinações da escala cromática e da unidade rítmica. Ambos os factores convocam, de saída, algum tipo de cálculo musical, como quem computa pixels a formar imagens, ou ritmos a conduzirem processos. Veremos, no próximo exemplo, como o *diagrama* é um meio importante no afastamento dessas duas pré-determinações.

Contudo, o dispositivo de Villa-Lobos não deixa de promover e forçar, ao menos em algum nível relevante, a abertura de hábitos composicionais diversos — do repertório pianístico e orquestral especificamente, mas também da música do século XX de forma geral, impossibilitada de recorrer à linguagem tonal e todos os seus clichés, e sedenta de *meios alternativos* para a produção de novos compostos sonoros. E fá-lo sem precisar introduzir cálculos e formalismos, como na tradição da música serial do século passado.

Nossa tese pode ser assim enunciada: Villa-Lobos encontra no estratagema gráfico de contornos de montanhas um meio de *sugerir* conexões entre notas, capazes de gerar melodias *fora* ou *para além* dos clichés, hábitos e pré-determinações materiais (afinação do instrumento, escalas musicais, questões ergonómicas; etc.). Esse material melódico sem DNA propriamente musical, sugerido pelo contorno gráfico, puxa o pensamento sónico do compositor para outros lados, actualizando novos modos de se compor os sons musicalmente.

É nesse sentido que os traços de Villa-Lobos são *diagramas*, isto é, uma escrita icónica que *modula* o pensamento musical cheio de vícios do repertório passado e do próprio compositor. Os diagramas de Villa-Lobos *convocam* contornos melódicos que não correspondem aos hábitos do compositor, desarmando-os menos por questões formais do que pelas sensações que *introduzem* no horizonte (háptico-)musical do artista. Villa-Lobos não

formula outra lógica para conectar os pontos (notas) seguindo nova organização. Antes, o compositor *modula* os princípios *dados* em direções que não se pode prever de antemão¹⁷⁴.

Como mostram estudos musicológicos, que re-constroem, a partir de manuscritos, o procedimento *diagramático* de Villa-Lobos (ver Felicissimo, 2014), o corte gráfico do contorno da montanha e sua manifestação melódica jamais poderia ser reduzida a um procedimento algoritmo. O que se passa é o oposto de um sistema mecânico de representação e identificação de pontos de referência. Sabemos, afinal, que o compositor não seguia com muito rigor as determinações das imagens representadas¹⁷⁵. O processo é, em si mesmo, cheio de escapadas. Villa-Lobos frequentemente ignora certos pontos/notas, o que indica um pensamento mais gestual (Châtelet) e icónico (Peirce) do que formal ou algorítmico. A prática de grafar contornos de montanhas revela-se, enfim, como um meio de introduzir manu-tensão (diagrama) e sono-tensão (melodia gerada) que *cortam* camadas e camadas de estratificações musicais — os novos signos torcem-nas, em vez de re-codificarem-nas— deixando passar outros tipos de sons e afectos.

Por fim sublinharíamos, nesse exemplo, a diferença entre o *diagrama* musical e os esquemas ou redes. Os diagramas de Villa-Lobos não traçam um plano de ação. Como os diagramas de Bacon ou Cézanne, os desenhos do compositor não garantem certezas e, por conseguinte, não dizem o que é possível ou não fazer em seguida. São um guia aberto. Villa-Lobos não (pré-)determina os momentos imprescindíveis da sua composição porvir (antecipando-os, necessariamente). O diagrama *lança* o compositor à frente, e arrasta consigo um grupo de virtualidades. Numa palavra: seus diagramas são *pontuais*. Não formam o esqueleto da composição, que, por conseguinte, resultaria numa pré-organização da mesma. Antes funcionam como um rasgo pontual, ou ponto de indeterminação (Châtelet). De ponto em ponto, rasgo em rasgo, algumas diferenças irreconciliáveis, sons e gestos dispersos, convocados pelo diagrama e algumas de suas virtualidades, começam a assentar-se num plano (não mais no sentido de planeamento) sónico-afectivo.

¹⁷⁴ Felicissimo (2014, p. 31) diz que “[e]sse método demonstra um insight na maneira de compor, uma fagulha que se acende antes mesmo de o compositor escrever a clave de sol no pentagrama.”

¹⁷⁵ Em Felicissimo (2014, p. 25), lemos que “[o] método interessou a muitas pessoas, como meio de criar melodias imprevistas, e foi criticado por outras, que deploravam o seu uso, acusando-o de uma espécie de visão romântica sobre a atividade artística à época. Mas o maestro nunca se ateve friamente à racionalidade das linhas e diagramas, recorrendo, quando necessário, a adaptações dos contornos.”

É como se cada um desses traços de Villa-Lobos funcionasse como as heterotopias foucauldianas, isto é, como espaços singulares, distantes das (ainda que abertos às) grandes metrópoles musicais, arquitetadas e legadas pela tradição, e que subvertem as suas leis. Como o *espace autre* do navio, os diagramas de Villa-Lobos criam repositórios locais de imaginação selvagem.

Silvio Ferraz: fórmula do desenho

O caráter heterotópico do *diagrama* musical é ainda mais evidente nos desdobramentos posteriores dessa estratégia de composição. Na segunda metade do século XX (após, portanto, o falecimento do grande maestro brasileiro), proliferaram não só grafismos como convite aos “intérpretes-compositores”, como há pouco falávamos, mas também como rascunhos de composição, enigmas e conjeturas levadas a cabo pelos próprios compositores. Em sua tese de habilitação, que conjuga magistralmente o pensar concetual e o pensar musical, o musicólogo e compositor Silvio Ferraz (nascido ano de morte de Villa-Lobos, em 1959) apresenta-nos parte desse património de esboços diagramáticos da música da segunda metade do século XX, enfatizando o modo como as incorpora em sua própria prática composicional. Se em Villa-Lobos o diagrama injecta algum nível de “ruído” no sistema de hábitos de composição, mantendo, no entanto, outros parâmetros fixos (como a escala cromática “bem temperada” em semitons), na tradição retomada por Ferraz, o traço conduz a criação para além de todo o musical possível. Não há símbolos (Peirce) ou algoritmos (Châtelet) que conduzam a movimentação do desenho no espaço do papel, mas tão-somente ritmos, sensações, modulações pontuais e ressonâncias ambíguas de outros modos de se fazer música.

Afastando-se da noção de método, que traz consigo a rigidez e a certeza das regras e princípios pré-estabelecidos, Ferraz pensa a criação musical a partir da noção de fórmula, emprestada de Gilles Deleuze. A proposta é assim resumida: “[a] fórmula se *contrapõe à certeza do método e do esquema*. Uma fórmula é assim uma ressonância de um modo de pensamento, de uma cadeia de conceitos, num lugar distinto daquele em que nasceu” (Ferraz, 2007, p. 4, grifos nossos).

Entre as fórmulas de composição que Ferraz *pratica* e teoriza (sobretudo a partir da filosofia francesa do último século), gostaríamos, por ora, de investigar a chamada *fórmula do*

desenho, por ser aquela que se liga directamente ao que pensamos aqui como *diagrama* musical. Posteriormente, retomaremos outras fórmulas compiladas no mesmo trabalho.

O que quer dizer essa fórmula do desenho? Ou melhor: como funciona a criação *através* do desenho?

O primeiro ponto que gostaríamos de destacar é a relação aberta e fluida entre desenhos, gestos e sonoridades, na prática de Ferraz e na tradição musical que lhe interessa. Diferente de Villa-Lobos, que pensava o desenho somente em relação ao perfil melódico, os traços visuais, na fórmula do desenho, estabelecem um radical espaço háptico (Deleuze), como se o desenho escondesse movimentos, ruídos, timbres, manejos, além, claro, de ritmos, melodias e mesmo partituras “tradicionais”, que precisam ser polidas antes de ganharem detalhes. Ferraz chama isso de cruzamento entre, imagem, gesto e som. Cada modalidade sensorial mantém o seu vector. Não obstante, modulam-se umas as outras. Essa determinação é, a nosso ver, fundamental para a musicalidade do diagrama. Só com o enquadramento formal-visual, sem ativar a sensação *musical*, que inclui os gestos e os sons (no mínimo), o diagrama é incapaz de germinar uma composição.

Outro aspeto fundamental dessa fórmula é o modo como o desenhar e o desenho funcionam como artimanhas de distanciamento dos hábitos musicais pré-estabelecidos — hábitos que incluem, obviamente, a escolha dos materiais sonoros, modos de organização, “gramáticas” musicais e os seus afectos. Reconhecendo a influência dos esboços diagramáticos de Paul Klee, Ferraz explica que faz “rascunhos como se fossem pequenos desenhos — rabiscos toscos, feitos apressadamente, sem acabamento, a lápis mesmo, com pequenos borrões, como se fossem uma escritura antiga abandonada na chuva” (Ferraz, 2007, p. 8). O objetivo é empregá-los como estratégias para “pensar a música um pouco distante da ‘grande’ música” (Ferraz, 2007, p. 8), ou seja, distante de certos hábitos que antecedem e dirigem o gesto composicional singular.

É um pouco como no conto de Borges, sobre o (re-)escritor de *Dom Quixote*. Não é possível escapar ao pastiche e à mesmice sem criar uma estratégia de deslocamento, geradora de ambiguidades, capaz de *desfazer o plano* (no sentido do planeamento) e os seus caminhos já batidos. Como desfazer o plano sem o substituir por outro código de pré-determinações? É isso que Ferraz explica na passagem acima. Esvaziar, *através da modulação da linha*, as sequências previsíveis (possíveis). Não para colocar no lugar a primeira coisa que aparece.

Mas sim para respirar um pouco de outros sons (sons “impossíveis”, isto é, virtuais), visitar outros sítios de musicalidade *sugeridos* pela dinâmica gráfico-visual. Lemos ainda que

A fórmula do desenho tem seu lado relevante no momento em que no desenho *imperam procedimentos que não são aqueles da música tal qual aprendida em sua história e teorias tradicionais*. O desenho traz sempre o frescor de um *novo lugar de encontro* no qual um bloco sonoro extraído de uma amostra de música africana pode mesclar-se facilmente com um fragmento de Beethoven. Não existe necessariamente nenhuma hierarquia musical no desenho, nenhum sistema de alturas e durações, *nenhuma forma a priori*, o que permite fluxos mais livres de imagens musicais. (Ferraz, 2007, p. 11, grifos nossos)

Dizíamos que há uma tradição de compositores por trás desse pensamento-criação descrito por Ferraz. O autor cita, por exemplo, alguns rascunhos de Xenakis e Luigi Nono. Menciona também a noção de figura e os grafismos no compositor contemporâneo Salvatore Sciarrino. Mas o livro de Ferraz traz exemplos importantes vindos da sua própria música. Encerraremos esta secção com alguns dos seus rascunhos, com o intuito de mostrar a *plasticidade* desses dispositivos de criação musical que jamais podem ser reduzidos a um modelo — abarcam o escrito, o notado, o grafado; convocam desenhos, números, palavras e partituras numa única *intuição do musical*.

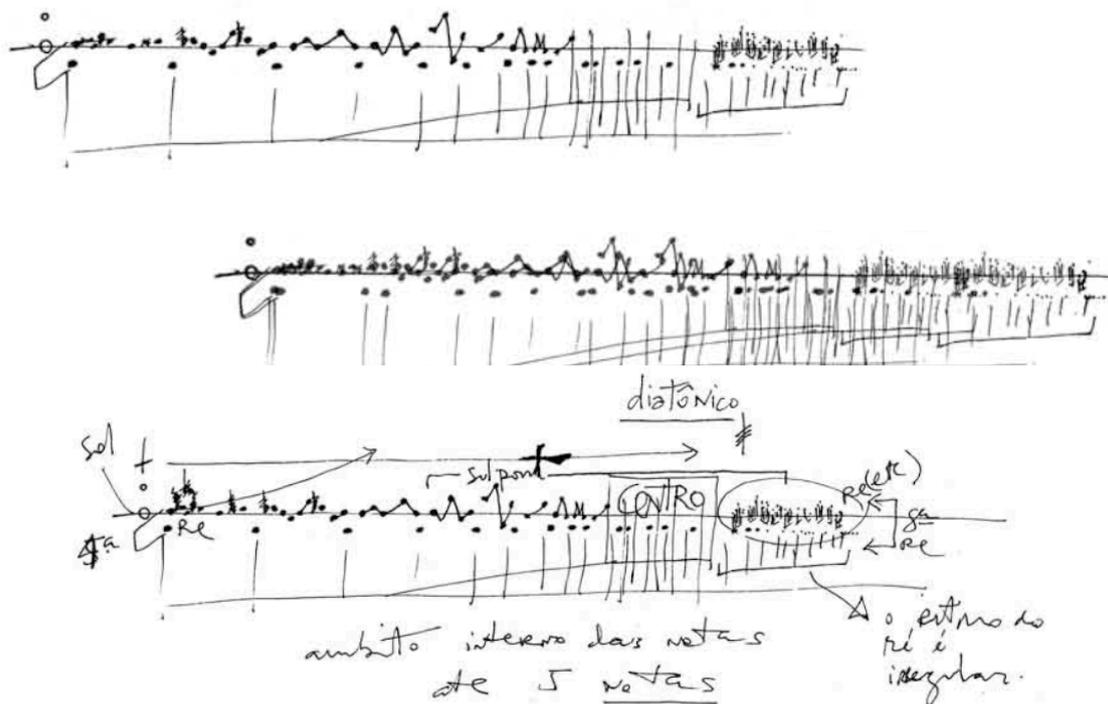


Fig. 4.3. Três rascunhos para a peça *Anel anemic*, por Silvio Ferraz.

Citado em Ferraz (2007, pp. 14-5). Neste exemplo, como explica o compositor, a fórmula empregada é a “fórmula da linha”. Diz Ferraz: “A peça é como uma pequena linha que dura menos de um minuto [...] São dois instrumentos que tocam exatamente a mesma partitura, porém cada um deve considerar um andamento individual [...]” (Ferraz, 2007, p. 14). Ferraz destaca os seguintes aspectos da linha na concepção dessa peça: “a linha dos pontos-notas que se aproximam com a diminuição da figura de duração; a linha do âmbito da tessitura de notas que se amplia; a linha do espaço entre as notas *ré* e *sol* que é preenchido passo a passo; e ainda duas outras linhas: os dois instrumentistas caminhando um em direção ao outro.” (Ferraz, 2007, pp. 14-5). Da nossa parte, gostaríamos de sublinhar, neste exemplo, o entrelaçamento entre (i) a divisão métrica do espaço visual, que lembra uma notação “tradicional” e evoca uma ideia de medição e cálculo, (ii) o rompimento com o espaço metrificado por meio de gestos e “pontos de ambiguidade” (Châtelet), e (iii) a intromissão da palavra. Isso porque, a nosso ver, o pensamento-composicional, neste caso, habita precisamente o *entremeio*, não podendo ser reduzido a um esquema de tipo lógico-dedutivo, *top-down*, dos princípios gerais aos elementos singulares.

4.1.5 Considerações Finais sobre o Dia-Grama Musical

O que seria, enfim, um pensamento-criação-composição musical mediado por *diagramas* (ou em regime *diagramático*)? E como isso constitui uma modalidade de pensamento diferente do *programático*?

Começamos por mostrar que diversas formas de notação musical — sendo a partitura “tradicional” um caso exemplar, mas não único — são carregadas de pré-definições formais, regras e princípios que ditam, *a priori*, como devem ser lidas, bem como o que pode ser feito com aquele dispositivo. Dissemos, portanto, que notações musicais, em geral, funcionam como campo de *possibilidades de sentidos* de um pensamento musical qualquer. É nesse sentido que associamos a partitura e outros dispositivos formais (como os esquemas cartesianos da música) à noção de *cálculo musical*. Dadas certas regras, o compositor, através da notação, é capaz de manipular e descobrir composições *possíveis* no interior daquele esquema.

Porém, não é esse tipo de prática de grafismo que nos interessa como exemplo de regime de criação diagramático, haja em vista que não se afasta suficientemente do modelo do esquema transcendental kantiano e suas condições de possibilidade.

Ademais, sabemos, também pela história da pintura (Deleuze, 2003), que uma estratégia para escapar aos *dados a priori* é *fabricar outro conjunto de possibilidades*. Na música, isso pode ser identificado, por exemplo, em certas alternativas do século XX, que almejavam operacionalizar outros campos de possibilidades musicais através de modelos da matemática, da física e da arquitetura, escapando, assim, dos modelos musicais herdados da tradição¹⁷⁶. Contudo, trata-se de uma alternativa, a nosso ver, também limitada, haja em vista que abandonamos um pro-grama socialmente compartilhado para cairmos em infinitos outros

¹⁷⁶ Um interessante repertório de práticas desse tipo aparecem compiladas no livro *Musica Mathematica* (Povilionienè, 2016).

modelos que também *pré-determinam* (pro-gramam) as condições sob as quais os sons serão musicalmente compostos.

Eis a pergunta que nos guiou no percurso desta secção: *como utilizar a notação de modo a desarmar hábitos de criação e instalar campos de composição sem pré-definir possibilidades?* Como *grafismos* podem mobilizar virtualidades musicais, cujo sentido não apreendemos *a priori*? Como pensar a música sem passar pelo filtro dos programas?

Entra aí o conceito de diagrama, não mais como utilizado na matemática, física ou pintura, mas enrolado nos procedimentos de notação musical. Através desse conceito, tentámos perceber como o traço pode *modular* o pensamento do compositor, não só na modalidade visual (ainda que este seja, no caso do *diagrama*, o vetor mais forte), mas em sua dimensão háptica (Deleuze). Esforçámo-nos por narrar o subtil exercício de se deixar levar pelo desenhar de uma música impossível (isto é, sem precedentes) a conduzir o processo; um exercício guiado pelas sensações e campos de virtualidade que o diagrama é capaz de ativar (como vimos no capítulo anterior). Tentámos *circunscrever* os momentos nos quais a prática do grafismo convoca timbres, arpejos, manejos, velocidades, pulsações, enfim, blocos sonoros que não poderiam ter sido concebidos de outro modo, por meio de regras ou modelos, por exemplo.

A fim de avançarmos em nossa investigação, a partir do conceito de diagrama, sobre modos de criação musical não-programados, é preciso, agora, abandonar o vector visual, deixar cair o *grama* do nosso conceito-chave, e fazer aparecer outra modalidade sensorial, *através da qual* o pensamento do compositor é também modulado. Sigamos a advertência daquele samba que diz “tem mais samba nas mãos do que nos olhos”, e pensemos, agora, nos *gestos* musicais.

4.2 Dia-Gesto: tatear outros compostos sonoros

“tem mais samba nas mãos do que nos olhos...” (Chico Buarque)

Além de um bom samba, há motivos filosóficos mais profundos para suspeitarmos de que também os *gestos*, e não só a escrita (*gramma*), formam estratégias de criação musical que se opõem às pré-determinações. Chamaremos esse tipo de estratégia — criar música

através dos gestos — de *dia-gestual*, e os mediadores gestuais de criação musical de *dia-gestos* musicais. Nada mais são, porém, que *diagramas incorporados*. Quais seriam, então, os motivos para suspeitarmos de uma “diagramática” dos gestos na composição musical?

Os três autores da diagramatologia que tivemos a oportunidade de estudar no capítulo anterior evocam a dimensão *manual* desse regime de pensamento. Peirce, além de especular, ainda que brevemente, sobre modalidades não-visuais de diagramas, enfatiza o papel das “sensações musculares” nos experimentos científicos e matemáticos¹⁷⁷. Para Châtelet, o mais “gestual” dos três autores referidos no último capítulo, o diagrama visual não é senão um gesto em repouso, de modo que o pensar através do *gramma* é menos um pensar da retina do que *das* ou *nas* mãos¹⁷⁸. Por fim, em Deleuze, a problemática da criação na pintura é desenhada no interior das tensões entre o olho e a mão, relação que o filósofo desdobra para muito além da fórmula básica segundo a qual “o olho julga e a mão executa” (Deleuze, 2003, p. 154, tradução nossa), mostrando-nos como, na criação de Bacon, há toda uma dança contínua que vai da subordinação da mão ao olho (função digital), passa pelo afrouxamento dessa submissão (função tátil), atinge um momento de *insubordinação da mão* (função manual), e chega ao olhar que toca (função háptica). Nota-se, portanto, que o regime diagramático de criação jamais pode ser reduzido à modalidade visual: as sensações e, acrescentaríamos, os *ritmos manuais* são propulsores de diagramas sem, no entanto, estarem subordinados ao olho.

Dito isso, poderíamos começar por investigar essa dança manu-visual nos *diagramas*, que há pouco vimos — mostrar como as notações musicais são também tecnologias manuais de criação musical¹⁷⁹. Acreditamos, contudo, que já insistimos o suficiente na “hapticidade multi-sensorial” dos *diagramas*. Em síntese, na esteira das teses de Peirce, Châtelet e Deleuze, julgamos estar claro que as notações tradicionais operam uma subordinação do gesto (e da escuta, sobre a qual dissertaremos em outra parte da tese) aos *músico-logoi* (razões

¹⁷⁷ Ver, por exemplo, a seguinte passagem: “[...] reasoning of much power has, as a historical fact, never been performed by means of words, or other sounds, nor even to any great extent by means of pure retinal sensations, but by means of muscular sensations and visual images which have in the imagination been put in motion, so that a sort of imaginary experiment is made [...]” (Peirce, NEM I, p. 378). Ver também algumas abordagens modernas do conceito de gesto que se reclamam da filosofia peirceana, por exemplo Mittelberg (2008), Maddalena (2019) e Zalamea (2019).

¹⁷⁸ Em Châtelet, lê-se, por exemplo, que “diagram does not simply illustrate or translate an already available content. The diagrams are therefore concerned with experience and reveal themselves capable of appropriating and conveying 'all this talking with the hands' (which it would perhaps be better to call this talking *in the hands*)” (Châtelet, 2000, p. 11).

¹⁷⁹ Desenvolvemos a noção de notação musical como tecnologia manual ou gestual no seguinte artigo: *Diagrams, Gestures, and the Craft of Musical Composition* (de Aguiar, 2021/ forthcoming).

estabelecidas *a priori*), ao passo que certas notações gráficas do século XX libertam o gesto (e a escuta) do plano musical transcendental.

Assim sendo, gostaríamos de pensar na função do gesto como fio condutor da criação musical em relação a outras tecnologias, para além da notação. Com efeito, estratégias de criação musical frequentemente lançam mão de *tecnologias acústicas*, como os instrumentos musicais e, de forma mais ampla, toda sorte de ferramentas produtoras de sons. Expandindo o nosso horizonte de práticas musicais gestuais para além da manutenção ou *manutensão* de notações, tornar-se-á mais evidente como são as mãos, mais do que os olhos — e mesmo quando estes estão cerrados, restando mãos e orelhas —, é que fazem sambas e outros compostos sonoro-afectivos.

Nossa tese pode ser assim enunciada: *há casos nos quais, sem um plano ou código determinado à partida, as mãos (e braços e corpos) tateiam e, ao fazê-lo, actualizam virtualidades musicais*. Obviamente, nem todo exercício do “tatear” é poético (i.e. produtivo), assim como nem todo *diagrama* convoca o virtual (Châtelet), germina sensações (Deleuze) ou escorrega para conjecturas imprevisíveis (Peirce). No que segue, serão investigadas as subtilezas dos gestos *através dos quais acontecem* (no sentido dos *eventos*) outros modos de se com-por os sons. *Não haveria, afinal, uma lógica da sensação manual em música, isto é, uma dia-gestualidade musical?*

Mas, antes, algumas notas de ressalva, a preparar o terreno para o cultivo do nosso conceito de dia-gesto musical. Que gesto (musical) é este estamos à procura?

Nas últimas duas décadas (*grosso modo*), amplificou-se o interesse de diversas áreas (por exemplo: musicologia, ciências cognitivas, filosofia, matemática) pelo tema do gesto (e do corpo, de forma geral) em práticas musicais¹⁸⁰. Aparecem aí, como não poderia deixar de ser, diversos *conceitos* de gesto. De forma resumida, diríamos que, nessa multiplicidade de trabalhos, o gesto aparece certamente ao nível da performance musical, mas também no âmbito dos estudos sobre percepção/escuta (até que ponto é suficiente pensar o ouvido e esquecer do corpo?) e como ferramenta para se analisar configurações sonoras para além de definições “clássicas” (como escala, melodia, arpejo, etc.). O motor dessas investigações,

¹⁸⁰ Os volumes *Music and Gesture* e *New Perspectives on Music and Gesture*, editados por Gritten e King (2006, 2011) são um ótimo exemplo dessa pluralidade de perspectivas sobre o gesto em música. Citáremos ainda, a título de ilustração alguns trabalhos de autores cujas teses, já há alguns anos, mobilizam suas respectivas constelações de comentadores: Hatten (2004) e seu conceito de gesto como ferramenta de análise de configurações sonoras; Flusser (2014) e sua fenomenologia do gesto de ouvir música; e Godøy e Leman (2010), que propõem ligações com a dança e a tecnologia nos estudos sobre o corpo na produção do significado musical.

claro, é pensar e argumentar sobre como certas “interferências corporais” nesses domínios, se consideradas pelo teórico, abrem caminhos para novos debates sobre o que seja o sentido ou *significado musical*, bem como acerca dos modos de se *comunicar musicalmente* e sobre a própria *organização dos sons* em música.

Desse complexo e, ao mesmo tempo, recente campo de investigações, interessa-nos, em particular, duas diretrizes. Uma delas é a função do *gesto na criação musical*, isto é, enquanto *meio* de compor planos de consistência sonoros. Outra diretriz que nos orienta nesse domínio é o *gesto como rutura do plano musical transcendental*, seja este constituído ao nível dos hábitos, regras, ou dos modelos musicais, socialmente compartilhados ou não. Antes, então, de buscarmos o nosso conceito, gostaríamos de esclarecer essas duas especificidades do gesto musical a partir de um comentário sobre aquela que talvez seja a mais avançada teoria sobre o assunto, e que coordena aspectos da filosofia, musicologia e matemática.

4.2.1 Gesto (I): definições, exemplos e contra-exemplos da musicologia matemática de Guerino Mazzola

Contexto

É curioso que justo da matemática, tradicionalmente a mais esquelética ou esquemática das ciências, tenham vindo grandes contribuições para o estudo dos gestos. Em Châtelet, como já dissemos e repetimos, o conceito e metáfora do gesto manual torna-se o pivô das suas reflexões sobre a produção de conhecimento físico-matemático.

Outro complexo centro de interferências entre matemática e gesto formou-se, nas últimas décadas, ao redor da música. Na detalhada musicologia matemática desenvolvida por Guerino Mazzola (e colegas, obviamente), sobretudo desde a publicação, em 2002, do ousado *The Topos of Music: Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance* (Mazzola, 2002), as mais avançadas teorias da matemática têm sido convocadas a fim de pensar, entre outros objetos da música, os *gestos*, não só na performance, mas também na improvisação e na composição musical. No que segue, dissertaremos sobre algumas definições e exemplos que aparecem na obra de Mazzola. Ressaltemos, porém, que, neste momento, nosso interesse não é tanto no trabalho matemático do autor — não vem ao caso explicar e avaliar a sua aplicação da matemática à música. Interessa-nos, sim, as frequentes e relevantes intervenções de *filósofos* em seu programa musicológico.

Primeiro, algum contexto. Músico e matemático de formação, o pensamento musicológico de Mazzola é atravessado por objetos, flechas e suas múltiplas composições, que constituem categorias — no sentido da *Teoria das Categorias*, proposta por Eilenberg e Mac Lane em 1945. Não à toa, o grande génio da matemática do século XX, Alexander Grothendieck, enxergou na publicação *Geometrie der Töne* (Mazzola, 1990), que antecede o seu *magnum opus* há pouco citado, “a matemática do futuro” (ver Mazzola, 2002, p. 351). De facto, é em sua musicologia que ecoam diversos desdobramentos da teoria das categorias, produzidos por Grothendieck, como a própria noção de *topos* e a revolução matemático-conceitual da noção de *ponto*¹⁸¹.

Contudo, foi somente após ter “descoberto todo um Novo Continente da teoria musical” (elogio de Zalamea (2017, p. 340, tradução nossa), ao qual subscrevemos), em seu *Topos of Music* (Mazzola, 2002), que os gestos de facto *apareceram*, ou melhor, *se intrometeram*, tal qual um evento, na musicologia de Guerino Mazzola. Lembrando a síntese do próprio Mazzola (2009), diríamos que as riquíssimas formalizações produzidas pelo autor em *Topos of Music* estavam ainda demasiado presas ao domínio das *fórmulas*, incapazes de dar conta dos *movimentos reais* dos objetos da música. É nesse sentido que a teoria dos *topos*, criada por Grothendieck e aplicada à música por Mazzola, diz respeito a um *aprofundamento* de uma tradição que remonta, por exemplo, à geometria da música de Leonhard Euler (Mazzola, 2009, pp. 4-5). Não há dúvidas de que a introdução dessa moderna “linguagem matemática” em *Topos of Music* abriu caminhos teóricos (formalizações e análises cada vez mais precisas e subtis) e mesmo tecnológicos (ver, por exemplo, o software RUBATO, desenvolvido por Mazzola) que seus predecessores não poderiam imaginar. Mas os limites são identificados pelo próprio autor. Mazzola (2009, pp. 12-3) cita, por exemplo, como essas formalizações matemáticas tendem a ser meramente “reduções fregeanas” de objetos sem “história generativa”, incapazes de representar “qualquer tipo de dinâmica musical”; a génese poética e os gestos dramáticos permanecem intocados.

¹⁸¹ Nesta passagem, Mazzola e Andreatta explicam muito bem a importância da re-interpretação do conceito matemático de ponto em Grothendieck para a introdução do conceito matemático de *gesto*, inclusive na teoria matemática da música: “He [Grothendieck] redefines a point as being a morphism $f : X \rightarrow Y$ in the category of schemes, and conversely, using the Yoneda lemma, a morphism $f : X \rightarrow Y$ in any category can be viewed as a point in the presheaf associated with Y . This means that the original Euclidean point concept (*punctus est cuius pars nulla est*) is replaced by the elementary concept of a morphism, which determines the ontology of a category. This point of view suggests that such morphisms, which are commonly understood as ‘arrows’, induce a dynamical aspect: a morphism is the movement of an arrow. In this spirit, mathematical activities are presently being debated as gestural movements along such arrows, instead of abstract manipulation of symbols. But the arrow-oriented approach to mathematics also enables a description of basic musical concepts as activities in terms of morphisms. David Lewin’s transformational theory, Thomas Noll’s harmonic morphology or our categorical approach to performance theory are examples thereof” (Mazzola e Andreatta, 2007, p. 24).

Uma proposta teórica de abertura da “prisão-fregeana” da matemática da música pode ser encontrada, como bem lembra Mazzola (2009, p. 13), na chamada *Teoria Transformacional*, de Lewin. Trata-se de uma tentativa de introduzir dinâmicas, isto é, movimentos, *processos* que se dão entre os diferentes pontos da formalização dos objetos musicais. A pergunta-chave que conduz a construção teórica de Lewin é assim formulada: “If I am at s and wish to get to t , what characteristic gesture should I perform in order to arrive there?” (cit. em Mazzola, 2009, p. 13)

Nem pergunta nem resposta convencem Mazzola. O episódio que narra o nascimento da sua insatisfação com relação às existentes teorias matemáticas da música, incluindo a *Teoria Transformacional* e o seu próprio *Topos of Music*, aparece em *La Vérité du Beau dans la Musique* (Mazzola, 2007). No capítulo *La crise du 18 mai 2002*, Mazzola (2007) apresenta-nos o seguinte contexto:

Para perceber as condições desse empreendimento, é preciso levar em conta que, na altura, eu havia acabado de completar a monografia “The Topos of Music”, uma descrição global da teoria matemática da música baseada na arquitetura universal de denotadores sobre um topos (uma categoria matemática inventada por Alexandre Grothendieck e desenvolvida por Charles Ehresmann para juntar geometria e lógica), e que inclui a teoria da música bem como a da interpretação [...] Na altura, eu pensei que essa estrutura (*cadre*) seria suficiente para todos os problemas teóricos colocados pela música, e, portanto, eu estava convencido de que poderíamos nos limitar a isso. Porém, durante a preparação para uma apresentação, eu percebi que as estratégias da minha própria improvisação de *jazz* eram de outra natureza, diferente das estruturas conhecidas e escritas no livro em que eu havia acabado de concluir. (Mazzola, 2007, p. 145, tradução nossa)

O que é isso que escapa à massiva formalização de *Topos of Music*? A que tipo de parâmetro, de objeto, de dinâmica, de relação, *ausente* no *Topos of Music* e em outras teorias matemáticas da música, Mazzola pretende atribuir uma função *central* na improvisação musical? A resposta vem na sequência:

Eu percebi que não são as estruturas dos sons que determinam a minha improvisação, mas os movimentos das minhas mãos, dos meus braços e do

meu corpo, ou seja, *são os meus gestos que, em interação com o instrumento, com a superfície sensível das teclas, que definem a música a ser feita nesse tipo de improvisação (la musique mise en œuvre)*. Isso não significa que as estruturas tradicionais descritas [no *The Topos of Music*] estão ausentes, mas apenas que são ingredientes secundários, corolários e ferramentas de natureza auxiliar. [...] Não se trata de modelar a projecção de símbolos num espaço de parâmetros físicos, mas sim de definir a música directamente dos gestos do músico. Os símbolos não criam nada, eles podem mesmo estar ausentes ou podem se apresentar sob a forma de indicações auxiliares, como no *free jazz*. A criação e a modelização são feitas directa e essencialmente *por meio de gestos* que interagem no jogo instrumental. (Mazzola, 2007, p. 146, grifos nossos, tradução nossa)

Eis como a problemática do gesto, na música e na matemática, intromete-se no pensamento, também musical e matemático, de Mazzola.

Gesto: errância corporal, ambiguidade e mediação

Nas publicações que seguiram a tal *crise du 18 mai 2002*, Mazzola novamente mergulhou em sistematizações profundíssimas, como já fizera em *Topos of Music*, mas agora ciente da importância de uma teoria matemática dos gestos musicais. Com efeito, na re-edição de seu magnum opus, Mazzola et al. (2017) acrescenta um volume dedicado exclusivamente à problemática do gesto em música, no qual nos é apresentada, além da sua concetualização matemática dos gestos musicais, uma extensa revisão de literatura sobre esse conceito, a começar com definições gerais, vindas, por exemplo, de Jean-Claude Schmitt, Vilém Flusser, Juhani Pallasmaa e André Chastel, e às quais seguem um recorte da tradição francesa, que mais interessa ao autor, a saber, o conceito de gesto como pré-semiótico — entram, aqui, nomes como Deleuze, Merleau-Ponty, Valéry, Cavallès, Châtelet e Alunni. Em seguida, Mazzola dedica ainda dois capítulos que discorrem sobre a relação entre gesto e música nas ciências cognitivas, I.A. Incorporada, antropologia e, claro, na filosofia (por exemplo: Graeser, Adorno, Hatten, Leman). Nesse contexto, o que é isto, um gesto? E, mais especificamente: que conceito é este, gesto musical? E como o gesto musical, na teoria de Mazzola et al. (2017), está relacionado à criação musical?

Mesmo antes de adentrar a tradição francesa da filosofia dos gestos pré-semióticos, Mazzola identifica, em outras concepções de gesto, o seu carácter errante, ambíguo e produtivo, que vai além da simples representação, expressão ou comunicação de algo com as mãos. O autor não ignora a carga semântica ou semiótica em definições “clássicas” de gesto, como, por exemplo, movimento corporal expressivo, comunicativo, técnico e até ritualístico¹⁸², ou ainda, como na definição de Hugo de São Vitor, “*Gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agenda et habendi modum*”. O que Mazzola propõe é uma leitura moderna dessa tradição. Em vez de pensar as figurações dos membros do corpo, suas modalidades e objectivos (agenda) enquanto desdobramentos de pré-definições da alma (ou da mente, que seja), isto é, enquanto uma espécie de linguagem manual, regrada gramaticalmente, Mazzola propõe-nos que pensemos em criações de figurações, modalidades e “agendas” ensejadas pelo próprio corpo. Assim é que um gesto é, antes de tudo, um movimento corporal, não aleatório, mas também não pré-definido; um movimento que engendra uma pose, de certo modo e que leva de um ponto a outro (mediação), sem que esses três pilares sejam dados de antemão e simplesmente representados corporalmente.

Expandindo, num viés peirceano, a leitura que Mazzola faz do conceito de gesto em Hugo de São Vitor, lemos, em Valero (2018, p. 143), que o mais interessante dessa definição é o seu pragmati(cis)mo, que conjuga três momentos, sem supor um plano transcendental. O gesto é uma mediação (terceiridade) entre o corpo num estado inicial (primeiridade) e uma pose final (secundidade).

Podemos acrescentar: enquanto *primeiridade*, o gesto como que *crece* do corpo, ganha amplitude (Châtelet), escorrega, errante e indefinido. Estabelece-se um contínuo do movimento, no qual uma configuração, em certa medida imprevisível, é *sugerida* e, aos poucos, ganha concretude (mediação, *terceiridade*). Ao cristalizar-se (*secundidade*), ainda que provisoriamente, o movimento corporal adquire um modo, uma pose, ou ainda, produz um efeito.

Ainda segundo Valero (2018), é a partir dessa concepção triádica de gesto que Mazzola é capaz de criar a sua definição matemática básica de gesto como um

[...] *morfismo, no qual a ligação é um movimento real, e não apenas uma flecha simbólica*. De facto, num morfismo $f : A \rightarrow B$, estão mesmo explícitas

¹⁸² Mazzola et al. (2017, p. 846-8) citam o tratado de Jean-Claude Schmitt sobre gestos, chamado *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*.

primeiridade (*A*), secundidade (*B*) e a terceiridade sugerida (\rightarrow). (Valero, 2018, p. 143, tradução nossa, grifos no original)

Outro momento da investigação de Mazzola que retoma o que poderíamos chamar de “errância” dos gestos, contrapondo o seu conceito a qualquer forma de gramática gestual, é quando o autor disserta sobre os trabalhos de Pallasmaa e Chastel, mais precisamente acerca do *pensar nas ou das mãos* na arquitetura e nas artes (Mazzola et al., 2017, p. 855). Aqui, estamos ainda mais próximos dos gestos como vimos em Châtelet e Deleuze. Citemos, por exemplo, alguns títulos de capítulos do conhecido *The Thinking Hand*, de Pallasmaa (2009): “the mysterious hand”, “eye-hand-mind fusion”, “embodied thinking”.

Sublinharíamos, ademais, a distinção, fundamental para Mazzola, proposta por Chastel entre *gesto codificado* ou polido e *gesto não-codificado* ou impolido (expressões nossas). No âmbito religioso ou ritualístico, por exemplo, os gestos, segundo Chastel, configuram uma espécie de *ars memoriae*. Também na pintura há gestos desse tipo, ou seja, gestos “estereotipados” ou “repetitivos” (cf. Mazzola et al., 2017, p. 856). Gesto como hábito.

No entanto, o historiador da arte identifica também outro tipo de gesto, não mais representativo, mas *propulsor de movimentos*. Chastel chama a nossa atenção para os movimentos manuais que não são clichés ou modelos passíveis de repetição, como em gestos ritualísticos. Poderíamos dizer que Chastel fala do gesto *não domesticado* pelo hábito ou pela memória. Na leitura de Mazzola: “[...] os gestos da mão — sobretudo o gesto de apontar — são, para Chastel e Pallasmaa, fenómenos germinais que iniciam uma ontologia autónoma dos gestos, para além do seu evidente papel semiótico como signo não verbal” (Mazzola et al., 2017, p. 856, tradução nossa).

Com Mazzola, é a esse tipo de movimento manual — o “fenómeno germinal”, o movimento não-codificado, mas semeador — que gostaríamos de restringir nosso conceito de gesto.

Dado o que dissemos, não surpreende que Mazzola continue a sua exposição sobre a filosofia do gesto com os autores da “escola diagramática” francesa, como Deleuze, Châtelet e Alunni. Afinal, como já estudámos, o gesto que produz o traço diagramático, bem como aquele que o diagrama convoca, não é o movimento manual do cliché, do código ou da representação. Pelo contrário, tal como definem Chastel e Pallasmaa, no campo das artes e da arquitetura respetivamente, o gesto inventivo é aquele que não está completamente polido,

isto é, o gesto impreciso. Em todos esses autores, ramificam-se a noção do gesto que Mazzola extrai de Hugo de São Vitor: *configuração corporal* (secundidade) que se amplifica elasticamente (terceiridade, mediação) a partir de um momento germinal mais ou menos indefinido (primeiridade). É, afinal, nesse sentido que Mazzola pensa a “escola francesa” e a sua própria abordagem aos gestos como a-semiótica ou pré-semiótica.

Gesto Musical

Esclarecido, tanto quanto possível, a conceção de *gesto* que interessa ao autor em pauta, saltemos para o capítulo *Models from Music*, no qual Mazzola et al. (2017, pp. 889-903) nos introduz a teóricos da música que atentaram, contra a corrente¹⁸³, para os *gestos musicais*. Aparecem, nesse momento, nomes conhecidos, como Theodor Adorno, e outros nem tanto, como Wolfgang Iser. Autores contemporâneos da musicologia — por exemplo: Roger Sessions e Robert Hatten — são também convocados. A pergunta que nos interessa é: o que Mazzola encontra nesses (e outros) autores? Que tipo de *gesto musical* emerge dessa literatura? E como isso se relaciona com a filosofia dos gestos (não necessariamente musicais), que antecede esse capítulo?

Apesar de serem muitos (e, por vezes, complexos) os autores que compõem a referida secção, é possível captar algumas determinações gerais sobre o modo como pensam o gesto musical. E o primeiro ponto que gostaríamos de trazer à tona é o contexto nos quais essas múltiplas investigações, de Adorno a Hatten (guardadas as devidas proporções), vão à procura do fator corporal na música. Este contexto é a performance musical. Mais: não é qualquer tipo de performance que interessa a esses autores retomados por Mazzola, mas em particular aquela da situação “típica” do repertório orquestral do Ocidente, isto é, a performance de composições registradas em partituras. Em outras palavras: contra uma tradição da análise musical centrada na música notada, Mazzola circunscreve uma tradição concorrente, que busca o sentido último do fenómeno musical em sua versão tocada. Daí a importância dos gestos do músico.

Do gesto “performativo”, por assim dizer, Mazzola extrai outra tese matemática sobre o gesto musical, que se acrescenta àquela do gesto como a flecha num morfismo entre dois

¹⁸³ Em certo momento, o autor sintetiza: “It would be stating the obvious to say that without the body, music can neither be sounded nor experienced; yet traditionally analysts and composers disregard its importance by hiding it behind the score.” (Mazzola et al., 2017, p. 1283).

pontos (na linguagem da teoria das categorias, podemos dizer: morfismo entre domínio e contradomínio). Mazzola defende a existência da seguinte adjunção entre música e matemática:

$$\text{formulas} \begin{array}{c} \xrightarrow{\text{music}} \\ \xleftarrow{\text{mathematics}} \end{array} \text{gestures}$$

Fig. 4.4. Esquema da adjunção entre música e matemática, por Guerrino Mazzola. Citado em Mazzola (2009, p. 3). Na explicação de Mazzola, lemos que há “esta vibração entre música e matemática, esta pulsação em ambas as direções que, em última análise, explica o que realmente se passa nessa dinâmica que cola (*binding between*) a música e matemática [...] Elas coincidem no fazer, mas fazem coisas bastante diferentes. *Enquanto a música desdobra fórmulas em gestos, a matemática embrulha e comprime os gestos em fórmulas*” (Mazzola, 2009, p. 3, tradução nossa, grifos no original).

Com efeito, considerado o papel do “intérprete”, conclui-se que gestos musicais são aqueles que descongelam as fórmulas notadas, transformando-as em eventos sonoros. Ou ainda: na esteira de Châtelet — para quem diagrama é o gesto em repouso —, Mazzola defende que a notação musical é o gesto (musical) congelado (Mazzola, 2009, p. 3; Mazzola et al. 2017, p. 899). É isso que vemos representado na figura abaixo.

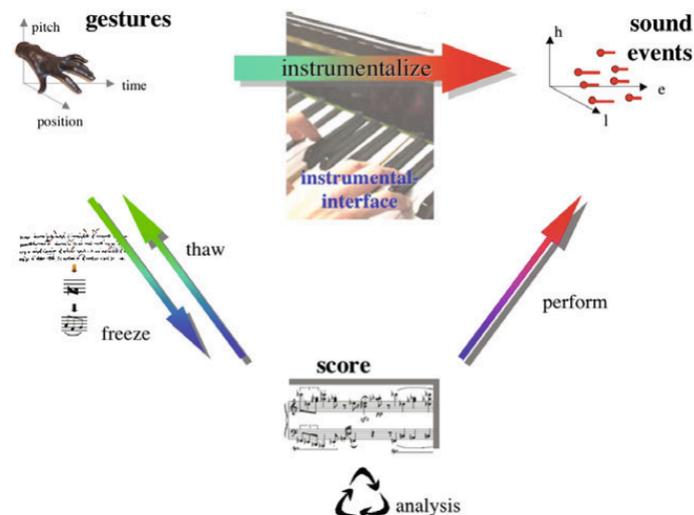


Fig. 4.5. Triângulo da performance musical ocidental, por Guerrino Mazzola et al. Citado em Mazzola et al. (2017, p. 900). Dessa espécie de “mapa” dos caminhos possíveis do fazer musical, os autores sublinham o processo gestual, através da interação com um instrumento, que descongela a música (*sound events*) até então congelada ou armazenada nos símbolos da partitura. Esse processo pode ser revertido, segundo os autores, quando os eventos sonoros gestualmente produzidos são armazenados, como numa sessão de gravação. Ademais, há também exemplos nos quais os eventos sonoros são gestualmente produzidos sem que, no entanto, os gestos estejam previamente codificados numa partitura (e.g. *free jazz*). Porém, como argumentaremos, os gestos musicais — e por conseguinte os eventos sonoros, o seu *sentido musical* —, podem estar previamente codificados sem que para isso precisemos de uma partitura ou de qualquer outro suporte simbólico visual.

Nesse sentido, as teorias da música que Mazzola convoca entendem que só é possível uma compreensão mais profunda dos fenômenos musicais quando são considerados os seus gestos reais, mais do que a sua representação gráfica na partitura.

É, pois, tendo em vista esse fim que Mazzola propõe a sua teoria matemática dos gestos, isto é, um arcabouço formal capaz de tornar pensável, com a clareza e a precisão dessa ciência, o domínio gestual da música — e, por conseguinte, toda a camada de sentidos que o corpo introduz e que a representação cartesiana esconde¹⁸⁴.

No entanto, vimos que Mazzola nos convida a pensar o gesto como pré-semiótico. O gesto, na tradição retomada por Mazzola, é sempre qualquer coisa de sintético e produtivo (e.g. Cavallès, Châtelet e Alunni). Como conciliar essa concepção de gesto com aquela apreendida das performances musicais? Afinal, se o gesto se encontra, *a priori*, congelado na partitura, até que ponto a performance instrumental é constituída de gestos pré-semióticos?

Há ao menos duas respostas, mais ou menos implícitas, que Mazzola propõe na continuação. A primeira delas pode ser assim enunciada: apesar de serem, em parte, condicionados pela partitura, os gestos do intérprete, precisamente por serem *gestos* (no sentido pré-semiótico), *acrescentam algo à composição*. Os movimentos do corpo como que arrastam, para além do que já estava congelado, *a priori*, na partitura, outras camadas específicas do pensamento *através de (dia-) gestos*. Podemos derivar essa tese de alguns exemplos de Mazzola. Ao comentar a teoria dos gestos musicais de Hatten, por exemplo, nosso autor diferencia a interpretação da *Appassionata*, de Beethoven, como realizada por Glenn Gould e por Vladimir Horowitz. Segundo Mazzola et al. (2017, p. 899), o modo como Gould propõe fazer música a partir da notação original pode ser descrito como uma *leitura analítica* ou a-gestual, oposta à *leitura sintética* ou gestual de Horowitz. O gesto do intérprete não é mera adequação aos (ou representação dos) “gestos congelados” da partitura, mas é também criação, ao menos em alguma medida. Daí, claro, a necessidade de teorias, inclusive as matemáticas, especificamente sobre os gestos na performance musical¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Um exemplo de aplicação prática dessa hipótese é apresentado por Mazzola et al. (2017, pp. 950-60), secção 62.4, *Modulations in Beethoven's "Hammerklavier" Sonata op.106/Allegro: A Gestural Interpretation*.

¹⁸⁵ Mais sobre essa tese, ver capítulo *Composing and Analyzing with the Performing Body* (Mazzola et al., 2017, pp. 1263-83). Mazzola et al. defendem, por exemplo, que “to think that performers cannot contribute to analytical and creative enquiry is to entirely miss the point of music making. Without performers, a score may as well be an abstract piece of art. Without enlivening music through the arms, hands, fingers, and mouths of performers, theorists can only hope to conjure up sounds in their heads.” (Mazzola et al., 2017, p. 1263).

A segunda resposta, e que mais nos interessa, é introduzida quando pensamos na música que é feita *sem partituras pré-determinadas*. Aí, enfim, entramos no domínio da criação musical em sentido forte, e podemos, logo de saída, perceber como os gestos se tornam os guias de uma música que não se pode ainda ver (ou ouvir). Como defendem Mazzola et al. (2017, p. 900), para além do esquema clássico da interpretação musical, há muitas formas de música que não são interpretações de esquemas visuais, como o *free jazz*, por exemplo. Nesses casos, “[a] música pode muito bem partir de uma expressão gestual e da sua interação com a interface instrumental, que funciona como uma espécie de pista de dança para essa dança gestual” (Mazzola et al., 2017, p. 900, tradução nossa).

Na sequência, Mazzola et al. (2017, p. 900) ilustram essa libertação do gesto musical, a partir do rompimento com a partitura, como a música de Don Cherry e Ed Blackwell, em *Mu*. Segundo os autores, trata-se de um exemplo de música “livre de estratégias globais”, ou seja, composições que se constituem de “diálogos gestuais livres, sem sentidos e significados premeditados, a criarem novos sons que facilitam uma dança gestual por meio da manutenção de um equilíbrio sónico” (Mazzola et al., 2017, p. 900, tradução nossa).

Mais adiante, no capítulo *Reviewing Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz*, Mazzola et al. (2017, pp. 1295-1300) acrescentam estudos-de-caso da prática de improvisação em grupo do próprio Mazzola, a sublinharem os *meios gestuais* de criação musical que surgem na ausência de “esquemas globais” ou “planejamentos de composições” (diríamos: redes pré-determinantes dos gestos e sons), especialmente aqueles congelados em notações musicais.

Em outra publicação, além dos estudos sobre gestos na interpretação musical de partituras e na música improvisada, Mazzola et al. (2016) sugerem outros casos nos quais *o músico pensa através de gestos*. Por exemplo, os autores lembram que, além da performance, *compositores* também lidam com gestos frequentemente, haja em vista que devem, em seu exercício, considerar os gestos do músico “enquanto escolhem e escrevem símbolos específicos na pauta musical” (Mazzola et al., 2016, p. 167, tradução nossa).

Porém, o caso que mais nos interessa, e que é o menos desenvolvido pelos autores, não é nem a teoria gestual da “performance” a partir de partituras, nem da improvisação do *free jazz*, e tão-pouco a “imaginação” gestual do compositor. *Interessa-nos, sim, perceber quando e como o gesto pré-semiótico é motor da composição musical.*

Em Mazzola et al. (2016), com efeito, os autores reconhecem que a composição pode nascer de um gesto e seus desdobramentos improvisados (cf. Mazzola et al., 2016, pp. 168, 169-171, 173) — o que justificaria, uma vez mais, a teoria matemática dos gestos, como instrumento de pensar, além da performance e da improvisação, estratégias de composição musical. Dois casos são brevemente mencionados. Num deles, o compositor lança um gesto que dá o “tema” da composição, e desenvolve-o a partir de padrões pré-existentes. Em outro exemplo, o gesto inicial é desenvolvido por outros meios. É a passagem do gesto ao processo, como explicam os autores:

Artistas começam com gestos. Golpear uma caneta ou pincel, uma pirueta, o agitar dos dedos... tudo isso são gestos. Eles não são primitivos e nem são irracionais (*mindless*).

Gestos, então, são introduzidos num tipo de processo. Talvez o pianista escolherá seguir uma progressão de acordes de um blues padrão. Talvez eles correrão um arpejo pelo teclado. Pouco importa se se trata de um artista de vanguarda (*anti-establishment*). (Mazzola et al., 2016, p. 173, tradução nossa)

Acreditamos, contudo, que os autores não avançam para além de um reconhecimento dessas estratégias. Mas há ao menos dois pontos que, a nosso ver, são dignos de uma *investigação concetual mais aprofundada*. Primeiro, diríamos que as estratégias de composição musical *através de gestos* têm uma história, que inclui, mas não pode ser reduzida, ao caso particular do *free jazz*. Há, pois, gradações no espectro que vai do corpo musical aprisionado (gesto “semiótico”) ao corpo musical produtivo (gesto “pré-semiótico”). Segundo, convém esclarecer que *a partitura não é o único dispositivo que constrange o gesto musical*. Ademais, acrescentaríamos que uma pergunta fundamental é pouco (ou nada) explorada pelos autores. Enunciemo-la assim: que tipo de “lógica” ou procedimento está em causa quando o *gesto conduz o pensamento-criação do compositor* sem, no entanto, lançar mão de esquemas pré-estabelecidos? Se o gesto não está semioticamente condicionado e, portanto, se o gesto não estabelece um campo de possibilidades formais de variação (cadência, estilo, hábito, código “arbitrário” ou socialmente compartilhado), como, então, é capaz de propor continuações?

4.2.2 Gesto (II): da libertação dos corpos à criação através de (dia-) gestos

Mostraremos, nesta secção, o percurso desse imbróglio corporal na história da música, do silenciamento dos gestos à sua (re-)aparição em práticas modernas e teorias atuais. A título de contextualização, começaríamos por lembrar que a passagem do gesto semiótico ao gesto pré-semiótico, como proposto na musicologia de Guerino Mazzola, encontra paralelos em outros tipos de gestos, como o gesto no cinema e o gesto em relação à tecnologia. Isso quer dizer: o que se passa na música, e mesmo em sua teoria, no que diz respeito ao *modus operandi* dos gestos, é parte de um tecido mais amplo de práticas científicas e culturais que emergem sobretudo no século XX, e que se voltam contra pretensos limites transcendentais. Ou ainda: esse novo gesto “pré-semiótico” participa de um novo conjunto de práticas que se lançam para além dos hábitos cristalizados. Vimos isso quando falámos sobre a diagramática em Peirce, Châtelet e Deleuze. Poderíamos acrescentar mais dois exemplos, que tratam especificamente da problemática do gesto.

Em seus estudos sobre o cinema, sabemos que Deleuze (1985, 2005) distingue dois grandes momentos: cinema clássico e cinema moderno. Ora, é fácil perceber como no primeiro caso, os gestos se movimentam consoante as redes narrativas que os antecedem — esquema sensório-motor —, ao passo que, no segundo, os gestos irrompem para fora dessa rede, vagueiam, erram — rompimento do esquema sensório-motor. É por isso que no cinema clássico há a predominância da imagem-ação, com seus encadeamentos gestuais quase que “mecânicos”, enquanto o cinema moderno, com a interrupção dos tais esquemas sensório-motores, instalam outros tipos de imagens (ópticas, sonoras e tácteis). Os gestos do cinema clássico são a terceiridade peirceana, isto é, o regrado, a lei, o hábito cristalizado. Já as imagens do cinema moderno, sabemos, produzem outros tipos de signos que escapam à terceiridade (opsignos e sonsignos)¹⁸⁶. Um é gesto esquemático. O outro é gesto diagramático. Entre eles, há uma passagem intermediária, um crescente afrouxamento do esquema.

Na mesma década, o filósofo das novas tecnologias Vilém Flusser (2008) descreve, em seu livro sobre as imagens técnicas, a relação entre os programas e os gestos. Em geral,

¹⁸⁶ No início de *Cinema II* (Deleuze, 2005), a síntese do autor é clara. Diz o autor que, no cinema moderno, “se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta (como na cena da empregadinha de *Umberto D*), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo. Da crise da imagem-ação à pura imagem ótico-sonora há, portanto, uma passagem necessária. Ora é uma evolução que permite passar de um aspecto a outro: começamos por filmes de balada/preambulação com ligações sensório-motoras debilitadas, e depois chegamos às situações puramente óticas e sonoras. Ora, é dentro dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao outro” (Deleuze, 2005, p. 12).

defende Flusser, os objetos técnicos tendem a instaurar um vector que vai do aparelho e seu programa em direção ao corpo do usuário e seus gestos. Isso significa que, na maior parte do tempo, o usuário está a apertar botões conforme manda o programa do aparelho. As opções são dadas *a priori* e, portanto, *antecipam os gestos possíveis*, gestos que o aparelho entenderá como significativos (e.g. ligar e desligar). Não obstante, Flusser esforça-se para demonstrar como é possível inverter o vetor da programação, fazendo-o fluir dos gestos do usuário ao aparelho, programando-o. Mais do que possível, diz Flusser, é *necessário* que os gestos estejam libertos da programação (i.e., da sua pré-inscrição no aparelho); caso contrário, não há síntese de informação nova, mas tão-somente redundância, repetição, combinatória. Um é o gesto programado. O outro é o gesto programador. Entre ambos, há o que Flusser chama de o gesto que *toca contra o programa*¹⁸⁷.

No que segue, mostraremos como isso se deu no caso da composição musical. Fá-lo-emos a partir de uma perspectiva triádica, (i) a começar pelo *gesto programado*, esquematizado, antecipado, pré-determinado, (ii) passando pelo *gesto dissonante* e (iii) culminando na modernidade musical de *(dia-)gestos compositores* de novos planos sonoro-affectivos.

(1) Logos como prisão do corpo musical

A ideia de que sem corpo não há música, reafirmada por Mazzola et al. (2017, p. 1283), pode parecer óbvia hoje. E é só face a esta (aparente) auto-evidência que se pode questionar, como Mazzola ou Hatten, porque, afinal, teorias musicais insistem em ignorar os gestos? Responderíamos, no entanto, que a importância do corpo para a música é tudo menos auto-evidente. E que, se quisermos perceber o “enigmático” silêncio dos teóricos da música acerca dos gestos, é preciso lembrar que, por trás da música, desde os gregos, há certas pressuposições, que ainda perpassam muitas abordagens contemporâneas da música. Tudo o que dissemos no capítulo de abertura desta investigação acerca de categorias transcendentais da música aplica-se também no caso específico do corpo. Isto é: para grande parte das teorias musicais do Ocidente, o corpo do músico deve estar submetido a categorias que lhe antecedem. Sobre isso, cabe explicitar algumas ideias.

¹⁸⁷ Ver, por exemplo Flusser (2008, p. 75). O autor cita, no decorrer do livro, os exemplos do pianista e do escritor, que apertam teclas livres, de modo informativo, produtivo, inventivo precisamente na medida em que suas “teclas são apertadas contra o programa do aparelho”.

Diferente do que diz Mazzola (2009, p. 3), não acreditamos que a partitura (ou quaisquer outros tipos de notação) seja o único dispositivo, na música Ocidental, a *congelar* os gestos do músico, antecipando-o, pré-formalizando suas diretrizes. A verdade é que, desde os gregos, o corpo musical se encontra sob forte legislação. Fazer música significa, para essa tradição, submeter o corpo — do músico e do instrumento — a certas regras. É sabido, e já amplamente documentado, que em Platão e Aristóteles se encontra bem fundamentada uma espécie de fusão entre ética e estética. No caso específico da música, isso implica, *grosso modo*, que os cidadãos devem ser educados através de *certos tipos* de músicas e práticas musicais. Nesse contexto, são repreendidos instrumentos demasiado sugestivos de virtuosidades corporais “inúteis”, ou que, mais do que outros, favorecem a combinação de sons para além do necessário, desrespeitando as leis da música Bela¹⁸⁸. A lenda, retomada por Platão (*A República*, 3.339d), do combate musical entre Apolo e Mársias continua emblemática. Mársias, ridicularizado ao improvisar “freneticamente” com seu *aulo* — instrumento de sopro e muitas tonalidades — perde a competição para Apolo, que “racionalmente” toca o instrumento preferido de Aristóteles e Platão, a *lira*. Como Hendrix e a sua guitarra distorcida, a música instrumental de Mársias leva os ouvintes ao (rejeitável) delírio, ao passo que as melodias calculadas de Apolo nos fazem regozijar contidamente. Parafraseando Aristóteles (*Política*, 8.6.1341b), poderíamos dizer que os gestos musicais devem estar voltados à função moralizante da alma, e não excitante.

Também não é novidade o modo como tais fundamentos se desdobram na história. Szendy (2016, pp. 20-57) reconstrói o caminho de modo bastante lúcido, ainda que a sua organologia dos corpos musicais tenha início após as primeiras legislações, às quais aludimos há pouco. Primeiro — e, portanto, no medievo —, os corpos são apagados dos tratados musicais. Depois, re-aparecem codificados. O conceito de música das esferas, tão presente em Boécio, é sugestivo de uma antiga estratégia para domesticar os gestos silenciando-os. Na esteira dos pitagóricos, música não se *toca*, não se *vibra*, assim como não se *sente*. Movimentos discretos na coordenação de vozes angélicas talvez sejam única exceção.

A estratégia seguinte é mais subtil, mas nem por isso menos legisladora: “tatuar” o corpo musical com marcas. É algures no século XVI que, segundo Szendy (2016) esse procedimento ganha força, estendendo-se pelos períodos seguintes. Szendy fala-nos, por

¹⁸⁸ Para uma introdução a este tema, ver, por exemplo, o artigo *Ética e estética na música grega: a educação e o ideal da kalo-kagathía*, de Cerqueira (2011).

exemplo, de autores que propõem governar o corpo musical a partir da retórica, mais especificamente através de esquemas de declamação. Mas o caso mais exemplar, sem dúvidas, é aquele do surgimento de notações que indicam dedilhados para se tocar instrumentos, como tablaturas e, de modo mais fino, partituras. Se por um lado tudo isso abre caminho para a emancipação de uma “linguagem corporal”, ou melhor, *propriamente* corporal, Szendy bem nota que, no âmbito desses tratados, a força dos pressupostos que guiam os tipos de modelos e notações para os músicos periga controlá-los, mais do que qualquer outra coisa. Nesses casos, “arriscamos dispossessing them of their idioms and [...] inscribing them once again into a logic or *logos* that erases what is proper to them” (Szendy, 2016, p. 57).

Acrescentaríamos, por fim, que o gradual processo de afastamento de categorias transcendentais vindas da matemática ou da ética, política, etc. não implica, necessariamente, o rasgar das redes que constroem os gestos. É que, explicitamente dadas ou não, e oriundas de pressupostos científicos, filosóficos, etc. ou não, esquemas pré-determinados podem continuar operantes, por exemplo, na forma de hábitos, clichés, lugares-comuns, bem como por meio dos próprios *artefactos* que *dispõem* o corpo do músico, mediante a questões estéticas, ergonómicas etc., antes mesmo do seu contacto com o instrumento. Não surpreende, portanto, que, nos períodos barroco e clássico, mesmo o repertório mais afeito ao corpo — nomeadamente os exercícios e peças extremamente técnicas e virtuosas — pouco mantenham de um soar *das* ou *nas* mãos. Como no caso paradigmático das *Variações de Goldberg*, de J. S. Bach, o corpo não informa a música; é tão-somente informado.

(2) *Toccatas: ensaiar outra música através do gesto (dia-gesto)*

Poderíamos dizer, então, que, na história da música, se pode entrever métodos e dispositivos de controlo do gesto, a fim de garantir a sua pertinência (i.e seu *sentido*) no interior de um sistema musical (que é ou pode ser não só estético, mas também ético, científico, etc.). Chamemos a isso de *programação* dos corpos musicais — tocar conforme as regras; apertar as teclas como mandam as instruções.

Assim equacionado, a situação dos corpos musicais é bastante similar a que hoje vivenciamos enquanto “corpos de informação”, por assim dizer. Não precisamos olhar muito além das coisas que estão ao alcance das nossas mãos para identificarmos dispositivos de

programação dos nossos gestos. Tampouco precisamos exercitar a memória a fundo para lembrarmos como estamos habituados a apertar botões conforme mandam os programadores.

De facto, o que acabamos de descrever, incluindo as comparações entre música e sociedade telemática, aparece extensamente debatido na obra de Flusser, em particular no livro *O Universo das Imagens Técnicas* (Flusser, 2008). E, em seu convite para pensarmos nos gestos não-programados, isto é, nos gestos que tocam *contra* o programa — e, assim, *criam* —, Flusser regala-nos com um *insight* bastante relevante, a saber: na música improvisada renascentista (e.g. *toccatas*) podemos encontrar um modelo de “teclar” que não se limita a reproduzir gestualmente os comandos matematicamente formalizados na teoria musical. No que segue, gostaríamos de mostrar, para além de Flusser, como de facto a prática das *toccatas*, no âmbito da música renascentista italiana, confronta a gramática musical (que inclui a programação dos gestos) através de uma espécie de “lógica imanente dos gestos”, isto é, sem operar uma substituição de um *esquema* musical por outro.

Trata-se de um período curioso para a história da música, esse da Itália renascentista. Na figura de Gioseffo Zarlino, por exemplo, o século XVI demonstra profundo interesse em retomar os princípios pitagóricos da música, isto é, música entendida como matemática (e harmonia cósmica) soante, ou *numero sonoro*¹⁸⁹. Porém, assim como a legislação matemática dos gestos na Grécia Antiga encontrara resistência em *práticas musicais* da chamada Música Nova¹⁹⁰, também os neo-pitagóricos renascentistas, como Zarlino, foram obrigados a confrontarem-se com uma *música prática*, que estava a funcionar *fora* dos princípios matemáticos. Como explicam Bromberg e Alfonso-Goldfard (2016, p. 46, tradução e grifos nossos), “dado que Zarlino desejava atribuir prioridade epistemológica à geração *aritmética* de intervalos e aos modos de organizá-los, toda definição e *demonstração* não relacionada

¹⁸⁹ Ver, por exemplo, síntese de Bonds (2014, p. 50), na qual lemos: “Gioseffo Zarlino’s *Istitutioni harmoniche* (1558) plays a pivotal role in this shi ing alliance between music and language. Zarlino (1517–1590) juxtaposes the older conception of music as a sounding manifestation of number with the newer ideal of music as an art of expression but makes no a empt to synthesize or reconcile the two. e leading musical theorist of his day and a highly regarded composer in his own right, Zarlino held the prestigious position of *maestro di cap- pella* at San Marco in Venice from 1565 until his death; a generation later, that pos- ition would be occupied by none other than Claudio Monteverdi. Zarlino devotes the rst two parts of his *Istitutioni*—fully a quarter of his text—to establishing the mathematical basis of the art. Because it rests on the foundation of number, music is “noble and certain.” He points to the constancy of the heavens—the courses of the planets and the seasonal movements of the stars, based on astronomical obser- vations—as evidence of the incontestable nature of the mathematical sciences. “Music is nothing other than harmony”, Zarlino declares early on, and “the subject of music” is “sounding number”. Such conventional ideas provide the backdrop for an equally conventional review of *musica mundana* and *musica humana*”

¹⁹⁰ Essa revolução musical aconteceu por volta do século V a.C e está documentada nos escritos de Plutarco (ver Plutarco, 2012). É difícil precisar a natureza dessas transformações na música da altura. Sabemos, não obstante, que a Nova Música estava relacionada com invenções técnicas tanto ao nível da construção de instrumentos quanto ao nível das práticas musicais, que, mais virtuosas e experimentais, “desrespeitavam” a música como cristalizada pelos antigos.

com aritmética colocava sérios problemas a ele [...]”. Interessa-nos, aqui, sublinhar a gênese *prática*, ou ainda *performativa* da resistência às estanques categorias de Zarlino. A pergunta com a qual esse tipo de abordagem neo-pitagórica se confronta é: como explicar que a música das ruas “funciona”, isto é, faz sentido (musical) sem, no entanto, respeitar as relações aritmeticamente demonstradas como necessárias à harmonia (em sentido lato)?

Acreditamos que o gênero das *toccatas*, junto a outras obras de complexidade polifônica¹⁹¹, é um dos grandes responsáveis forçar o caminho musical para além das categorias matemáticas pré-determinadas. E fá-lo, podemos defender, precisamente por ser capaz de *escutar aos gestos*, em vez de simplesmente informá-los¹⁹². Nessa música renascentista de carácter improvisado, cujo nome remete à heurística própria do *tacto* — tatear territórios sonoros —, sem dúvidas esquemas pré-determinados continuam a funcionar — escalas, cadências, formas, hábitos, etc. Mas é também no gênero das *toccatas* que soam dissonâncias, cromatismos e outras “extravagâncias” sonoras, digamos, inauditas na música até então, e que não voltarão a soar, de modo tão convicto, antes do século XIX.

Nome exemplar desse período de “extravagâncias musicais” é, sem dúvidas, Carlo Gesualdo. É verdade que o compositor italiano não escreveu *toccatas* em sentido estrito. Não é difícil imaginar, porém, que as práticas de improvisação típicas da música do seu tempo tenham deixado marcas no seu modo de compor. Certamente os seus *madrigais* temperados de cromatismos, extremamente ousados para a época, foram concebidos mais à moda dos *tocadores* do que os matemáticos da música.

Ainda que menos experimentais que Gesualdo, os grandes compositores de *toccatas* para instrumentos de teclas, entre a segunda metade do século XVI e primeira metade do século XVII, também introduziram, na música, sonoridades resultantes mais das performances do que do cálculos de Zarlino. Em *Uma História da Música Ocidental*, de Burkholder, Grout e Palisca (2014), aprendemos, por exemplo, que nas emblemáticas *toccatas* de Claudio

¹⁹¹ Para a historiadora Carla Bromberg (2016), há uma clara relação entre a música polifônica renascentista, que “foi se tornando cada vez mais complexa no final do século XVI, principalmente na música vocal secular” e o rompimento com o neo-pitagorismo bem representado na figura de um Zarlino. Segundo a historiadora, “[e]ssa polifonia desenvolveu-se independentemente de teorias musicais que, em sua maior parte, não conseguiam justificar essa prática. O uso diverso dos intervalos, como a crescente importância do intervalo de terça, da mescla de modos (escalas) e, principalmente, do desenvolvimento instrumental evidenciavam novas combinações sonoras que demandavam novas explicações” (Bromberg, 2011, p. 16).

¹⁹² Remetemos, aqui, à definição da conhecida história da música de Burkholder, Grout e Palisca (2014, p. 279, tradução nossa, grifos do original): “[a] *toccata* foi a principal forma de música para teclados em estilo improvisado durante a segunda metade do século dezesseis. O nome, do italiano *toccare* (“tocar”), refere-se ao tocar das teclas, lembrando-nos do coro e das ações do músico invés do desincorporado tocar dos sons”.

Merulo, compostas para órgão, pode-se ouvir “numerosas suspensões e prolongadas e repetidas dissonâncias”, que são “idiomáticas do órgão”, e que “embelezamentos, em ritmos variados livremente, dos mais activos tons e passagens de escalas animam a textura” (Burkholder, Grout e Palisca, 2014, 279, tradução nossa) — descrições que remetem, como dizíamos, ao lado performativo ou pragmático da composição *através* do *tocar*. No mesmo livro, lê-se também algo sobre as *toccatas* de Girolamo Frescobaldi, compositor um pouco posterior a Merulo. No prefácio do próprio compositor ao seu livro de *toccatas*, segundo Burkholder, Grout e Palista (2014, p. 343), recomenda-se aos músicos que encerrem cada *toccatata*

[...] em qualquer cadência apropriada, lembrando-nos que, no Barroco, a música escrita era uma plataforma para performance, e não um texto irretocável. Frescobaldi indica [no prefácio] que, em suas *toccatas*, o tempo não está sujeito a um pulso regular, podendo ser modificado de acordo com o clima ou carácter da música. (Burkholder, Grout e Palisca, 2014, pp. 343-4, tradução nossa)

Para Flusser, é assim que funcionam os produtores de imagens, ou seja, os programadores, no mundo atual: “[o]s produtores de imagens técnicas tateiam. Condensam, nas pontas dos seus dedos, imagens. As teclas que apertam fazem com que aparelhos juntem elementos pontuais para os transformar em imagens” (Flusser, 2008, p. 38). É nesse sentido que Flusser considera a música de câmara, como as *toccatas* renascentistas, o principal modelo — poderíamos arriscar: a gênese — da sociedade de computações (com-colocações) de dados (sejam eles notas ou bits). Não se trata, porém, de simplesmente re-combinar os pontos dados à partida segundo regras pré-escabelecidas. Este é somente um dos estágios da música de câmara (ou da produção de imagens técnicas). Nessa prática social (em ambas, na verdade), diz Flusser, “[a]s regras que ordenam o jogo são exatas e matematicamente formuláveis, mas o propósito do jogo é modificá-las” (Flusser, 2008, p. 145). É aí que aparece a heurística do gesto, enquanto tatear outros modos de jogar o jogo. Imagens e timbres impossíveis de serem compostos mediante certo grupo de regras podem ser actualizados *através* da pressão do toque, do ritmo do tato (como um *rubato* chopiniano), da velocidade do dedilhar, e isso nada tem que ver com a substituição de uma programação do gesto por outra. Pressão, ritmo e velocidades, para ficarmos nessas três referências, dizem respeito à

continuidade do gesto, e não à gramática do código. Até que ponto a mediação dia-gestual pode funcionar na construção de imagens digitais, como pretende Flusser? O computador, como instrumento, talvez seja *a priori* insensível ao gesto¹⁹³. De qualquer forma, interessamos a validade desse modelo enquanto regime de criação *musical*. E se na *toccata* renascentista podemos já entre-ouvir, nas dissonâncias e cromatismos *a-típicos*, o farfalhar dos gestos, que não se deixa agarrar por qualquer tipo de esquema ou rede transcendental, é na música moderna, cujos lampejos remontam ao início do século XX, que o cantar *das* ou *nas* mãos deixa as suas mais evidentes marcas.

(3) *Modernidade: o (dia-)gesto musical desde o século XX*

O gesto musical moderno é precisamente aquele de livrar-se das *redes transcendentais* que informam (i.e. dão forma) ao corpo (sonoro-musical). Anteriormente, ilustrámos essa hipótese com o caso do Maestro Pestana, compositor moderno que, como narra Machado de Assis, por vezes, “deixava os dedos correrem, à aventura, a ver se as fantasias brotavam deles”; outras vezes, “dava uns golpes soltos no teclado, como se procurasse algum pensamento”. Há pouco, dissemos que Mazzola identifica, na prática do *free jazz*, essa liberdade do gesto em relação às redes (mais especificamente a partitura e as “estruturas globais”). Agora, gostaríamos de aprofundar a tese segundo a qual o *gesto* é capaz de *criar música*, em vez de simplesmente reproduzi-la. Construiremos, para tal, o conceito de *dia-gesto musical*, entendido como regime de composição, a fim de circunscrevermos um conjunto de práticas corporais *através das quais* (dia-) novos enclaves sonoro-afectivos são compostos (tal qual um génio kantiano incorporado).

Não se trata, ressaltemos, de propor uma nova gramática do corpo musical. Não descreveremos, nesta secção, qualquer tipo de modelo de gesto de criação musical. Não há propriamente um *método* gestual de composição. Exemplos (dia-)gesto musical são incontáveis, já que em constante devir — como os ritornelos (Deleuze) ou as manifestações dionisíacas (Nietzsche). São também a-formalizáveis, já que se opõem ao código. Propomos tão-somente defender, a partir de exemplos fortes, que *certos compostos sonoros resultam de sons cuja formação passa através de gestos em pragmáticas ou performances ao menos parcialmente imprevisíveis* (iconicidades; virtualidades). As artimanhas, estratégias e

¹⁹³ Esta tese foi desenvolvida num capítulo de livro. Ver de Aguiar (2021).

dispositivos para tal são infinitos e escapam a qualquer lei; de modo que o conceito de “diagrama gestual” que propomos agrupa *diferenças* (materiais e performativas) que se assemelham por serem *incorporadas, pragmáticas, icónicas* e por mobilizarem *virtualidades* sonoro-musicais improváveis (ou ainda: impossíveis) a partir de quaisquer modelos pré-estabelecidos (condições de possibilidade). Na esteira de Peirce, Châtelet e Deleuze, é, pois, isso que entendemos por um regime “diagramático” de composição musical em sua modalidade gestual.

Gostaríamos de remeter o leitor mais uma vez ao trabalho de Silvio Ferraz (2007) — compositor e musicólogo contemporâneo. Na secção sobre *diagramas*, dissemos que Ferraz (2007) encara o exercício de *pensar (música) através da linha grafada* como uma *fórmula* de composição, não como um método. Cada pragmática gráfica é atravessada por singularidades (virtualidades, iconicidades). Assim é que diferentes gestos e sons como que *aparecem*, como eventos, *através* da escrita. Mas Ferraz também cita a *fórmula do gesto*. Diz o autor:

Quando começo a escrever uma música, ou apenas a imaginá-la, é comum começar por alguma coisa que costumo “rabiscar ao piano”, ou cantando, ou alguma coisa que observei em algum instrumentista. (Ferraz, 2007, p. 37)

Essa é precisamente a ideia que queremos desenvolver aqui. O que é isso, rabiscar ao piano (ou outro instrumento, que seja)? Se o *diagrama* é produtivo por conta da sua *manutenção* que esbarra em excessos insuspeitos e dá a ver novos objetos (na matemática, física, pintura e, como argumentámos, na música), como seria essa gestualidade desligada da escrita, mas acoplada a dispositivos sónicos? Que tipo de objeto, ritmo, sensação, afeto pode ser capturado por um gesto que não deixa marcas visuais em superfícies bi-dimensionais? Como o gesto pode ser desdobrado sem partir de um sistema de coordenadas pré-estabelecido?

Considerando o gesto musical especificamente, Ferraz aponta algumas direcções da sua prática como compositor. Vemos, por exemplo, a ideia do gesto como “dado composicional que pode ser *deformado* ao longo do tempo de uma música” (Ferraz, 2007, p. 37, grifo nosso); ou ainda como dado que pode ser *transposto* de um contexto instrumental (e.g piano) para outro (e.g. flauta baixo) (Ferraz, 2007, p. 37). Em ambos os casos — tanto na desterritorialização e re-territorialização do gesto quanto no processo de deformação —, vale

a máxima que define a *fórmula* em oposição ao *método*, ou a mediação *dia-* em oposição ao *pro-*, e que é sintetizada por Ferraz na seguinte passagem:

[...] as peças que narro aqui são geralmente deformações de objetos. Por serem escritas passo a passo, não há um plano geral detalhado que as anteceda, elas incorporam deformações conforme os encontros que se dão, como se cada uma das peças encontrasse outras peças livremente, sem a presença do compositor. São assim não um só procedimento de transformação, ou um grande ciclo direcional de transformações, mas deformações locais que não têm por razão se conectarem com uma ou outra forma de deformação que já tenha ou venha a aparecer na composição. O que une os elementos da peça é a pressão do tempo, é a proximidade de alguns elementos frente à distância de outros, os fluxos contínuos contrapostos a elementos descontínuos, fa[c]tores que acabam por amalgamar concretamente cada componente composicional [...] Não se trata de um tempo que se articula por causa-efeito, mas de uma linha reta do tempo que não remete mais à imagem do círculo ou da espiral desenrolada, nos quais o tempo pode retornar. (Ferraz, 2007, p. 39)

Os exemplos nos quais se manifestam gestos musicais, entendidos no sentido acima esboçado, são muitos e mais antigos do que as composições de Ferraz (2007). O próprio autor pinça alguns nomes dessa “tradição gestual” da música. Berio, Chopin e Ligeti, em diversas peças claramente desenvolvem a música a partir de *manejos*, “sendo [a música] como que uma expansão deste manejo” (Ferraz, 2007, p. 36); e continua dizendo que “[t]ais manejos são modos de tocar os instrumentos de teclas que o compositor retoma como ponto de partida para a composição da sua peça” (Ferraz, 2007, p. 36).

Ressaltemos, porém, que o “gênero” da composição é indiferente, no que diz respeito à “atitude gestual” frente a criação. Esse *modo* de criação não está limitado à música de concerto do século XX. Vimos, com Mazzola et al. (2017), que também no *jazz* alguns músicos radicalizaram a função germinal do corpo como meio de criação. De forma talvez não tão radical, mas ainda assim significativa, outros grandes improvisadores de *jazz* certamente foram muito além de esquemas pré-determinados por temas e harmonias e avançaram *através* dos gestos — ver, por exemplo, o que diz Szendy (2016, pp. 39-45) sobre

o grande pianista Thelonious Monk¹⁹⁴, ou comentários sobre o processo de composição, centrado no violão, das canções de Chico Buarque¹⁹⁵.

No que segue, aprofundaremos essas ideias em direção à seguinte tese: parte da modernidade musical é atravessada por estratégias de criação que emergem de corpos musicais livres de redes que outrora os conduziram musicalmente. Não se trata mais de tocar contra as redes, toques que promovem pequenas aberturas. Trazer a gênese ou o germe da composição para as mãos e os dedos implica, antes, um enfraquecimento radical da normatividade dos esquemas musicais, por um lado, e, por outro, a invenção, por parte dos compositores, de outros modos de se pensar/fazer música — outra “heurística” da investigação estético-musical, menos centrada na razão (*ratio*) e no olhar (notações) e mais centrada no regime de tatear. Para perceber o que se passa, é necessário ter em mente a distinção entre os regimes de composição *pro-* e *dia-*, que temos desenvolvido até o momento.

4.3.2 Dois exemplos de Piano Études

Acreditamos que é sobretudo no gênero composicional conhecido por *étude*, mais especificamente nos piano *études*, tal como compostos desde a segunda metade do século XIX, que encontraremos exemplos das pragmáticas gestuais até aqui teorizadas. As diferenças, que caracterizam o gesto nos *piano études* desse período em relação aos exemplos do passado, ajudar-nos-ão a circunscrever isso que entendemos por *dia-gesto* musical.

¹⁹⁴ Por exemplo, Szendy comenta a ironia do nome *Thelonious Sphere Monk*, haja em vista que o pianista é conhecido por uma música muito distante das abstrações silenciosas e desincorporadas da música *esferas* investigada pelos *monges* medievais. Szendy analisa a cisão entre as duas mãos na improvisação de Monk — a mão direita pula, saltita, destoa, toca irregularidades imprevisíveis, enquanto a mão esquerda segue direita e regular, “quase que indiferente” (Szendy, 2016, p. 39, tradução nossa). A sequência de comentários de Szendy, que, a nosso ver, levam à conceção de uma música *dia-gestual* em Monk, prolonga-se, ainda, quando o autor diz que a sua música é como a *musica mundana* dos monges, mas agora incorporada (Szendy, 2016, p. 42); ou que a sua obra participa daquela tradição segundo a qual, para começar a criar, deve-se primeiro esquecer a tradição e, só então, *tocar* o piano. Prolonga-se, ainda, nas seguintes passagens: a “[r]azão certamente abandonou o teclado no qual Monk sente e me leva a sentir intervalos para os quais *não se pode dar razão* [...]” (Szendy, 2016, p. 42, tradução nossa, grifos no original); “[...] ele sabia muito bem o que estava a fazer, mas com uma forma de conhecimento inteiramente diferente daquela do *musicus*. Como tem sido notado algumas vezes, mesmo que Monk pareça fazer seu piano falar ‘de modo imprevisível’, mesmo que Monk pareça tocar ‘a inventar regras enquanto se toca’, há sempre ‘mesmo quando hesitante... uma magnífica autoconfiança’” (Szendy, 2016, p. 43, tradução nossa).

¹⁹⁵ Sobre a musicalidade *dia-gestual* em Chico Buarque, podemos citar ao menos duas referências especiais. Uma delas, a cair como uma luva em nosso argumento, pode ser identificada na explicação do próprio Chico, quando indagado, em conversa informal registrada em vídeo (Banda Seu Chico, 2012, 1:10-2:00), se primeiro constrói um “esqueleto” da parte harmônica da canção e, em seguida, insere os “recheios”, “invertendo” a harmonia, ou se já compõe com toda a complexidade característica da sua música. A resposta é: “já sou invertido”. Muitas vezes, diz Chico, a música nasce exatamente dos *manejos* do violão. Outra referência aparece na entrevista com o violonista ímpar Guinga (ver Saraiva, 2013). No modo de tocar violão de Chico Buarque, Guinga identifica uma polaridade no que chama “jogo de impulsos da mão” (cf. Saraiva, 2013, p. 111), um lado propriamente violonístico, e outro não-violonístico. Em certo momento, diz Guinga: “Chico Buarque, além de grande letrista, é um grande violonista. Toca um violão, do jeito dele, que ninguém consegue imitar. Eu nunca vi na música popular usarem inversões de acordes como ele usa [...] A música dele tem uma arquitetura inigualável” (Saraiva, 2013, p. 112).

É verdade que a composição musical como exercício técnico, em particular para instrumentos de teclas que precederam o piano, é uma ideia bastante anterior ao século XIX. Lembremos, por exemplo, dos famosos 30 *Essercizi per Gravicembalo* (exercícios para cravo), de Domenico Scarlatti, publicados em 1738. Aliás, toda a sua obra para teclas, que conta ainda com um denso repertório de sonatas para cravo, pode ser ouvida como extremamente corporal — a gestualidade quase que guitarrística, que dá ares ibéricos à obra de Scarlatti. E, longe de ser uma peculiaridade do compositor italiano, sabemos que a prática de compor exercícios para instrumentos de tecla se torna mais e mais comum durante a primeira metade do século XVIII, constituindo um gênero de composição que ocupou ninguém menos que J. S. Bach¹⁹⁶. Mais próximo do século seguinte, Muzio Clementi retoma a técnica pianística como “problemática composicional”, a atingir seu ponto culminante já no século XIX, com a obra pedagógica *Gradus ad Parnassum* (veremos, em breve, como Debussy propõe uma re-leitura de facto moderna dos estudos de Clementi). Em todos esses casos, enfim, concordamos que a composição seja pensada em relação ao corpo. Mas não é esse tipo de relação que nos interessa pensar.

Dos *essercizi* de Scarlatti ao *Gradus ad Parnassum* de Clementi, passando pelas Variações de Goldberg de Bach pai, a função corporal, na música, não é tanto de meio de criação como de besta a ser domada. O objetivo pedagógico dos exercícios pianísticos pré-modernos não é outro senão o de educar os gestos, in-formar os dedos, enfim, produzir corpos musicais adequados à racionalidade musical que os antecede. Se se pode falar de gestos, nesse contexto, é só como gesto domesticado¹⁹⁷. Não porque há uma partitura ou um plano composicional que antecede o lançar de mãos sobre as teclas — ou ao menos não só por isso. Mas porque as escalas, acordes, cadências e ritmos antecedem os (e exigem respeito dos) movimentos corporais do instrumentistas. Em todos esses exemplos de “exercício musical” do

¹⁹⁶ Como explica Rosen (1998, p. 362): “In the first half of the eighteenth century, the masterpieces of keyboard music appear for the most part as works of instruction: Legons, Klavierübung, or Essercizi. Almost all of Bach's published music is printed under the title of keyboard exercises: the Partitas, Italian Concerto, Four Duets, the Chorale Preludes arranged in the order of the mass, and the *Goldberg* Variations. These are instructive works for composers as well as players (the difference was not marked at the time), and to the published music must be added the Inventions for two and three voices, the *Art of Fugue*, and the *Well-Tempered Keyboard*— all of these specifically for the keyboard player, and almost all requiring great virtuosity.”

¹⁹⁷ Deixemos aqui registrado que há exceções. Mais: sublinhemos que, também num J. S. Bach, que foi, como se sabe, grande improvisador, se pode identificar uma crescente de ousadas dissonâncias e cromatismos que, em princípio, podem ser atribuídas precisamente à “função gestual” em seu processo de criação. Como referência dessas subtilezas da música bachiana, citaríamos o documentário com o pianista Glenn Gould em diálogo com Bruno Mansaingeon, disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=exD8bhJP1eo> (último acesso em 17 de Novembro de 2020).

século XVIII (e primeiras décadas do século seguinte), o corpo é mais informado do que informante.

Uma mudança profunda tem início com os piano études de Chopin. Para Rosen (1998, p. 363), “Chopin is the true inventor of the concert etude, at least in the sense of being the first to give it complete artistic form—a form in which musical substance and technical difficulty coincide.” Compostos por volta de 1830 (começa um pouco antes; encerra alguns anos depois), é com os études de Chopin que se instala, de facto, um tipo de composição centrada no gesto; isto é, uma música menos preocupada em informar o corpo do que em ouvir dele informações privilegiadas. Citando, novamente, o grande estudo sobre a música Charles Rosen,

[...] o *étude* é uma ideia Romântica. Ele aparece no início do século dezenove como um novo género: uma pequena peça na qual o atrativo musical é derivado quase que completamente de um único problema técnico. Uma dificuldade mecânica diretamente produz a música, o seu charme e o seu *pathos*. Beleza e técnica estão unidas, mas o estímulo criativo é a mão, com o seu arranjo de músicos e tendões, com a sua forma idiossincrática. (Rosen, 1998, p. 363, tradução nossa)

A partir da citação acima, diríamos que Chopin é um caso emblemático de incorporação do génio kantiano. Não que Chopin tenha as credenciais para ouvir o sopro inspirador e improvável da Natureza. Dizemos incorporação do génio em sentido mais literal. O que Kant atribui à inspiração da natureza que fala diretamente à faculdade do génio — isto é, a ideia estética — em Chopin, está em suas mãos. É, pois, o gesto pianístico que funciona como ideia estética da obra de Chopin. Aliás, se seguirmos com referência a Kant, para quem a ideia estética, impossível de ser reduzida ou deduzida de conceitos e modelos (pré-)existentes, precisa ser coordenada com esquemas legados pela tradição (sem os quais a obra arrisca desmantelar-se em nonsense), então Chopin é mesmo um caso paradigmático do génio incorporado:

É verdade que Chopin não permitia que a sua mão ditasse o desenvolvimento e o curso do pensamento musical, que, para ele, tinha a sua própria lógica, mas a inspiração original por trás de cada *étude* ainda é a configuração física da mão e do braço: é isto que determina os compassos de abertura, e esses compassos,

por seu turno, determinam o caráter de toda a peça. Ninguém percebeu, melhor que Chopin, a vantagem de basear um *étude* numa única dificuldade técnica: técnica pianística e pensamento musical estão tão claramente identificados no *étude* que este é o único meio de garantir a unidade do estilo. (Rosen, 1998, p. 364, tradução nossa)

O gesto enseja o germe da composição; mas o seu cultivo passa por uma “lógica própria”, que não é exatamente a lógica das mãos, como ensina Rosen na passagem acima. E por isso mesmo, malgrado a radicalidade do projeto de Chopin¹⁹⁸, acreditamos que é preciso avançar no tempo e pensar o gesto musical como meio de criação nos *piano études* pós-Chopin, isto é, pós-românticos. É necessário dar ouvido aos compositores modernos, para os quais pretensas “lógicas autônomas” de “ideias musicais”, que supostamente antecedem o contacto físico e performativo com o (e através do) instrumento, já não têm a mesma força normativa de outrora, do barroco ao romantismo (em crescente esfarelamento).

Debussy: piano études

Encontramos, no estudo de Jiang (2012) sobre os piano études de Claude Debussy, uma síntese que se encaixa perfeitamente neste momento da nossa tese. Sobre as transformações nesse gênero musical na virada do século XIX para o XX, a pianista e investigadora resume que enquanto Chopin sobrepõe harmonias e técnicas ao gesto inicial, Debussy “produz ‘coisas inauditas’ em termos de sonoridade e textura, e expande o vocabulário pianístico *através do* componente técnico escolhido” (Jiang, 2012, p. 27, tradução e grifos nossos).

É interessante observar como a autora, a pensar sobretudo enquanto pianista que se confronta com a música de Chopin e de Debussy, percebe também a mudança, que muito nos

¹⁹⁸ A título de referência, gostaríamos de citar um interessante ensaio de Vladimir Safatle, no qual é explorada a relação entre expressão artística e liberdade, tendo como exemplo central a transformação do corpo do pianista entre o barroco e o romantismo. Em suas considerações sobre Chopin, Safatle chama a nossa atenção para o seguinte: “não se trata no caso de Chopin apenas de apresentar dificuldades técnicas para a formação das habilidades musicais do interprete. Trata-se de algo mais audacioso, a saber, reencontrar o corpo, reconstruir seus gestos com suas intensidades e movimentos, recuperar a mão através de dedilhados e movimentos que construam para cada um dos dedos uma sonoridade que lhes seria própria.” (Safatle, 2018, p. 55). Em outro momento, aprofunda o autor: “Chopin chega mesmo a propor que a posição natural da mão sobre o teclado não é a colocação de cada dedo sobre uma tecla de dó a sol, como se faz normalmente até hoje, mas em mi, fa#, sol#, la#, si, já que os três dedos centrais, por serem maiores, devem ficar sobre teclas pretas, que são mais altas. Assim, não se trata de adequar a naturalidade do corpo ao fundamento primeiro do sistema tonal, no caso a primeira pentatônica da escala fundamental de dó maior. Trata-se de elevar o próprio corpo a princípio normativo, de produzir a expressão a partir da liberação do corpo da posição de mero apêndice repetidor da normatividade interna ao sistema. Essa liberação é o que permite criar uma gradação de colorações até então desconhecidas, nunca ouvidas, que fornecerão possibilidades construtivas para a escrita pianística.” (Safatle, 2018, p. 56). Mostraremos como essa dimensão do projeto chopiniano é continuada por alguns compositores modernos.

interessa do ponto de vista filosófico, entre dois tipos de meios de criação musical: uma meta-técnica que é sobreposta ao gesto (Chopin), e uma dia-técnica que germina através do gesto (Debussy).

Como também suspeitamos, Jiang (2012) defende que a estratégia de deixar a música surgir através dos gestos (da nossa parte, acrescentamos: assim como através da escrita ou mesmo através dos sons, como veremos posteriormente) não é exclusiva do percurso composicional de Debussy. Pelo contrário, há evidência de que se trata de um dos principais traços da modernidade musical, como dizíamos há pouco¹⁹⁹. Contudo, é inegável que Claude Debussy promoveu, na música do século XX, aquilo que Boucourechliev, num título de livro genial, batizou de *la révolution subtile* (Boucourechliev, 1988), a garantir, ao compositor francês, um lugar de destaque no pódio da modernidade. Portanto, se quisermos captar o movimento de amplificação do gesto musical, dos seus primeiros esboços audíveis à sua radicalização no século XXI, faz sentido começarmos com Debussy.

Com efeito, poder-se-ia suspeitar (para dizermos o mínimo) que os estudos para piano de Debussy constituem um momento de descoberta ou invenção dessa nova heurística composicional e seus efeitos. Terminada a composição dos 12 estudos para piano em 1915, após um período de crise (guerra, doença e um terrível afastamento da composição musical), no qual o compositor se dedicou, entre outras coisas, ao estudo e edição da música de Chopin, Debussy relata, em carta, o seguinte:

O motivo pelo qual eu não escrevi antes é que eu estou a reaprender sobre a música. É bom, mesmo assim. É até melhor não estar a pensar em termos das várias sociedades: nacional, internacional e todos os outros sítios de má reputação... A satisfação emocional que se obtém ao colocar o acorde correto no sítio correto não pode ser conquistado em nenhuma outra arte. Peço perdão. Eu falo como se tivesse acabado de descobrir a música. Mas, humildemente eu digo que é assim mesmo que eu me sinto. (Debussy, cit. em Jiang, 2012, p. 25, tradução nossa)

É, pois, como se Debussy estivesse ciente de que, nos *études*, há uma mudança significativa na estratégia de composição, que traz à vida outro regime de sons (hetero-sonia).

¹⁹⁹ Nas palavras da autora: “[...] I argue that many composers of the twentieth century—Claude Debussy, Bela Bartók, George Perle, and, György Ligeti, to name only a few—intentionally used the genre of the etude as a medium to investigate a vast array of compositional techniques and elements, while continuing, in more traditional fashion of the medium, to push the limits of instrumental virtuosity.” (Jiang, 2012, p. 15)

Para Boucourechliev (1988), é justamente nisso que reside a ambição moderna de Debussy: re-inventar a música. Como em Cézanne, coteja Boucourechliev, a modernidade musical de Debussy implica uma deliberada ignorância, ou melhor, um esquecimento (para falarmos com Nietzsche e sobretudo com Deleuze) dos modelos herdados da tradição. Boucourechliev enfatiza sobretudo sua revolução (subtil) no “tempo musical que ignora os fantasmas herdados do classicismo, simetria, periodicidade, unidade, continuidade, esquemas e categoria” (Boucourechliev, 1988, p. 30, tradução nossa). No âmbito da problemática da temporalidade musical no repertório pianístico de Debussy, Boucourechliev destaca a questão do timbre — a “escritura do timbre” como outro modo de se pensar a música, distante dos modelos do passado. Fala-se do ciclo *Images*, que datam da primeira década do século XX, bem como dos *Études*. Tendo ainda como referência o instrumento privilegiado na vida e obra de Debussy — o piano —, insistiríamos na importância da pragmática gestual de Debussy, como operador imprescindível à revolução temporal instalada pelo compositor. Isto é: sem discordarmos de Boucourechliev (1988) acerca da singularidade no modo como Debussy torna o timbre um problema composicional em sua obra para piano (e, por conseguinte, é capaz de re-fundar a noção mesma de tempo musical ou, diríamos, de consistência musical), gostaríamos de salientar como surge aí outro tipo de gesto musical.

Que gesto é esse? Já dissemos que é um gesto através do qual a composição nasce. Um dia-gesto musical. Mas não no sentido chopiniano, no qual um manejo que chama a atenção do compositor é introduzido em (ou sobreposto à) outra camada de harmonias e ritmos dados a priori. É diferente, também, de um exemplo que vimos em Mazzola et al. (2016, p. 173): o pianista começa com um gesto, e decide desenvolvê-lo como um blues (um esquema pré-estabelecido). Talvez este seja o caso em momentos pontuais das doze peças que compõe os *études* de Debussy. Mas o que nos interessa são os gestos que Debussy amplifica, embrulha e desembrulha em processos que não respeitam os “fantasmas do passado” (i.e. os grandes esquemas transcendentais da música). Mais: interessa-nos sublinhar que, nos *études*, é como se Debussy amassasse o piano de diversas maneiras, de modo que o efeito resultante é a invenção de outro universo sonoro — seus conhecidos timbres, fluxos, pulsos, intensidades que, no caso dos estudos, vêm, sem dúvidas, do corpo, isto é, através dos gestos. Tentar analisar os estudos de Debussy a partir de grandes lógicas, esquemas, categorias, relações “globais”, variações axiomáticas é fechar os ouvidos para aquilo que há de mais proeminente

nessa obra: seu germe gestual que é gestualmente desenvolvido, em vez de submetido a outro tipo de esquematismo abstrato. Em suma, a modernidade de Debussy constitui-se não só pela estratégia do esquecimento, mas também pela heurística estético-investigativa do gesto que cria ao tatear, passo a passo, novos compostos sonoro-afectivos, sem passar por sistemas, códigos ou métodos pré-estabelecidos.

Boucouchiev (1988), apesar de não partir de qualquer concepção de gesto para pensar a música de Debussy, apresenta-nos, não obstante, descrições felizes, a nosso ver, do dia-gesto debussyniano, como manifesto nos *études*. Em certa altura, por exemplo, Boucouchiev define os estudos como composições “feitas de continuidades em constantes rupturas [...] frequentemente, mas não sistematicamente, se trata de ‘estruturas compartimentadas’ [...] principalmente de formas em zig-zag nas quais a trajetória, o movimento, são imprevisíveis”; e conclui: “os *Études* recusam toda abordagem sistemática” (Boucouchiev, 1988, pp. 61-2, tradução nossa).

Sobre a função *germinal* dos gestos, que propõem sonoridades mais do que reproduzem princípios dados *a priori*, lemos na descrição de Boucouchiev o seguinte:

Os primeiros seis *études* têm menos que ver com um problema pianístico real, que se pressupõe já resolvido, do que com um princípio, uma armação (*cadre*) decidida livremente, e que garante certa unidade às formas irregulares (*saccadées*). Poder-se-ia especular até que ponto o título “*études*” não é antes um estratagema de guerra (*ruse de guerre*); neutralizamos o perigo da rutura excessiva, da ‘quebra’ (*casse*), sob o pretexto de uma proposta técnica. Ao mesmo tempo, essa proposta é atenuada, jogada (*joué*), explorada: uma acrobacia suprema. No *Segundo Livro*, a armação (*cadre*) torna-se mais solta, o pretexto não é mais um intervalo ou um caso pianístico, mas uma situação bastante geral [...] Mais risco, mais invenção, mais gênio; menos pedagogia, mais liberdade. (Boucouchiev, 1988, pp. 62-3, tradução nossa)

Ainda com Boucouchiev, poderíamos destacar alguns exemplos entre os doze estudos de Debussy. Logo na peça de abertura, *Pour les cinq doigts, d’après M. Czerny*, é apresentada a estratégia (dia-)gestual do compositor: deixar o corpo, com seus dígitos e ritmos, atravessar o mais básico dos materiais, nomeadamente a sequência diatônica dó, ré, mi, fá, sol. A mão direita inesperadamente interfere, aqui e acolá, arrastando, de modo não-

linear, o pseudo tema de abertura para outros domínios sonoros. Boucourechliev diz: “compreende-se também que do-ré-mi-fa-sol não são ‘o tema’ — não há tema —, é o programa da obra, que faz sua consistência” (Boucourechliev, 1988, p. 63, tradução nossa, grifo no original). Da nossa parte, diríamos: não é tanto o pro-grama, já que não estabelece as “condições de possibilidade” do que se segue, mas o dia-grama, ou melhor, o dia-gesto, que convoca, sem princípios formais claros, outros gestos e blocos sonoros.

Nos estudos seguintes, entre o dois e o cinco, germinados por intervalos específicos (terças; quartas; sextas; e oitavas), a função do gesto, ainda que presente, é talvez mais restrita do que nas outras situações gestuais, que continuam do estudo seis ao doze (oito dedos; graus cromáticos; ornamentos; notas repetidas; sonoridades opostas; arpejos compostos; e acordes). Afinal, naqueles casos, a composição centra-se numa regra dada a priori, a saber, o tipo de intervalo que deve atravessar a peça. Nos outros estudos, porém, a situação como que lança o corpo do pianista em território inexplorado (isto é: Debussy, ao compor, lança-se a si próprio, grande pianista que foi, em cenários pianísticos e musicais para os quais não se tem respostas prontas).

Lembraríamos ainda, a fim de reforçarmos a nossa leitura — ou melhor, a nossa escuta — dos *études* de Debussy, a terminologia empregada por Jean-François Gautier (1997), em *Claude Debussy: La musique et le mouvant*, acerca do repertório pianístico do compositor francês.:

[...] Debussy escreve para um piano extremamente físico, íntimo como uma guitarra, mais ligado ao intérprete do que o piano de Liszt ou Ravel nos quais, como notou Marguerite Long, ‘as mãos devem permanecer mais no ar do que nas teclas’. A regra é deixar o instrumento falar sem o forçar, pois é bem assim que os sons que se tiram do instrumento traduzem o modo de ser (*la manière d’être*) do compositor ou do intérprete, e não uma verdade extra-musical a exigir uma demonstração acrobática (Gautier, 1997, p. 120, tradução nossa)

E conclui, nesse sentido, que, na música para piano de Debussy, há um “*équilibre corporal da partitura*” (Gautier, 1997, p. 121, tradução e grifos nossos).

Num sentido filosófico mais próximo do nosso debate, diríamos que Gautier enfatiza o que chamaríamos de uma ausência de códigos nesse modo de compor, sendo estes substituídos por pragmáticas, experiências, investigações estéticas acerca de outro modo de

compor os sons. Gautier parece mesmo estar a pensar na problemática da música transcendental vs música imanente quando diz, por exemplo, que “[n]ão há, em Debussy, um princípio abstrato do tempo musical, uma escala constante a servir de referência para medir os eventos passados.” (Gautier, 1997, p. 125, tradução nossa). Podemos acrescentar, sem prejuízo, que essa afirmação é válida não só para a experiência de escuta da música de Debussy mas também para perceber o génese, estranha a métricas pré-definidas, dessas composições.

Certamente muitos outros autores que se confrontaram com os *études* de Debussy levam-nos a pensar o que aqui defendemos, isto é, o carácter dia-gestual dessa música. Mas para encerrarmos esta secção, gostaríamos de acenar para uma perspetiva muito especial dos *études*, nomeadamente aquela do pianista. Num belo documentário/entrevista com Mitsuko Uchida (Wübbolt, 1989)²⁰⁰, a pianista sublinha, por exemplo, a recorrência de elementos-surpresa, que, a nosso ver, funcionam como moduladores analógicos (Deleuze) a impedirem a constituição de um tecido lógico-dedutivo — algo que também os pianistas, portanto, notam ao estudarem os *études*. “Debussy ist nicht automatish”, diz Uchida. A pianista ressalta também a distinção entre duas abordagens modernas, uma de Schönberg, que precisa de um sistema para compor, outra de Debussy, que percorre o piano sem um plano pré-definido. E arremata: a ausência de um sistema unificador na música de Debussy não revela uma indecisão, mas antes de um amor pela liberdade.

Ligeti: piano études

Na tradição dos *études* para piano, talvez Ligeti tenha sido quem mais radicalizou o projeto debussyniano — ou dia-gestual — no século XX. Compostos entre um longo período de tempo, designadamente entre 1985 e 2002, as dezoito peças que formam o ciclo de *études* do compositor húngaro, dividido em 3 livros (como nos casos de Scarlatti, Liszt e Chopin), também refletem as mãos de um grande pianista por trás da música²⁰¹. Ademais, como em

²⁰⁰ Mitsuko Uchida plays 12 Etudes by Claude Debussy, Dir.: Georg Wübbolt, 1989. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Qj5A2te4mnl&t=2s>. Último acesso em 23 de Dezembro de 2020. As referências seguintes aparecem nos seguintes momentos do documentário: 10:19-10:24; 14:34-16:23; e 16:23-16:56.

²⁰¹ Steinitz capta muito bem essa dimensão corpórea dos *études* de Ligeti na seguinte passagem: “Muitos estímulos intelectuais entraram na composição dos *études*. Mas o aspeto geral dessas peças também deve muito a algo muito mais mundano: os dedos de Ligeti. Durante a década anterior, ele tocou música para piano com certa frequência, tanto música clássica de câmara, com os seus alunos da Hochschule, quanto repertório solo, por conta própria. Esse contacto quase que diário com o teclado desencadeou as suas próprias ideias criativas, assim como J. S. Bach costumava tocar músicas de outros compositores como prelúdio à sua própria composição.” (Steinitz, 2003, p. 277, tradução nossa).

Debussy, pode-se dizer que os *études* de Ligeti *tateiam* novos territórios sónicos, saltando para fora do espaço seguro mapeado pelos esquemas da tradição. Por que, então, destacar a obra de Ligeti?

Diríamos que a singularidade dos seus *études* reside no facto de não serem guiados somente por manejos problemáticos no interior da tradição pianística. Ligeti abre esse género de composição para além do piano e para além da tradição musical (e pianística) europeia. Re-inventa a música e o piano em particular. É que, nos *études* de Ligeti, há uma espécie de injeção, na música para piano, de *gestos inspirados por outras músicas e mesmo por outros instrumentos*. Caso exemplar e recorrente são os gestos da música percussiva da África subsariana.

Ferraz (2007, p. 36) cita os *études* de Ligeti, como exemplo da *fórmula do gesto*, que compõe a música “passo a passo”, sem um “plano geral detalhado que as anteceda”. Referindo-se a um estudo de Bouliane (1990), Ferraz (2007, p. 36) mostra como o compositor utiliza como “referência o manejo instrumental da música akadinda de Uganda” em algumas das peças.

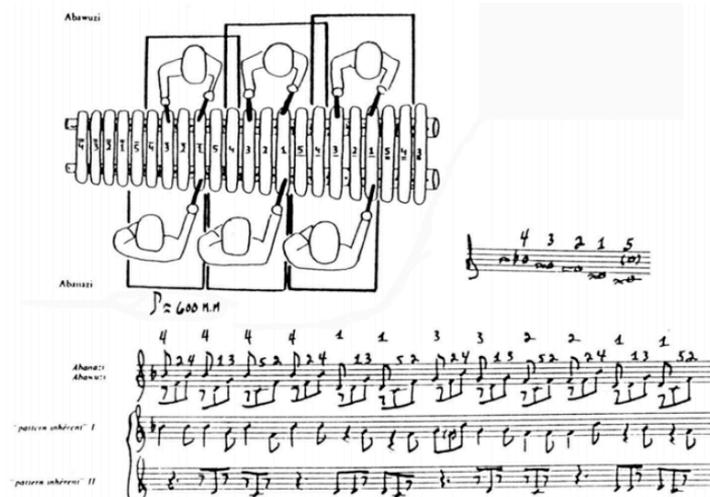


Fig. 4.6. Esquema do gesto musical na música de Uganda, por Denys Bouliane. Citado em Bouliane (1990, §12-3), citado em Ferraz (2007, p. 36). Para Ferraz (2007), trata-se de um exemplo de algo como um “rabiscar ideias ao piano” (cf. Ferraz, 2007, p. 37). Segundo Bouliane (1990, §12-3), em seus *études* para piano, mais especificamente nas peças *Désordre*, *Fanfares* e *Automne à Varsovie*, Ligeti emprega diversas estratégias rítmicas análogas às do exemplo da figura acima. Em ambos os casos — no manejo instrumental do exemplo acima e nos *études* de Ligeti — são estratos rítmicos, e não tanto variações melódicas ou harmónicas, que se sobrepõem e instauram um senso de musicalidade.

Esse é só um dos exemplos de dispositivos gestuais de alusão musical que podemos identificar nos *études* de Ligeti. No estudo 5, intitulado, *a posteriori*, de *Arc-en-ciel*, e que forma uma espécie de *intermezzo jazzístico* em meio à frenética proliferação de ritmos e timbres do primeiro livro dos *études*, pode-se ouvir a funcionar outro tipo de artimanha gestual típica da música para piano de Ligeti. Influenciado por Thelonious Monk e Bill Evans, *Arc-en-ciel* “combina diferentes valores irracionais e acentos dessincronizados, mas sem a estrutura rigorosa de alguns outros *Études*”, diz Steinitz (2003, p. 292, tradução nossa). Claro que a “irracionalidade” e “dessincronia” que aí se ouve não são senão a racionalidade e sincronia dos *gestos*, que escapam ao cálculo matemático da métrica da música ocidental.

O estudo 3 traz no próprio título o estratagema gestual do compositor: *touches bloquées*. Pela escuta, não é difícil perceber como os fluxos sonoros, que pululam sobre as diferentes regiões do piano, nascem de dois gestos, um de rápidos pontilhados (como quem saltita), outro de graves e densas pressões (como quem amassa a tecla), e que se mantêm sempre muito próximos. É fácil também perceber como os próprios gestos compõem a peça ao moverem-se de uma mão à outra — ora uma saltita enquanto a outra amassa; logo inverte-se o manejo, mas com as mãos sempre muito próximas, na mesma região do piano.

Prova de que Ligeti deliberadamente introduz esses gestos como *pontos de ambiguidade* empíricos, sensíveis, através dos quais são desarmados toda sorte de esquemas abstractos de (pré-)determinação, e a música, enfim, pode ser germinada a partir da própria interação entre gesto-instrumento, são as suas próprias considerações acerca do processo de composição dos *études*. No grande estudo de Floros (2014) sobre vida e obra de Ligeti, lemos, na epígrafe do capítulo dedicado aos *études*, a seguinte passagem, ditada pelo compositor mesmo:

Meu ideal de música para piano — e provavelmente o ideal de todos os pianistas — está incorporado em Chopin, Schumann, Liszt, mas também em boa parte da música para piano mais antiga, e.g. Scarlatti. A marca distintiva dessa genuína música para piano é que as estruturas musicais parecem emergir imediatamente das teclas e da posição dos dez dedos, ou seja, elas não são desenvolvidas abstratamente, mas sim derivadas sobretudo sensualmente no apertar das teclas. (cit. em Floros, 2014, p. 156, tradução nossa)

Em outro momento, também dedicado a notas pessoais a respeito do processo de criação dos *études*, lê-se, das mãos de Ligeti, uma passagem emblemática, uma explicação quase que didática do que poderíamos chamar de *iconicidade do gesto musical*, que responde pelo seu caráter diagramático, radicalmente distinto da certeza prematura do esquema:

Eu posiciono os meus dez dedos sobre o teclado e imagino a música. Meus dígitos reproduzem essa imagem mental à medida que eu pressiono as teclas, mas essa reprodução é completamente inexata: uma retroação ocorre entre a concepção musical e a execução tátil e motora. Essa retroação será percorrida diversas vezes — enriquecida por esboços provisórios. É como uma roda de moinho a funcionar entre a minha escuta interna, as minhas mãos e os sinais no papel. O som resultante é bastante diferente das minhas concepções iniciais: os dados anatómicos das minhas mãos e a configuração do piano transformam o produto da minha imaginação. E todos os detalhes da música a nascer devem adaptar-se de maneira coerente, todas as engrenagens devem assentar-se. O critério para o resultado final aparece (*figurent*) somente em parte na minha concepção inicial: o teclado contém outros elementos, que a minha mão deve testar. (Ligeti, 2013, p. 288, tradução nossa)

O esquema é abstrato e lança as condições de possibilidade; o diagrama, neste caso encarnado nas mãos do compositor-pianista, rompe com o possível, injecta alteridade imprevisível, abre caminho para outro plano de consistência musical inimaginável e inaudível sem a intervenção do gesto.

Em Peirce e Châtelet, aprendemos sobre uma matemática que se cria através de “sensações musculares”. Em Deleuze, vimos que a criação pictórica depende da modulação de um espaço háptico. Na mesma direção, sentimos (e lemos) Ligeti a propor uma música que se produz “como uma sucessão de *contrações musculares*”; ou ainda, uma música que tensiona “conceitos acústicos” através de “conceitos tácteis” (Ligeti, 2013, p. 288, grifos nossos). É precisamente o espaço icónico-gestual, deformado a cada performance gestual, que permite a Ligeti encontrar uma música outra, que dialoga com sonoridades do “cânone” pianístico ocidental bem como do jazz, da música africana e latina, sem, no entanto, poder ser reduzida a qualquer um deles ou a combinações formais entre elementos de uma e outra. Nas palavras de Ligeti:

[...] [p]ortanto, meus *Études* não são nem da música jazz, nem de Chopin ou Debussy, nem da música africana, nem de Nancarrow e muito menos de construções matemáticas. Eu evoquei certas influências, certos parentescos. Mas minhas composições passam ao largo de toda categorização: não são nem ‘avant-garde’, nem ‘tradicionalis’, nem tonais, nem atonais [...] (Ligeti, 2013, p. 290, tradução nossa)

Como ser capaz de abrir mão dos modelos sem, no entanto, introduzir outro tipo de código ou gramática musical no processo de composição? Como “conceber um novo gênero de articulação rítmica” (Ligeti, 2013, p. 290, tradução nossa)? Não há um método; mas vimos, aqui, mais um *modo*: deixar os gestos de outros contextos falarem, e manter-se atento às suas pistas.

4.2.4 O Incontornável Luciano Berio: Gesti e Sequenza XIV

Claro está, portanto, que nosso objeto, o *dia-gesto musical*, nada tem que ver com códigos, gramáticas, programações corporais, herdadas da tradição, resultantes do hábito individual, ou arbitrariamente impostas como condição de possibilidade musical. Nesse sentido, a definição de gesto musical proposta pelo compositor e musicólogo Luciano Berio, nos anos 60, é impecável:

[...] [a]percebemo-nos de que os gestos tornam-se poética, expressão formativa, somente à condição de não considerar como certos os seus significados e as suas tendências originárias, de não reduzi-los a um alfabeto de objetos completamente feitos, de não utilizá-los no lugar de..., e de não desconsiderar neste contexto as cristalizações mitológicas, entrando, bem ao contrário, em conflito com elas. (Berio, 2010)²⁰²

Com efeito, Berio é um dos principais representantes da *tradição (dia-)gestual da música* do século XX, expandindo essa heurística de criação musical para muito além do gênero dos *études*. Sem entrarmos aqui nos méritos do debate acerca do escopo do “gesto” em Berio — se as entoações *sonoras*, vocais ou eletrônicas, das suas composições também são ou não, em algum sentido, *gestuais*²⁰³ —, gostaríamos de sublinhar como especificamente o

²⁰² Tradução de Paola Baron e Flo Menezes, que aparece em Restagno (2015, p. 42).

²⁰³ Sobre isso, ver, por exemplo, *Ricorrenze: do objeto sonoro ao gesto musical* (Kafejian, 2015).

corpo se torna uma espécie de catalisador de aglomerados sonoros em seu pensamento composicional, permitindo-o, claro, conceber a música *fora* das “grandes lógicas” da tradição em geral, incluindo, aqui, a “lógica” da musical serial.

O exemplo de *Gesti* talvez seja o mais óbvio e esclarecedor. Não só pelo título da obra, que, como em vários textos de Berio, fazem referência explícita à dimensão gestual. Como boa parte do seu repertório, a peça *Gesti*, de 1966, foi composta tendo em mente um intérprete específico; neste caso, Frans Brüggen, virtuoso flautista do século XX. Não dissertaremos acerca da importância histórica de uma peça para flauta solo, escrita, pela primeira vez, com um “vocabulário” radicalmente contemporâneo, o que coloca a peça *Gesti* na linhagem de obras como *Syrinx*, de Debussy, também para flauta solo, composta em 1913, e da enigmática, já que quase “sem precedentes”, sonata para flauta solo de C.P.E. Bach, escrita na metade do século XVIII. Interessa-nos tão-somente explicitar a artimanha de Berio que está na gênese de *Gesti*. É o próprio compositor, nas instruções iniciais da partitura, que nos descreve o estratagema (gestual) de mobilização sonora de *Gesti*:

Dedos

Até a metade do quinto sistema, o performer deve dedilhar (*finger*) um ou dois compassos, continuamente repetidos, no tempo correto, do Allegro (Giga) da Sonata em Ré Menor para Flauta Doce e Contínuo, de G. P. Telemann (dos “Esercizi Musici”) [...] Devido às frequentes “contradições” entre a tensão dos lábios e a posição dos dedos, e devido à velocidade das mudanças de padrões, o som resultante é imprevisível e, em diversos momentos, harmônicos excessivos (*overblown*) serão ouvidos [...] (cit. em Araújo e Wegmann, 2017, p. 53, tradução nossa)

A sonata de Telemann, que Berio refere em suas instruções para a performance-composição de *Gesti*, é parte de um conjunto de peças agrupadas sob o rótulo *Essercii Musici* — título significativo da natureza performativa (isto é: corporal, gestual) da música. De facto, o movimento *Allegro*, que encerra a sonata, é formado por passagens virtuosísticas, sobretudo na flauta. No entanto, publicada por volta de 1740, a peça de Telemann é significativa de outro tipo de relação entre música e corpo, nomeadamente uma relação não-gestual (no sentido que damos ao conceito de gesto). Ora, o que se vê e ouve na sonata de Telemann *enquanto exercício musical* não é senão um *corpo musical a ser treinado*, isto é, informado a

partir de esquemas musicais que o antecedem. Notas, frases, passagens virtuosas — de beleza inegáveis, é verdade — exigem a adequação dos movimentos do músico. A música barroca é rica de exemplos desse tipo. As famosas *Variações de Goldberg*, de J. S. Bach são outro caso paradigmático de uma música voltada ao corpo mas em regime de “dominação”. Verticalidade musical, dos *logoi* ao corpo.

O que Berio faz é precisamente libertar o gesto do corpo. A estratégia começa com uma espécie de fragmentação. O manejo e os dedilhados que se encontram em Telemann são descontextualizados (ou desterritorializados). Desarmam-se, assim, os mecanismos cristalizados pelo hábito. Perde-se a referência tonal das cadências bem como as melodias e ritmos tipicamente barrocos. E, em vez de submeter esse fragmento gestual proto-barroco a outro regime de códigos abstractos, a fim de desenvolver, a partir daí, outros sons, Berio (e aqueles que tocam a sua música) lança o convite ao gesto: favor tatear outros sons. O dedilhar não está mais limitado a cobrir com maestria e ordem o corpo do instrumento. Ouve-se os dedos a percutirem a flauta, e sons “impuros” (os harmónicos) começam a interferir, criando camadas de timbres, ranhuras e raspões que se embrulham com entoações melódicas da voz do flautista.

Nas composições de Berio, há ainda muitos outros exemplos, como em *Linea*, de 1974, na qual o compositor evoca a noção de *manejo* para enumerar as secções. Mas também em seus textos podemos entrever o gesto como espécie de “personagem concetual”. Em passagens das suas conferências sobre música, intituladas *Remembering the Future*, Berio (2006) parece estar a dialogar com Châtelet ou Cavaillès. Referindo-se à multiplicidade de pequenas células e processos (notas, ritmos, melodias, glissandos, camadas de timbres, etc.), mais ou menos independentes, dos quais nascem tecidos musicais, Berio acrescenta:

Conceber música (*to think out music*) compreende separar aqueles processos, mas também cultivar um diálogo interno e implícito entre eles, uma polifonia feita de várias gradações de interações que, ocasionalmente, podem explodir e absorver tudo num *gesto deslumbrante, sintético*. Relações simples, neutras e periódicas entre notas e tempos, situados num timbre homogêneo e uma textura dinâmica, fundir-se-ão em eventos transparentes, coloridos pelas relações harmónicas dadas. Relações intervalares e rítmicas complexas e descontínuas,

distribuídas por forças instrumentais diversificadas, fundir-se-ão num ruído.
(Berio, 2006, p. 13, grifos e tradução nossos)

Além das razões e combinatórias, vê-se que também *gestos sintéticos* e composição de planos (não no sentido de planejamento, mas de plano de consistência) aproximam música e matemática, mais especificamente a matemática do século XX.

Voltando às suas composições, gostaríamos de chamar a atenção para outro exemplo, tão paradigmático quanto *Gesti*, no que diz respeito à função genética (e sintética) do gesto. Se em *Gesti* a estratégia é *tensionar* um pequeno fragmento gestual extraído de Telemann, forçando-o *sinteticamente* a soar de outro modo, ao mesmo tempo que o gesto *analogicamente* modula as sonoridades da flauta (lembramos: sonoridades que vêm talhadas desde há muito nos diferentes hábitos de composição), na *Sequenza XIV*, para cello solo, Berio inventa outra artimanha, também centrada no trabalho *através do* gesto. Poderíamos dizer que, em *Gesti*, há uma espécie de deformação do gesto e, com isso, a deformação da própria musicalidade da flauta, que passa a se compor de outro modo. Na *Sequenza XIV*, Berio promove a intervenção de um gesto absolutamente estranho ao repertório braçal (e, por conseguinte, sonoro) do cello. Lembrando Châtelet, diríamos que é como se um novo diagrama matemático jogasse luz em partículas físicas, até então ignoradas.

A *Sequenza XIV*, continuação de uma série de composições para solistas, todas extremamente virtuosas e centradas nas técnicas de cada instrumento (da voz ao acordeão), foi composta especialmente para o violoncelista Rohan de Saram, músico britânico de ascendência srilanquesa. As notas introdutórias à gravação da peça, escritas pelo próprio Saram, são esclarecedoras da gênese gestual da “síntese sonora” que compõe essa *Sequenza*:

Parte da inspiração para a Sequenza XIV veio do interesse de Luciano nos ritmos percussivos Kandyanos, do Sri Lanka, sendo Kandy a antiga capital de Ceylon, o Sri Lanka de hoje. Diversas vezes após as minhas performances de Ritorno degli Snovidenia, com o Maestro Berio a reger, ele queria saber a respeito dos instrumentos musicais do meu país de origem, o Sri Lanka, particularmente acerca da percussão Kandyanos, que eu mesmo toco desde muito jovem [...] Um dos ritmos que ele escolheu utilizar nas partes rítmicas da Sequenza foi um ritmo de doze pulsos, que eventualmente ele utilizava de forma mais livre, com um pulso extra, para formar um ritmo de trezes pulsos,

e, às vezes, com um pulso a faltar, gerando um ritmo de doze pulsos. (Saram, 2003, p. n/a, tradução nossa)

Além do ritmo importado da música percussiva do Sri Lanka, interessa-nos salientar o *modo* ou *manejo* do instrumento na *Sequenza XIV*. Em vez do tradicional repertório de arcadas (mão direita) coordenada com as melodias (mão esquerda), Berio aproveita-se dos ritmos e *dos gestos* utilizados nas performances com tambores Kandyan e utiliza o cello, em boa parte da *Sequenza XIV*, como instrumento de percussão. É como se Berio retirasse os gestos das mãos de Saram (tocador de Kandyan) e os transportasse para as mãos de Saram (cellista de música clássica). Não seria exagero dizer que outro instrumento musical é inventado nessa composição (ou ao menos na parte introdutória dessa *Sequenza*). Uma música de cello impossível no interior das arcadas e da escala diatónica é criada *através do tacto estrangeiro* (percussão na mão direita; *glissando* da mão esquerda), que faz o instrumento como que cantar em outro idioma.

4.2.5 Considerações Finais sobre Dia-Gesto Musical

Gostaríamos de propor um pequeno exercício, como forma de encerrar esta secção sobre o dia-gesto musical, isto é, sobre o gesto como meio de criação musical. Tomemos como referência o *op. 3, Oito Peças para Piano* (1960), do compositor húngaro György Kurtág — um dos grandes representantes da música do pós-guerra, junto com Ligeti. Em particular, *ouçamos*, sem ver a performance do(a) pianista, a última dessas peças, ou o oitavo movimento da composição, marcado, na partitura, como *Vivo*. Logo na primeira escuta, é fácil perceber que não se trata de uma composição “clássica” para piano, com melodias, acordes que ora convergem, ora se afastam de um centro qualquer. Não há propriamente desenvolvimentos, como nos motivos de Mozart ou Beethoven. Não há tensões melódicas como em um Schumann ou Chopin. Percebe-se, enfim, que a última das oito peças para piano do *op. 3* de Kurtág propõe sonoridades muito específicas, que não se deixam (ao menos não facilmente) reduzir a esquemas herdados da tradição. A pergunta que fica, portanto, é: qual a gênese de uma composição como a de Kurtág? Que tipo de “lógica” o compositor seguiu a fim de juntar o disperso sonoro de modo tão peculiar?

Propomos, então, uma nova escuta, agora acompanhada por algum vídeo no qual se pode ver a performance do pianista ao tocar o movimento *Vivo* de Kurtág. A resposta à

questão que enunciámos torna-se evidente: os perfis, blocos e velocidades sonoras que constituem a peça são *ligados gestualmente*. Com isso não queremos simplesmente dizer, como enfatiza Mazzola, que a música é também performativa, e não só um texto notado na partitura. Claro que a música de Bach ou Vivaldi devem ser também pensadas em seu modo de ser encarnado nos gestos dos músicos, em vez de serem reduzidas a relações abstractas. Acrescentaríamos, então, que, na tal música de Kurtág, os sons são *ligados por gestos livres de esquemas pré-determinados*. É, pois, nesse sentido que há um pensamento-criação *dia-gestual*, na qual o *gesto germina* eventos sonoros.

Com essa exploração ou investigação do piano *através do gesto* (suas sensações, ritmos, intensidades, velocidades, etc.), Kurtág é capaz de actualizar virtualidades musicais impossíveis para o piano como condicionado por gestos “domesticados”. O mesmo pode ser dito acerca dos (e ouvido e visto nos) *Jogos (Játékók)*, também de Kurtág — um conjunto de peças didáticas para o piano, cuja génese também remonta ao princípio de investigação através do gesto²⁰⁴. Isso vale, também, para as composições de Debussy, Ligeti e Berio, que estudámos nesta secção. A configuração dos gestos e suas modulações são sempre outras; mudam em cada caso. Por conseguinte, são outras as consistências composicionais, suas sonoridades, ritmos e afectos. O princípio, porém, é o mesmo a atravessá-los todos: pensar a música *com* e sobretudo *através* do corpo, escapando sempre aos esquemas e códigos dados *a priori* ou que ameaçam cristalizar-se no decorrer do percurso investigativo-composicional. A terminologia “clássica” das teorias falha ao soar dessa música sem programação. Reduções tipo axiomáticas — termos fundamentais e regras de variação — dizem pouco sobre o modo como os sons comportam-se no ambiente dessa música.

Talvez, enfim, o poema *Debussy*, de Manuel Bandeira, seja a melhor forma de *falar* desse gesto musical que se move (“para cá, para lá...”, etc.), enquanto é interrompido por outro ritmo gestual (“um novelozinho de linha...” / “oscila no ar...”, etc.), ambos a constituírem uma consistência (sonora, musical, afectiva) em sua disjunção.

“Para cá, para lá . . .

Para cá, para lá . . .

Um novelozinho de linha . . .

Para cá, para lá . . .

²⁰⁴ Mais sobre isso, ver *Kurtág's Játékók: Playing Games with Tradition* (Coelho, 2014).

Para cá, para lá . . .
Oscila no ar pela mão de uma criança
(Vem e vai . . .)
Que delicadamente e quase a adormecer o balanço
— Psio . . . —
Para cá, para lá . . .
Para cá e . . .
— O novelozinho caiu.” (Manuel Bandeira, *Debussy*)

4.3 Dia-Sónico: deixar soar a musicalidade dos sons

“*tem mais samba no chão do que na lua [...] tem mais samba no som que vem da rua...*”
(Chico Buarque)

Dissemos que só com modernidade musical, entendida *grosso modo* como a entrada no século XX, é que a escrita e o corpo passam a figurar como dispositivos de criação musical. Melhor: grafias e gestos passam a funcionar como *meios* (canais, mediums) *através dos quais* outros tipos de músicas, outros compostos sonoro-afectivos, são, enfim, actualizados. Nas últimas duas secções, buscámos descrever, tanto quanto possível, o funcionamento desse tipo de mediação, afastando-a dos *a priori* esquemáticos, e tendo como referência o conceito pragmati(ci)sta e diagrama.

Que as notações e os gestos tenham tardado a sugerir a sua própria musicalidade é compreensível. A música, afinal, diz respeito ao som e ao tempo. Mas, agora, preparamo-nos para defender a tese segundo a qual *os próprios sons* tardaram a funcionar como dispositivo

de criação musical²⁰⁵. Nem sempre o chão teve mais samba que a lua. Nem sempre o som da rua foi música. Como vimos no caso das modalidades visual e gestual, também a modalidade acústica ou sónica só participa activamente como *meio (dia-) de criação* de compostos musicais a partir da modernidade. Exemplos mais antigos podem existir, mas sem dúvidas como exceções tímidas. É, pois, sobretudo com *certas práticas* da música do século XX que poderemos, finalmente, ouvir os afectos sonoros do chão e da rua e de tantas outras *hetero-sonias* silenciadas por esquemas musicais do passado.

Em suma, nesta secção, mostraremos como a música deixa de ser pensada como qualquer coisa que se costura *ao redor* ou *sobre* os sons e passa a ser composta *através* dos sons, num regime de criação que podemos chamar, por extensão do conceito de diagrama, de *dia-sónico*²⁰⁶.

4.3.1 Tema e as suas variações (I): aspectos filosóficos

Helmuth Plessner: do esquema (matemática) ao tema (música)

Entre os grandes leitores da filosofia kantiana do *esquema*, sem dúvidas é Helmuth Plessner quem mais avança em seus desdobramentos musicais numa direção que não hesitaríamos em chamar de pragmatista, no sentido peirceano. Com efeito, o programa teórico batizado por Plessner de *antropologia filosófica*, tal como a obra de Peirce, empreendeu uma vasta reformulação do projeto transcendental kantiano, com vistas a incluir, como bom fenomenólogo, a relação entre *modalidades sensoriais e formas de pensamento* (i.e. para além do pensamento “entendimento”), ou entre *qualidades fenoménicas* intrínsecas a certos objetos

²⁰⁵ É mister esclarecer que muitos autores já reconheceram e defenderam, por diferentes meios, a tese segundo a qual o som, como pensado e ouvido na música do século XX, nem sempre foi o “assunto” da música. Para muitas referências, consultar, por exemplo, a tese de doutoramento de Rui Pereira Jorge (2016). Ademais, destacaríamos as palavras de Silvio Ferraz em suas notas introdutórias ao livro *Ouvir o Som* (Zuben, 2005, pp. 16-7): “[...] o som não esteve sempre na música? Poderíamos dizer que sim, mas foi necessário que mudássemos o lugar de ouvir. Que, assim como Copérnico, nos colocássemos fora da nota musical para finalmente enxergar o som que a carregava [...] não se compõe música só com notas, nunca se compôs música só com notas, mas foi possível acreditar que se compunha só com notas, e existe toda uma escola composicional que ainda quer assim. Mas mesmo quando não se presta atenção, é preciso dizer que não se compõe sem o som, e que sua presença pede todo um redimensionamento do pensamento musical antes tranquilamente montado sobre as notas [...]”

²⁰⁶ É interessante notar que a tradução latina do termo *diagramma* para o francês *diagramme* denuncia um sentido medieval do termo que, posteriormente, foi esquecido. Segundo Khelil (2014, p. 194-5), a definição francesa de diagrama no século XVI, seguindo a raiz medieval do termo, incluía não apenas o sentido de “traço, desenho”, mas também de “escala de tons”. Ademais, “Lui-même est emprunté au grec diagramma désignant toute chose écrite en détail par le dessin ou l’écriture : dessin, figure de géométrie, tablature de musicien, et plus tardivement tracé d’une carte de géographie, etc.” (Kheli, 2014, p. 195). Porém, não é esse aspeto do diagrama musical que queremos sublinhar aqui. Pelo contrário, acreditamos que essa raiz antiga do termo está ainda demasiado restrita ao diagrama como medição, escala, métrica da música — seja a visual, na forma da notação (*tablature de musicien*), seja a medida acústica, na forma de uma escala musical. Da nossa parte, queremos pensar a “figura sónica” que escorrega para *fora* dessa métrica pré-determinada. Talvez a ciência que mais se aproxime do que propomos aqui seja a *diacústica* ou *diaphonics*. Porém, em vez de pensar o som a perpassar diferentes mediums, queremos pensar o som e a música a perpassarem um tipo específico de medium que definiremos nesta secção: o diasónico.

da percepção e os tipos de *sentidos* (*meaning*) dos mesmos. Trata-se, acima de tudo, de estabelecer a mediação entre a empiria e o mental com mais atenção aos sentidos do que faz Kant com o conceito de esquema.

É nesse contexto que Plessner, distingue ou reformula o *esquema* em diferentes tipos de *modalidades*, que correspondem, então, a modalidades sensoriais e qualidades fenoménicas, nas quais certos tipos de *sentidos*, concetuais ou não, lógico-matemáticos ou não, estão já implicados necessariamente²⁰⁷. Essas *distinções modais do pensamento*, a nosso ver, permitem-nos expandir com mais profundidade a diagramática de Peirce no âmbito do som, da música e da escuta.

Para o contexto da nossa investigação, seguimos a glosa de Gasperoni (2016), que, em seu rico mapeamento do conceito de esquema pós-Kant, situa o projeto teórico das *modalidades* em Plessner sublinhando que as qualidades sensoriais (*Sinnesqualitäten*), para esse autor, são “tipos de mediação (*Verbindungsarten*), que fazem pontes entre a mente e o corpo (*Körperleib*) e portanto entre a mente e o mundo físico (*körperlicher Welt*)” (Gasperoni, 2016, p. 292, tradução nossa). No lugar do esquematismo e da estética transcendental, Plessner, segundo Gasperoni (2016), introduz o conceito de modalidade sensorial, dado que este possibilita “lidar com todos os tipos de significados (*Sinngebung*) em sua generalidade, e não se interessa apenas pela ‘interpretação fisicalista da natureza’” (Gasperoni, 2016, p. 292, tradução nossa).

Porém, enquanto Gasperoni (2016) situa a obra de Plessner em relação à filosofia kantiana, da nossa parte, gostaríamos de sintetizar algumas das linhas argumentativas da antropologia filosófica de Plessner situando-a em relação à filosofia de Peirce, em particular à sua diagramatologia. De forma resumida, podemos dizer que o intuito de Plessner é demonstrar que o “entendimento” humano em suas múltiplas aplicações (e.g. ciência, comunicação, expressão estética) está fundamentado ou assentado numa espécie de defasagem entre os sentidos e os seus esquemas de ação corporais (*Körper*) correspondentes

²⁰⁷ Mais sobre isso, ver Gasperoni (2016, p. 292). Nas palavras de Plessner: “[p]roblemas da constituição da forma: tal como a experiência, a compreensão (*Erfassung*) de algo possível só pode ser tratada criticamente e esclarecida (*lösen*) por meio da introdução de conceitos apropriados. Nesse sentido, Kant introduziu, na filosofia, as “formas da intuição” (*Anschauungsformen*) espaço e tempo, as “categorias”, como elementos constitutivos do mundo das representações. São desse tipo, em nossa investigação, as qualidades da sensibilidade (*Qualitäten der Sinnlichkeit*), ou seja, a *estesiologia* substitui a teoria kantiana da constituição da natureza, como apresentada na estética transcendental, nas categorias e no esquematismo; uma nova teoria da objetividade da natureza, cuja ideia central contém a doutrina (*Lehre*) das modalidades. Por um lado, a modalidade é mais concreta na intuição (*Anschauung*) do que espaço e tempo, e, por outro, é mais universal, haja em vista que, nesse caso, a mente (*Geist*) é aplicada em todos os tipos de sentido, enquanto naquelas [nas categorias kantianas] apenas a interpretação fisicalista da natureza era utilizada.” (Plessner, 1980, p. 305, tradução nossa).

no meio em que está inserido. Segundo Plessner (2016, pp. 131-83), enquanto outros animais estão como que presos num esquema de estímulos e reações, de modo que os dados sensíveis apenas informam o animal das suas possibilidades de ação no ambiente, nos humanos, diz Plessner, existe a possibilidade de um deslocamento ou distanciamento dessa relação quase que mecânica entre estímulo e ação motora. Ademais, essa peculiar posição que o humano ocupa no ambiente não pode ser reduzida à experiência subjetiva somente (*Leib*), o que resultaria no dualismo entre o mundo dos estímulos quantitativos, por um lado, e o mundo das experiências subjetivas, por outro. Há ainda, segundo o autor, um terceiro eixo do pensamento humano, nomeadamente a sua capacidade de perceber, como que fora de qualquer espaço e tempo, a relação entre o estímulo sensível e a nossa experiência subjetiva (i.e. uma auto-consciência da própria experiência do estímulo sensorial vindo do meio). Conclusão: quando o dado sensível deixa de ser interpretado do ponto de vista da ação motora e mesmo da experiência subjetiva no meio, e passa a ser interpretado de um terceiro ponto de vista que analisa aquela relação, aí, então, abrem-se novos horizontes de expressão, comunicação e conhecimento — ou seja, novos continentes da faculdade do entendimento alargada.

Plessner (1980) demonstra a sua tese (segundo a qual o entendimento humano, em suas funções variadas, é necessariamente dependente das modalidades sensoriais) através de análises de casos-limite, isto é, exemplos do pensamento humano cujo sentidos estão inexoravelmente ligados a modalidades sensoriais específicas, como se fossem modalidades sensoriais e de entendimento “puras”. Isso provaria, enfim, que é de uma re-interpretação da experiência subjetiva de um dado sensorial objetivo que aquele tipo de sentido intelectual emerge. Mas, antes de avançarmos com isso que Plessner chama de *estesiologia*, vejamos como Peirce nos ajuda a esclarecer o programa da antropologia filosófica.

As proximidades com as tese introduzidas por Peirce são tantas, que exigiram uma investigação à parte para serem esclarecidas e sistematizadas. Limitar-nos-emos, portanto, a indicar algumas ressonâncias particularmente úteis para o tema desta investigação. E a primeira convergência de fundo a ser sublinhada é uma espécie de fusão entre as faculdades do entendimento e da intuição promovidas tanto por Peirce quanto por Plessner a partir da herança kantiana. É o que Peirce chama de a *razoabilidade* do pensamento, isto é, uma mistura intermediária e pendular entre a razão e a sensibilidade — palavras-chave que dão título a um importante ensaio de Plessner, nomeadamente: *Razão e Sensibilidade*:

Contribuições à Filosofia da Música (2016, pp. 131-83). Essa viragem para o intermediário entre as formas puras do entendimento e da intuição, em ambos os autores, é claramente motivada pelo interesse em esclarecer as muitas formas de se conhecer o Real. Na obra de Peirce, em nenhum outro lugar a pluralidade de *meios* de representar e interpretar os dados da realidade é mais patente do que em seu vasto e evolutivo quadro semiótico. Em Plessner, esse conceito de razão estendida é evidente na identificação, proposta pelo autor, de três grandes polos do entendimento: (i) o estético, (ii) a comunicação verbal, e (iii) o científico. Não é preciso muito esforço para perceber a correspondência das modalidades de entendimento segundo Plessner e as categorias fenomenológicas básicas de Peirce (primeiridade, secundidade e terceiridade).

Da razão estendida ou razoabilidade que abarca aspetos das três categorias fundamentais de Peirce, passamos aos meandros da semiótica, isto é, dos modos de representação e interpretação de signos. Numa leitura peirceana, podemos dizer que a tese de Plessner acerca da relação transcendental entre as modalidades sensoriais e as modalidades de conhecimento reforça a ideia de Peirce segundo a qual conhecer é interpretar signos. No fundo, aquilo que Plessner chama de a “posição excêntrica” do humano — isto é, o facto de os seres humanos conseguirem escapar do esquema de ação-reação ou estímulo-resposta, numa quebra da qual surgiriam as modalidades de conhecimento — pode ser descrita como a capacidade semiótica de re-interpretar os signos de modo a expandir os hábitos de conduta (incluindo, claro, os hábitos estéticos, éticos e lógicos). Na teoria de Plessner, o que os outros animais não conseguem fazer é expandir a sua compreensão dos signos do ambiente para além daqueles hábitos de interpretação neles cristalizados. Os humanos, porém, são capazes de interpretar (*interpretante*) as representações (*representamem*) que fazem de dados do ambiente (*objeto*) de modo a extrair daqueles objetos potências de significados ou sentidos novos. Nós aprendemos e, por conseguinte, ampliamos os nossos meios de expressão e ação precisamente quando somos capazes de interpretar aspetos que antes ignorávamos em nossas representações dos dados sensíveis. Nesse sentido, ressoa ao fundo da antropologia filosófica aquela ideia muito cara ao pragmatismo maduro de Peirce, segundo a qual todo novo hábito (ou conceção) “deve entrar no pensamento lógico pela porta da percepção e sair pela porta da

ação propositada (*purposive action*)” (Peirce, EP II, p. 241, tradução nossa)²⁰⁸, sendo a “ação” resultante uma forma de conhecimento incorporada na conduta do sujeito em face do objeto da sua cognição.

Mas, se por um lado a obra de Peirce pode nos ajudar a acrescentar uma dimensão semiótica à antropologia de Plessner, por outro, acreditamos que o pensador alemão pode complementar a filosofia peirceana num aspeto relativamente pouco desenvolvido em sua obra, inclusive em sua diagramatologia, a saber: *a relação entre os signos e as modalidades sensoriais*. É que enquanto Peirce desenvolve uma monumental classificação de tipos de signos e de tipos de informação que eles estão capacitados a expressar, Plessner insistirá na relação transcendental entre modalidades sensoriais e as modalidades de entendimento — poderíamos sintetizar: entre as modalidades sensoriais dos signos (*representamens*) e os tipos de conduta resultantes (*interpretantes*). É isto que Plessner chama de *estesiologia*. A justificativa para uma estesiologia é simples: se a tese de fundo é a de que as modalidades de conhecimento nascem precisamente dessa espécie de re-interpretação dos dados sensíveis, então será necessariamente por intermédio dos sentidos que cada modalidade de conhecimento será realizada. Para provar essa relação intrínseca, Plessner defenderá que em algumas modalidades de conhecimento emblemáticas — alguns “polos” do entendimento — é possível identificar a *necessidade* de determinadas modalidades sensoriais como intermediárias entre estímulo e o conhecimento resultante (cf. Plessner, 1980, p. 296). O objetivo é demonstrar como certo tipo de conhecimento nasce das características objetivas de determinada modalidade sensorial, sendo portanto impossível reduzi-lo a mera construção arbitrária, por um lado, bem como a uma realização mecânica, por outro.

Os dois principais exemplos que Plessner analisa enquanto polaridades do entendimento humano são a geometria — conhecimento necessariamente ligado à modalidade visual — e a música instrumental — conhecimento necessariamente ligado à modalidade da auditiva²⁰⁹.

²⁰⁸ A seguinte passagem de Plessner é bastante esclarecedora do que acabámos de pontuar: “[c]ada modo (*Modus*) permite que uma função mental específica seja aplicada num sentido (*Sinn*) específico. A expressão musical dirige-se, como se diz, à sensação (*Gefühl*), e a expressão geométrica, ao entendimento (*Verstand*). Ambas as formas (*Gestaltungen*) correspondem, portanto, a diferentes valores de diferentes comportamentos. A fim de validar a compreensão do seu sentido específico (*spezifischen Geltungssinn*), o domínio estético dirige-se a um tipo de comportamento da pessoa que difere daquele ativado pelo domínio teórico. Isso quer dizer que os modos de conhecimento (*Verhaltensweisen den Weisen*) correspondem aos modos de sentido mental (*gesitigen Sinngebung*)[...], sentido (*Sinn*) e comportamento (*Haltung*) são determinados um pelo outro, ou seja, qualidade sensitiva (*Sinnesqualität*) e a postura (*Haltungsweise*) estão numa conexão essencial (*Wesenszusammenhang*) perfeitamente compreensível” (Plessner, 1980, p. 296, tradução nossa).

²⁰⁹ Ver também as seguintes passagens: Plessner (1980, p. 155; pp. 189-91; p. 296; pp. 381-2).

A geometria, segundo a antropologia filosófica, só pode ter nascido da visão na medida em que consiste na interpretação dos dados visuais não enquanto representações de singularidades mas sim enquanto formas gerais abstraídas do campo visual. A modalidade sensorial visual, por seu turno, está necessariamente ligada à *forma* dessa modalidade de mediação entre dados do sentido e conhecimento, a saber: o esquema. Dito de outra forma: o esquematismo seria a forma mais elementar de conhecimento através da modalidade visual. Como atesta a geometria, a visualização de esquemas é (matematicamente) significativa por conta própria, sem que sejam precisos dados externos (e.g. linguagem ou sons) para que aquela modalidade de conhecimento se realize e a informação visual se torne significativa. Evidentemente, outras formas de conhecimento científico e mesmo de algumas artes (e.g. pintura e arquitetura) devem muito a esse polo do entendimento humano (cf. Plessner, 1980, p. 155).

A música instrumental, claro, está em relação direta com a modalidade sensorial da audição. É da re-interpretação dos dados sonoros que surge a possibilidade do sentido musical enquanto “configuração livre” de sons em determinada sequência auto-referente. Ademais, diferente da modalidade visual, que, como prova a geometria, é capaz de organizar, sistematizar, hierarquizar relações arquetípicas, tornando-as de certo modo operacionais para o entendimento, a modalidade auditiva funciona menos pela organização estrutural do que pela *expressão de sensações com um sentido próprio*²¹⁰.

Plessner propõe ainda uma descrição minuciosa das características acústicas e fenomenológicas do som que tornam possível um campo de entendimento próprio da música, irreduzível ao esquematismo conceptual da matemática e das outras ciências. Segundo o autor, o facto de sermos capazes de produzir sons (mas não luz); o facto de o som estar sempre necessariamente fora do corpo mas ser sentido dentro de nós; e sobretudo o facto de os sons serem percebidos enquanto ocupando um sítio num espaço fenomenológico, de modo que o som pode movimentar-se vertical e horizontalmente num processo qualitativo (*temps duré*), mais do que quantitativo — enfim, a *processualidade qualitativa* dos sons inevitavelmente os afasta de qualquer tipo de referencialidade a objetos ou seres do ambiente e abre uma

²¹⁰ Plessner desenvolve essa tese em variados momentos dos seus escritos sobre a antropologia dos sentidos. Ver, por exemplo: Plessner (1980, p. 178; pp. 182-91; pp. 226-9).

dimensão do entendimento própria da expressão estética²¹¹. E se a *forma elementar* do entendimento através da modalidade visual é o esquema, a *forma elementar* da modalidade auditiva será o *tema*, entendido como configuração acústica em movimento processual contínuo e auto-referente (cf. Plessner, 1980, p. 188).

A lição que podemos extrair dos ensinamentos de Plessner leva-nos ao coração mesmo da nossa investigação: a ideia, tão forte e presente na tradição ocidental, de que a música, ou o *sentido musical* mais especificamente, advém *fundamentalmente* da adequação do sonoro a certos *esquemas* formais (e.g. pitagóricos; música computacional) ignora as especificidades, *ainda mais fundamentais* para a gênese do sentido musical, da relação entre os fenômenos acústicos e a modalidade de percepção auditiva, em contraponto aos dados da visão. Como fica claro na *estesiologia* de Plessner, é óbvio que se pode empregar a modalidade esquemática do pensamento no âmbito da composição musical, como quando se estabelece uma estrutura matemática ou rede formal de modo a organizar o material sonoro²¹². *Isso não significa, porém, que o sentido musical, se conquistado, terá resultado do esquema.* O sentido musical poderá correr em paralelo ao esquema, ou mais ou menos coincidir com ele. Mas o seu *fundamento* será o modo como os temas são desdobrados e sobrepostos horizontal e verticalmente criando uma processualidade temporal e auto-referente que é percebida (e acima de tudo: sentida) como um contínuo de sensações (*Gefühl*). Nenhum esquema poderá tomar o lugar do sentido temático, quando se trata da música²¹³.

O exemplo mais evidente disto, e também lembrado por Plessner (1980, p. 226; 2016, pp. 172-5), é quando pensamos no ritmo. Alguém pode desejar calcular exatamente o tempo de duração de cada nota ou de cada padrão. Mas o sentido musical só terá lugar quando esse tempo medido se tornar duração (i.e. *temps durée*). A percepção do tempo calculado leva

²¹¹ Tsetsos (2012, p. 1028) explica a tese de Plessner da seguinte forma: “The dynamic quality of sounds, coupled with their immanent tendency to successive presentation, provides this immanent justification to the deployment of sound structures that is absent from a spatial or temporal deployment of colours, especially when they are abstracted from their material bearers. This entails that sonic movements become meaningful during their temporal unfolding and in reference to a whole which reveals itself only by the end of the unfolding and which is identical with the total unfolding. Sounds acquire semiotic function in the horizon of exactly this sonic whole which “is present in every step” and not in reference to some extra-musical entities.”

²¹² Sobre a relação entre o tematismo musical e as outras modalidades de sentidos, ver Plessner (1980, p. 183).

²¹³ Nas palavras do autor: “[d]e tons soantes apenas, um tal efeito radiante só pode emergir se os planos frontal e de fundo (*Folge- und Nebenordnung*) revelarem (*verdeutlich*) uma proporção numa distância específica, na qual a estrutura (*Bestimmtheit*) é de natureza tão geral ou formal, que relações psicológicas e físicas e as formas (*Gestalten*) podem ser apreendidas (*verstanden*) por meio dela. Tornar isso possível é a tarefa da construção temática (*thematischen Formgebung*), à qual servem as linhas melódicas atuais que formam o todo, o tema e os seus grupos específicos, e os encadeamentos harmônicos (*harmonische Querschnitt*). Nessa abertura reside a possibilidade de preencher a estrutura com imagens, ações, afetos, vontades, processos de todos os tipos, enfim, com conteúdos de todas as áreas sensoriais, a fim de tornarem compreensíveis as ideias.” (Plessner, 1980, p. 188, tradução nossa).

inevitavelmente a um tipo muito particular de modalidade de entendimento, mais ligada à cognição matemática. Mas é somente no âmbito da percepção das durações, isto é, do ritmo interno das configurações sonoras sem referencialidade nem a objetos do ambiente, nem a esquemas matemáticos, é somente aí que terá lugar a modalidade do pensamento ou “entendimento” que poderíamos chamar de musical.

Em resumo, feita esta digressão pelas teses de Plessner numa leitura peirceana, podemos agora re-enunciar a tese deste capítulo e mais especificamente desta secção: o ato da composição musical, ainda que não seja indiferente ao esquematismo do entendimento, é *essencialmente* a capacidade de captar e continuar a tematicidade do ambiente sonoro (das paisagens sonoras à música que herdamos de outras épocas e povos). A semiose pragmática da composição musical não depende tanto da mediação de esquemas ou mesmo diagramas importados da matemática e interpolados entre o sonoro e a composição, mas sim da mediação de *temas* que se insinuam à mente do músico e que este se esforçará por interpretar, isto é, atualizar latências musicais sugeridas pelo signo temático.

É, ademais, em direção a isso — que poderíamos chamar de *diagramas temáticos da música* — que tendem os diagramas visuais e gestuais que analisámos nas últimas secções. Ou melhor: diagramas visuais e gestuais serão musicais precisamente na medida em que estiverem a serviço da interpretação de *sentidos temáticos*. O tema, enfim, não é outra coisa senão o equivalente semiótico do diagrama, agora alojado em sua modalidade propriamente musical. E os grafismos e gestos deixarão de ser representações e interpretações esquemáticas na medida em que se aproximarem da tematicidade musical com a sua duração qualitativa. É, enfim, isso que ficou demonstrado nos exemplos que analisámos nas últimas secções.

...

Plessner não acrescenta muitas outras determinações ao seu conceito de tema, e tão-pouco são dados exemplos musicais concretos (brevíssimas e esparsas indicações aparecem em Plessner, 1980). Interessa-nos, portanto, perceber e continuar o seguinte “gesto teórico” de Plessner: a experiência musical convoca certa *modalidade* de pensamento; essa modalidade está implicada na própria constituição físico-fenomenica do som; a figura mediadora entre o som e o seu sentido musical não pode ser o esquema, já que este diz respeito sobretudo à modalidade visual, espacial e concetual do pensamento; o mediador entre o som e o sentido

musical é o tema, isto é, um tipo de configuração sonoro-temporal capaz de, sem um conceito no qual se assentar, articular *durações significativas*, em vez de simples sucessões formais.

Essa hipótese parece-nos particularmente interessante no âmbito daquilo que chamámos de “reações pragmáticas ao conceito de esquema”. Talvez Peirce tenha sido o primeiro autor a especular sobre uma semiótica (não semiologia, sublinhemos) do esquema sensorial e produtivo — o diagrama — a funcionar em diferentes modalidades sensoriais, nomeadamente aos níveis visual, gestual e sonoro. As pistas por ele legadas, contudo, são ainda vagas: diagrama visual estabelece relações no espaço; diagrama sonoro, no tempo (cf. Peirce, CP 3. 418). Como vimos, Châtelet e Deleuze avançam na descrição do gesto diagramático, mas não no plano sonoro. Portanto, é somente em Plessner que encontramos uma clara *modalização sensorial acústica do esquema no conceito de tema*.

No que segue, mostraremos como a modalidade *temática* do pensamento musical nem sempre foi o caso entre compositores; antes, pode-se mesmo falar de uma competição entre esquematismo e tematismo na história da música. Ademais, retomando certas práticas modernas de composição, que, a nosso ver, rompem, de modo mais explícito, com o regime de esquematismo musical, expandiremos essa conceção de *tema* enquanto equivalente musical e *pragmático* do *esquema* transcendental.

Música entre Temas e Esquemas

A partir da feliz distinção traçada por Plessner entre o pensamento esquemático (espacial, visual, concetual) e temático (temporal, sonoro, estético), gostaríamos de começar a nossa investigação sobre a participação de “diagramas acústicos” na composição musical lembrando que, na história da música, as potencialidades — isto é: virtualidades — das configurações sonoras (temas) nem sempre foram exploradas na modalidade que lhes é própria. Dito de outro modo: nem sempre os temas foram abordados tematicamente por compositores, ou seja, através das especificidades do fenómeno sonoro, incluindo a sua ambiguidade semântica e os seus afectos.

A dinâmica é muito similar àquela que vimos ocorrer com as notações e os gestos. Relembremos: a tradição musical ocidental é, sem dúvidas, atravessada por estratégias de domesticação das materialidades e tecnologias da música. Pode-se mesmo dizer, na esteira do que antes estudámos, que, para parte da tradição, a própria existência da música depende de

certos constrangimentos — os instrumentos devem ser construídos de modo a comportar e possibilitar certos tipos de práticas; as notações devem incorporar razões pré-determinadas; mesmo os gestos devem conformar-se ao que exige “a Música” (sempre abstracta, antes de se tornar sensível). Agora, gostaríamos que acrescentar que também os sons, mesmo as melodias ou “temas”, em sentido alargado, por muito tempo, funcionaram mais em regime de domesticação do que como meio de criação.

A esse modo de encarar as configurações sonoras, em particular as configurações melódicas (temas), parece-nos mais acertado utilizar o título de esquema, como temos proposto desde o início desta investigação. Exemplo: subordinar o contorno melódico a estruturas abstractas, como a harmonia — vide a teoria de Rameau —, mas também a clichés estilísticos, métodos, séries ou quaisquer outros tipos de “cálculos” que não levam em conta a experiência concreta, sensorial, empírica e fenomenológica com e através do material sonoro. Eis o que entendemos por uma abordagem esquemática da música, mais dada a regras de combinação, modelos ou conceitos, do que ao cultivo do tema.

Com efeito, se lembrarmos da célebre técnica composicional conhecida por tema com variações, ou variações sobre um tema, bastante praticada ao menos desde a renascença, perceberemos que, em exemplos paradigmáticos do género, o desenvolvimento da música a partir de uma configuração melódica inicial se dá mais por meios esquemáticos, como regras, formas, modelos e mesmo cálculos matemáticos, do que por um sentido temático que emerge do cruzamento entre fenómeno e uma escuta capaz de captar os seus gestos e virtualidades (sobre esse tipo de escuta, falaremos no próximo capítulo).

Talvez o melhor (e, verdade seja dita, mais extremo) exemplo da abordagem esquemática dos temas sejam os cânones da famigerada *Oferenda Musical*, de J. S. Bach. Inspirada por Frederico, O Grande, Rei da Prússia, que, reza a lenda, desafiara o compositor a improvisar uma fuga sobre o *Thema Regium* — tema “ingrato e espinhoso”, diz Cortázar —, Bach dedicou ao rei a tal Oferenda, que inclui fugas, cânones, *ricercars* e uma sonata em quatro movimentos. Sabe-se, hoje, porém, que Bach não chegou a exatamente compor todos os cânones. Antes, regalou o rei com algumas charadas musicais. Em vez de escrever na partitura as notas que deveriam compor tal ou qual variação do tema em forma de cânone — acrescentar, defasada no tempo, uma melodia secundária ao tema original, podendo ser, por exemplo, o próprio tema no mesmo ou em outro tom, como em *frère jacques* —, Bach

registrou apenas as indicações, por vezes em enigmáticas inscrições latinas, de como o cânon deveria ser composto. Essas indicações sugerem, por exemplo, que a melodia a ser acrescentada é o próprio tema defasado num compasso (cânon 2); ou o tema defasado e modulado para um tom mais agudo, como uma quinta acima da tónica (cânon 5); ou ainda, sugerem que o tema original deve ser defasado em um compasso e os seus intervalos invertidos (cânon 3); ou, como no exemplo clássico do “caranguejo”, a charada indica que a segunda melodia deve ser formada pelo próprio tema tocado de trás para frente (cânon 1)²¹⁴. A tarefa, nada simples, de encontrar as soluções para os cânones ficou a cargo de Johann Philipp Kirnberger, discípulo do compositor (segundo Hofstadter, 2000, p. 10). Nesse sentido, podemos dizer que Bach compôs as condições de possibilidade dos cânones que hoje podemos ouvir nas gravações e apresentações da *Oferenda Musical*. No caso dessa composição especificamente, o tratamento temático de Bach é, portanto, mais esquemático (Kant) do que temático (Plessner). O compositor presenteia o rei com a regra de síntese (esquema) a partir da qual dados sonoros podem tornar-se música.

Claro está que o referido exemplo não é senão indicativo de uma tradição — aquela dos *músico-logoi*, que vimos na abertura desta trabalho. Outras correntes mais gerais, no interior dessa tradição, podem ser lembradas, a fim de reforçarmos a nossa leitura segundo a qual configurações musicais como motivos, melodias e temas foram tratados, em muitos contextos, a partir de abordagens esquemáticas. Citaríamos, mais uma vez, o nome de Rameau, compositor e teórico da primeira metade do século XVIII, que, contrariamente a Rousseau, defende que a melodia é consequência das funções harmónicas objectivamente determinadas pela constituição mesma da onda sonora, segundo a sua teoria. Nesse modelo, qualquer tema cantarolado teria necessariamente como base um encadeamento acordes pressuposto; e as suas possibilidades de desenvolvimento estariam limitadas aos possíveis encadeamentos harmónicos.

Cerca de um século antes de Rameau, e na esteira dos gregos antigos, teóricos como Descartes, Athanasius Kircher e Johann Mattheson propunham as bases do que veio a ser conhecido posteriormente como Doutrina dos Afectos (ou *Affektenlehre*)²¹⁵ — teoria segundo a qual certas entoações sonoras activam, expressam, desencadeiam ou representam (para

²¹⁴ Detalhes históricos, musicais e matemáticos dos cânones da *Oferenda Musical* podem ser encontrados no famoso livro de Hofstadter (2000), *Gödel, Escher, Bach - Um Entrelaçamento de Gênios Brilhantes*.

²¹⁵ Mais sobre isso, ver Bonds (2014, p. 71).

ficarmos em algumas leituras possíveis da tal doutrina) determinados afectos da alma. Também aqui o tema ou melodia não é exatamente um fenómeno cujo sentido emerge do seu próprio desdobrar-se, mas antes uma frase nessa linguagem das paixões que se supõe ser a música.

Dahlhaus, grande esteta da música no século XX, coloca os dois movimentos como opostos: uma coisa é a tradição da música como matemática sonora; outra é a música como motor dos afetos (Dahlhaus, 1991, p. 30). Da nossa parte, gostaríamos de alterar o foco, não mais para os pressupostos que distanciam, mas para aquele que une ambas as abordagens²¹⁶. Esse pressuposto é aquele segundo o qual há regras precisas que dão as possibilidades de agrupamento vertical (contraponto ou harmonia) e horizontal (temporal) dos sons. Se matemático ou estrutural, pouco importa aqui. O facto é que, para ambas as correntes, há um sistema a reger as computações de (i.e. o colocar junto das) notas. Os motivos, melodias ou temas não são encarados em sua existência concreta e sensível; não há autonomia da modalidade acústica; à partida, os temas são ouvidos como elementos numa rede transcendental silenciosa.

Exemplos mais recentes também não faltam. Numa palestra sobre a composição de MANTRA, de 1970, para dois pianos com electrónicos e instrumentos de percussão, Stockhausen²¹⁷ fala de uma melodia que lhe ocorre durante uma viagem de carro, e do procedimento empregado para desenvolvê-la: costurar, ao redor de cada uma das doze notas da melodia, uma pequena constelação com a mesma melodia e assim sucessivamente, a formar uma espécie de complexo cosmos no qual cada nota se torna um centro ao redor do qual uma melodia gravita. Não é difícil perceber como um tal tipo de método diz menos respeito ao pensamento através da melodia do que a um pensamento por esquemas de síntese.

²¹⁶ Um debate mais aprofundado acerca dos *enlaces* entre a matemática e os afetos na música foge do escopo desta investigação. No entanto, gostaríamos de deixar registrada uma pista para investigações futuras: actualmente, talvez o espaço de maior cultivo desse *ménage à trois* entre matemática, afetos e música seja a Internet, mais especificamente as modernas tecnologias de distribuição de música online (e.g. YouTube e Spotify). Mais especificamente, é na função, cada vez mais complexa e ubíqua, de *recomendação de músicas conforme os indicativos dos Big Data e baseado nos "moods" dos usuários* que essa interação atinge o seu ápice. Em alguns casos, como na aplicação de criação de paisagens sonoras personalizadas *Endel*, até mesmo o ritmo cardíaco do usuário, além da temperatura ambiente, entre outros factores, é contabilizado no algoritmo que irá, então, computar uma sequência de sons com vias a estimular certo temperamento, afeto ou clima no ouvinte. Trata-se, a nosso ver, de uma radicalização (e secularização) da política musical grega, como teorizada por Platão em *A República*: relações formais resultam em certas composições sonoras que objectivamente implicam certos afetos, de modo que é possível matematizar todo o processo a fim de estimular nos cidadãos, através da manipulação matemática dos sons, temperamentos específicos. Se de facto essa relação analógica entre matemática, eventos sonoros e afectos existe (e, nesse caso, quem deve (ou pode) estar encarregado dessa manipulação), ou se, no fundo, o que se passa é apenas uma *redução* dos afetos por meio da constante submissão de orelhas e corpos às tais tecnologias, são questões que não foram ainda discutidas.

²¹⁷ A palestra citada está disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=X8K9gkuHpMo>. Último acesso em 10 de Dezembro de 2020.

O caso também é indicativo de uma corrente da música do século XX, nomeadamente o serialismo (ainda que Stockhausen prefira chamar a sua série de “mantra” ou de “fórmula”).

Em síntese, ouve-se, pela história da música, do canto gregoriano medieval à musical serial do século XX, temas que sofrem modificações a partir de operações genéricas — permutações, combinatória, transposições, sobreposições — mas que de forma alguma, ou muito timidamente (no melhor dos casos) produz modificações, tal qual o diagrama acústico ou o “tema” de Plessner, que pretendemos aqui circunscrever.

Cabe ressaltar que não pretendemos, com esses comentários, menosprezar a relevância dessas tradições, nem da obra de Bach e Stockhausen, e muito menos dizer mal da Oferenda Musical e de MANTRA especificamente. Não supomos que compor a partir de esquemas seja um problema em si, e os exemplos de Bach e Stockhausen são prova disso. Interessa-nos tão-somente identificar os limites desse tipo de processo de composição — limites que o próprio Bach e Stockhausen podem ter experimentado— e, nesse sentido, nada mais adequado que recorrer a grandes mestres da “música matemática” como ponto de contraste.

Se quisermos, porém, um comentário mais crítico aos meios de pré-determinação musical que amarram os temas em esquemas, basta dar ouvidos ao que diz Adorno. Em seu ensaio *Musik und Technik* (Adorno, 1977), por exemplo, o filósofo de Frankfurt, em seu apelo aos compositores para voltarem a pensar nas tensões do material sonoro historicamente mediado, trata como ilusória e rasa a estratégia de “matematizar” a música em séries, tabelas, matrizes e procedimentos similares, contrapondo-a ao génio de Schönberg, que deriva a série do tema, invés de construir um esquema e derivar, daí, uma melodia (Adorno, 1977, p. 93). Diríamos: deixar o tema e suas tensões propor suas diretrizes, invés de determinar estas a fim de derivar aquele.

Em outro ensaio, desta vez a quatro mãos com Horkheimer, lemos Adorno descrever o esquematismo (Kant) como serviço que a indústria cultural presta ao cliente (Adorno e Horkheimer, 1985). No caso da música, segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 117), notas e melodias estão submetidas a mecanismos que tudo antecipam, classificam, organizam; o “conteúdo”, como a melodia (aparentemente) “específica” de uma canção, não é mais que a aplicação do princípio organizacional genérico e invariante. Para os autores, a indústria cultural é responsável por re-ativar esquemas de dominação de detalhes musicais (e.g. a dissonância), que com muito esforço foram conquistados pelos compositores do romantismo e

do expressionismo. Acrescentaríamos, nesse contexto, que, entre outros “detalhes” que a indústria cultural dá cabo, está o tema como meio de criação de novos compostos sonoros, haja em vista que, na música ligeira, assim como nos exemplos que há pouco citámos, o tema está submetido a uma ordem totalizante.

Conclusão: nem sempre a música é resultado de um tematismo, cujas especificidades advêm da modalidade acústica, do senso de escuta, da temporalidade e fugacidade dos sons, bem como da sua abertura semântica. Por diferentes vias e motivações, vê-se que, na história da música, não faltaram esquemas para substituir a imprecisão e ambiguidade de configurações sonoras, tornando-as simples fragmentos no interior de sistemas, linhas de códigos ou algoritmos cujas possibilidades de ligação estão dadas *a priori*.

Modernidade como Emancipação dos Temas

De certo modo, o que pontua o início da modernidade musical é precisamente o cultivar dos temas, ou o tematismo musical. Antes de culminar no que Schönberg batizou de “emancipação da dissonância”, e no que Adorno e Horkheimer (1985, p. 117) chamam de “detalhes” que escapam a reduções totalitárias, pode-se identificar, desde fins do século XVIII até a entrada no século XX, uma crescente de materiais sonoros temáticos que exigem a sua própria harmonia e a sua própria forma, para além das supostas determinações naturais da harmonia tonal.

Arriscaríamos dizer que, aos poucos, nesse período de mais de cem anos, o projeto musical de Rousseau passa a triunfar sobre a agenda de Rameau. Mais e mais toma-se como ponto de partida para a criação musical as entoações melódicas (i.e. temas) que escapam às determinações racionais da harmonia. Mais: com crescente audácia, ouve-se compositores minarem as bases da harmonia tonal instigados por fragmentos melódicos que sugerem outros

caminhos harmônicos, outras “cores”, por assim dizer. Do estilo tardio de Beethoven²¹⁸ à cadência de abertura de Tristão de Isolda, de Wagner, o tema liberta-se do código (meta-tema) e é elevado ao estatuto de mediação (dia-tema) — não à toa, Pinhas (2000), músico e ex-aluno de Deleuze, elege o *leitmotif* como o grande exemplo do diagrama musical, modulador sintético e contínuo de tonalidades.

Claro que, pós-Wagner, tendo em conta a música do século XX, perde força aquele conceito antigo de tema como Gestalt melódica, que tanto animou os fenomenólogos no passado, incluindo Plessner. Isso reflete-se, por exemplo, nas re-codificações com as quais a música serial re-encobriu o tematismo acústico recém conquistado — sobretudo com a geração pós-guerra, bem representada na figura de Pierre Boulez. Não obstante, paralelo a isso, acreditamos que o projeto musical de emancipação dos temas como alternativa ao regime de códigos foi continuado em outras escolas de composição; mas não é mais o tema como *Gestalt* melódica ou *leitmotif* apenas que anima esse caminho alternativo, mas sim uma pluralidade de sons, do mais pontual ao mais ruidoso, passa a funcionar como meio de criação não-codificado — meio entre o fragmento sonoro ao plano sonoro-afectivo (composição).

Dito de outra forma: após a crescente deslocação dos temas musicais em relação às amarras matemáticas e, posteriormente, harmônicas, a culminar, por exemplo em Wagner, em temas que sugerem os seus próprios encadeamentos para além de uma “lógica tonal”, a melodia, enquanto matéria prima da composição, passou mais e mais a ser ouvida de outro modo (sobre esse tipo de escuta, falaremos no próximo capítulo). Esse novo posicionamento das orelhas do compositor em relação aos temas — orelhas despidas de esquemas e programas — acabou por revelá-los, os temas, como inesgotáveis fontes de ritmos, timbres, afectos, enfim, virtualidades musicais incalculáveis a partir dos modelos vigentes. Mais ainda: logo percebeu-se que o mesmo tipo de abordagem é válida também para outros objetos

²¹⁸ Adorno (2002) legou um belíssimo estudo sobre o chamado *estilo tardio* de Beethoven, no qual isso que propomos ser o “cultivo do tema”, livre dos esquemas transcendentais, é demonstrado de forma exemplar. Sabe-se que, na base desses estudos, está a tese de Adorno segundo a qual o conceito de harmonia é incapaz de dar conta do Beethoven tardio (ver nota de rodapé 230 do editor em Adorno, 2002). Em vez de uma “lógica da harmonia”, a música de Beethoven evoca, segundo Adorno, “a frase emancipada, liberta do fluxo dinâmico” e que, agora, “fala por si mesma” (Adorno, 2002, p. 221, tradução nossa). Em outra bela passagem, Adorno introduz a importantíssima noção de *fragmento*. Lemos, então, que “The caesurae, however, the abrupt stops which characterize the latest Beethoven more than any other feature, are those moments of breaking free; the work falls silent as it is deserted, turning its hollowness outwards. Only then is the next fragment added, ordered to its place by escaping subjectivity and colluding for better or worse with what has gone before; for a secret is shared between them, and can be exorcized only by the figure they form together. This illuminates the contradiction whereby the very late Beethoven is called both subjective and objective. The fragmented landscape is objective, while the light in which alone it glows is subjective. He does not bring about their harmonious synthesis. As a dissociative force he tears them apart in time, perhaps in order to preserve them for the eternal. In the history of art, late works are the catastrophes.” (Adorno, 2002, p. 222).

sonoros. Não só melodias capturam virtualidades musiciais — uma simples nota repetida, um padrão rítmico, as características espectrais de um som complexo também podem fazê-lo com igual força. É por aí, por meio de, através de, dia-temas ou dia-sonias como essas é que se continua o projeto de criar planos musicais sem organizações transcendentais.

Sem dúvidas há muitas forças que interferiram na constituição dessa pragmática temática da música, tornando o século XX um momento ímpar na função das matérias sonoras na arte da composição. Anteriormente, em nosso estudo preliminar, citámos algumas mudanças importantes na relação dos indivíduos com o som durante o século XX — um silêncio que é já permeado de sugestões sonoras; a proliferação de ruídos nas grande cidades. Aproveitamos, então, este momento, para (não mais que) acenar ao papel das tecnologias do som²¹⁹. É que essa atitude perante o som, enfim cultivado, em suas diversas formas materiais (inclusive enquanto matéria informada) como meio de criação, certamente foi estimulada pelo refinamento das tecnologias de gravação e reprodução do som, que permitiram, então, um novo tipo de escuta, uma audição que escrutina o material acústico. No próximo capítulo, dissertaremos mais sobre esse novo regime de escuta, típico da modernidade musical, e que está intimamente ligado ao regime dia-temático da composição.

Por ora, gostaríamos de seguir com uma proposta de uma breve taxonomia (não exaustiva) de diferentes tipos de temas, entendidos aqui como mediações musicais sónicas, “diagramas” acústicos, que não só substituem a antiga abordagem do material musical — na qual a composição ou desenvolvimento se dá sobre ou ao redor do objeto sonoro (meta-poética), geralmente a partir de esquemas formais —, como também ensejam novos meios de composição e, por conseguinte, novos tipos de compostos sonoros.

Propomos, ainda, organizar esta taxonomia a partir de um contínuo que há pouco sugerimos — do mais pontual à mais pedregosa e disforme. Sendo mais específicos: é possível identificar, em práticas de composição do século XX, o uso de diversos mediadores sónicos que jogam luz em (ou melhor: amplificam) virtualidades musiciais inaudíveis de outro modo; e essas figuras de mediação variam desde notas pontuais a blocos sonoros e ruídos, passando por pequenos motivos de duas ou três notas, temas, melodias e até mesmo por espectros de som (e, aqui também, espectros dos mais diversos tipos de sons).

²¹⁹ Para uma arqueologia do som e suas tecnologias no século XX, e a relação destas com as práticas de escuta e criação no meso período, ver Ribeiro (2011a) e Ribeiro (2011b).

Taxonomia de Temas ou Dia-sónicos

Um bom modelo do que seja o tema ou diasónico musical, como aqui pretendemos descrever — e que nos permitirá aprofundar a noção de tema segundo Plessner — pode ser derivado de algumas fórmulas de composição, como apresentadas pelo compositor e musicólogo Silvio Ferraz (2007). Em nossa investigação, já apontámos para o trabalho prático e teórico de Ferraz, haja em vista que, em suas composições e escritos, é recorrente a ideia de uma composição que se dá através das materialidades visuais, gestuais e, acrescentaremos agora, sonoras — composição “passo a passo”, sem “plano prévio”, como Ferraz costuma definir o seu processo de criação. É nesse sentido que, anteriormente, recorreremos às fórmulas do desenho e do gesto, como ponto de referência para pensarmos as modalidades visual e gestual da mediação dia-.

Começaríamos por citar a fórmula do som como modelo do diasónico, sugestivo dos seus inúmeros desdobramentos. Sigamos com o autor:

Mas que som é este? Pois são muitos os sons que nos rodeiam e mais ainda as imagens sonoras. Estas imagens podem ser o som de um carro de boi, o som de uma construção de prédios, o som de placas metálicas se chocando, vozes que conversam ou mesmo o canto de pássaros. Destes sons são importantes tanto suas *características espectrais* quanto as *referências* que ele traz [...] de um espectro sonoro podem ser gerados sistemas de alturas; pacotes de alturas e modos de relacioná-las entre si. (Ferraz, 2007, p. 27-8, grifos nossos)

É importante não confundir o espectro sonoro, como fórmula de composição, com a simples aplicação de um método de calcular e re-combinar os harmónicos que constituem um som, seja ele qual for. De facto, como explica Ferraz (2007), tais procedimentos podem participar desse tipo de criação. Mas o que torna o espectro de facto musical, o que mais o aproxima do plano de consistência sonora e afectiva da música, são as deformações que um tal material produz (nos clichés e hábitos pré-existentes, mas também no plano de virtualidades). E isso vale para outros aspectos das sonoridades — as referências do som —, para além dos espectros. O que caracteriza a fórmula do som

[...] é o fato de o som ser aqui um elemento de composição. *É a partir do som que o compositor imagina seus ciclos, as permanências e transientes de uma peça.* Esta ideia pode ser claramente observada em *Circles* de Luciano Berio.

Logo no início desta peça a linha da voz alterna notas longas e *gruppeto*, as primeiras cantadas com voz *ordinaria*, o segundo com voz em *boca chiusa*; o timbre desenhando os ciclos que marcam a peça. (Ferraz, 2007, p. 33-4, grifos nossos)

Isso significa: o que vale para o espectro de um som vale também para o seu timbre, isto é, como *afecta* a escuta; vale igualmente para as suas tensões, granulações, dinâmicas. Ferraz explica, por exemplo, como se pode compor a partir de matérias sonoras várias: o sino como matéria composicional (Ferraz, 2007, p. 57); o som do *cello* barroco em Vivaldi como matéria composicional (Ferraz, 2007, p. 53). Diz ainda que “[n]a música que escrevo o carro de boi, os sinos das igrejas, os ruídos de procissões, se misturam a um exercício de reescritura de obras do barroco” (Ferraz, 2007, p. 57). Tudo isso pode ser tomado como *estratagema de alusão* (Châtelet) para o compositor. São os materiais pré-composicionais, o re-lançar de dados, como no diagrama de Bacon (Deleuze). O que interessa, para o compositor que se afasta dos planos transcendentais da música, é como a própria *iconicidade* (Peirce) desses materiais *sonoros* carregam impulsos de desenvolvimento, compostos sonoros insuspeitos²²⁰.

Outra fórmula que *parte* das excentricidades e idiosincrasias de *diferentes* objetos sonoros (nota, melodia, timbre, espectro, etc.) como instrumento de criação é a chamada *fórmula da incrustação* (Ferraz, 2007, p. 43). A ideia aqui não é tanto iniciar o exercício de criação a partir de sonoridades, derivando, daí, alguma consistência sonoro-afectiva, mas sim *introduzir sonoridades a fim de modular o discurso musical*, que começa a cristalizar-se numa rede mais ou menos causal, mais ou menos dedutiva. Diz Ferraz que, ao notar, durante a composição, “uma linearidade que acaba por preencher o espaço de escuta com previsibilidades quase que didáticas, restaurando a relação clássica de causa-efeito” (Ferraz, 2007, p. 43), a estratégia para dismantelar as *possibilidades* que aí se ensejam em *virtualidades* passa por “desmontar a série inicial e ainda me valer de pequenas incrustações de trechos de uma música dentro de outra” (Ferraz, 2007, p. 43). Claro que, de certo modo, o “iniciar com o som”, da fórmula anterior, implica já uma modulação improvável das

²²⁰ Claro que isso vale igualmente para os compositores-improvisadores, como na tradição do *jazz*. É evidente que há uma *singularidade do tema* sempre que este (re-)soa num espaço específico compartilhado com outros músicos e ouvintes; e essa singularidade é fruto exatamente da infinidade de *pequenas percepções* (Leibniz) que se somam e indicam caminhos de desenvolvimento da música improvisada — caminhos que são atualizados sem terem de passar por esquemas genéricos ou re-codificações do tema.

possibilidades dadas *a priori* pelos hábitos ou pela tradição. A diferença para a *fórmula da incrustação* talvez seja somente a presença mais forte do material a ser modulado.

A partir do que nos ensina Ferraz (2007), acreditamos, da nossa parte, que seja possível desdobrar ao menos 07 objetos sonoro-musicais, alguns recorrentes na música “tradicional”, outros mais específicos da música moderna, que, tal qual o *dia-grama* ou *dia-gesto*, fazem a *ponte sónica* entre virtualidades e sentidos, afetos, compostos musicais — os *dia-sónicos*. Evidentemente, os sete tipos de dia-sónicos que identificaremos abaixo não esgotam e, por conseguinte, não limitam as formas de mediações sónicas possíveis na composição musical. Antes, interessa-nos apenas destacar alguns pontos de referência num *continuum sonoro* que vai desde os elementos mais pontuais e fragmentários — as notas — aos agrupamentos temporais mais complexos — o ritmo. Ademais, ressaltemos que estamos a considerar esses tipos, da nota ao ritmo, em sentido lato, a fim de mantermos a nossa taxonomia aberta para casos limites, casos ambíguos e misturas entre os tipos. Passemos à taxonomia de dia-sónicos.

Nota: a ideia de nota, muito importante para a tradição, aos poucos se afasta das referências codificadas na música desde os gregos, e, ainda no século XIX, reclama a sua autonomia, aproximando-se cada vez mais da ideia de som, como ficará claro no século XX. Não é difícil encontrar em Beethoven, por exemplo, repetições de uma mesma nota cujo efeito é a modulação não-linear do discurso tonal e estilístico que a precede²²¹. Nota como ponto de ambiguidade que interfere na rede tonal, colocando em xeque as suas determinações esquemáticas, convocando outras figuras, gestos e sons (e, por conseguinte, outros afetos). No século XX, com a possibilidade de analisar o espectro de um som gravado, a importância composicional de objetos sonoros em geral será tremenda, como podemos ouvir na música eletrónica e na música espectral.

Intervalo (motivo): mais comum do que a nota como “germe” fora do esquematismo são os intervalos, esses pequenos grupos de duas ou três notas (*grosso modo*) separadas no tempo e que, em suas repetições motívicas “desvairadas” (na perspetiva do esquema que rege certo discurso musical, obviamente) mobiliza enclaves sonoros inimagináveis, intocáveis e inaudíveis por outros meios. A técnica de composição por variação de motivos ganha novos

²²¹ Em seus ensaios sobre Beethoven, o crítico musical Arthur Nestrovski (2019) cita alguns exemplos significativos. Diz o autor: “[n]os 21 *Mis* repetidos da *Sinfonia n.º7*, como nos 29 *Lás* da *Sonata Op. 110* [...], e como também nos famosos trinados, intermináveis, da última fase do compositor, ou nos acentos trocados que ressurgem, obsessivamente, desde o período médio, o que vem à tona não é nada menos que uma outra ideia de música.” (Nestrovski, 2019, p. 91).

contornos já em Beethoven, em particular no chamado estilo tardio. No decorrer do século XIX, todos os grandes compositores que levaram o esquema tonal aos seus limites, ultrapassando-o, finalmente, vez ou outra lançaram mão de pequenos motivos, formados por um ou dois intervalos em alguma configuração rítmica, como mediação para fora do sistema tonal — isso ouve-se muito bem em Brahms, que foi o grande herdeiro de Beethoven, mas também em Mahler e Wagner. Já no século XX, o motivo como dispositivo de composição não-programado aparece sobretudo (como era de se esperar) nos compositores do atonalismo livre, período de ênfase nas sonoridades, mais do que nos procedimentos formais de desenvolvimento musical (vide a fase atonal livre de Schönberg e a “música informal” (Adorno) de Berg).

Tema: o tema pode ser pensado como um motivo mais alargado, constituído por vários intervalos, por vezes até construído a partir da articulação de dois ou mais (pequenos) motivos que costuram, juntos, uma pequena melodia. Enquanto “ponto germinal” (Klee/Deleuze) da composição, o dispositivo sónico tema aparece já no decorrer no século XIX, em composições que ultrapassam as amarras esquemáticas da tradição. Por exemplo, o uso que Beethoven, nos últimos quartetos, faz dos temas dificilmente pode ser explicado somente ao nível da operacionalidade formal. O tema é menos afetado por modelos genéricos do que promotor de novos encadeamentos sónicos. No século XX, junto à noção de variação motívica, junta-se o trabalho (não sobre, mas) através do material temático — vide o conceito de variação (temática) em desenvolvimento, teorizado por Schönberg. Marcante aqui, ademais, é a ideia de que certas entonações, como um canto estrangeiro, a melodia de um pássaro, ou mesmo temas (em sentido tradicional da música) de músicas antigas carregam propostas de compostos sonoro-afectivos ainda não actualizadas (ouvir música de Messiaen, por exemplo). Caso emblemático, sem dúvidas, é a composição improvisada a partir de — ou melhor: através de — temas, como no jazz.

Acorde: outro objeto fundamental no regime esquemático da música tonal, mas que dela se afasta com o avançar em direção à modernidade, é o acorde. No esquema tonal, trata-se do centro, “naturalmente” fundado na série harmónica, que determina a sobreposição de três notas (tríade) como “arquétipo” da própria música. Suas possibilidades estão contidas nas funções harmónicas. Tal objeto ganha em complexidade com o correr das décadas: mais notas, mais tensões, e mais ambígua a sua “função” se torna. No século XX, os arquétipos

(Menezes, 2006, p. 34) alargam-se, motivados menos por possibilidades harmónicas do que por sonoridades inusitadas. E cada “acorde”, livre da sua função arquetípica, se torna “entidade harmónica” (Menezes, 2006, p. 34)²²², pequenas constelações que carregam virtualidades (mais do que possibilidades) não só harmónicas, mas também melódicas bem como ao nível do timbre. Ou ainda: tornam-se “blocos” de sons (cf. Ferraz, 2017).

Cadência: o que vale para o bloco ou entidade harmónica, como dispositivo que convoca e instala um campo de virtualidades musicais, vale para a conjugação de dois ou mais blocos, livres de amarras pré-determinadas como na música modal — onde ouve-se serem repetidos (geralmente) dois acordes que exprimem o ethos de certa escala, ligados, portanto, pelas razões da escala — ou na música tonal — repertório no qual as ligações entre acordes também não fazem mais que incorporar e exprimir as razões intervalares da escala. Na música moderna, dois aglomerados de notas podem estar ligados por outras “razões”, como um gesto, variação de timbres ou por um jogo de tensões. No repertório atonal livre de Schönberg, mais especificamente nas *Cinco Peças para Orquestra op.16* (1909), pode-se identificar o uso de “entidades” e as suas “cadências” como meio de criação de um plano de composição²²³.

Timbre (espectro): a ideia do som como matéria bruta a ser composta é estranha à música que antecede do século XX. O som que serve à música é aquele já mais ou menos talhado — a nota, o som da lira ou do piano, etc. Essa viragem em direção ao som concreto como meio a partir do qual um plano sonoro é articulado, sempre atento às tensões do próprio som, torna-se evidente na obra musical e teórica de Pierre Schaeffer, na segunda metade do último século. Com efeito, os nomes *musique concrète*, *objets musicaux* e *objet sonore* são bastante indicativos dessa nova função do que poderíamos chamar de timbre, no sentido lato de características do som. Em particular, a escola de música espectral francesa aparece, também algures no pós-guerra, como grande exemplo da substituição dos “temas” e modelos

²²² Menezes explica a diferença entre arquétipo harmónico e entidade harmónica da seguinte forma: “[t]odo arquétipo harmónico é uma entidade, mas nem toda entidade harmónica é um arquétipo. Em geral, uma agregação harmónica faz-se entidade pela sua *recorrência* ou *insistência* significativa durante o tempo de uma determinada composição; um arquétipo harmónico, por sua vez, institui-se quando o tempo da entidade projeta-se *para fora* da obra na qual emerge, valendo-se de um tempo mítico, repertorial”. (Menezes, 2006, p. 34, grifos no original).

²²³ Sobre isso, Menezes explica o seguinte: “[f]oi dessa forma que, visionariamente, Schoenberg calca praticamente toda sua terceira peça do ciclo orquestrar *Op. 16*, de 1909, em cima de uma nova entidade da harmonia [...] do ponto de vista tonal, tratar-se-ia de uma excentricidade, ela mesma derivada, muito provavelmente, de outra: do arquétipo de quartas. Trata-se, aqui do primeiro claro exemplo de que uma singularidade harmónica, uma entidade *sui generis*, até então inexistente, pode ocupar o lugar referencial, estável, da tonalidade clássica, *erigindo um novo tecido harmónico auto-suficiente*” (Menezes, 2006, p. 41, grifos nossos).

de composição musical pré-determinados pelo timbre como fonte de sugestão de caminhos composicionais.

Ritmo: a metrificação contável que as divisões rítmicas sempre incorporaram e propuseram no decorrer da história da música cede espaço, no século XX, para outros tipos de temporalidades sonoras. Sabe-se que muitas das figuras rítmicas da música barroca ou clássica, por exemplo, eram importadas de danças várias. Sabe-se, também, que, na tradição, são recorrentes as variações de padrões rítmicos por meio de cálculos que o subdividem ou alargam sempre com base numa razão qualquer (vide o ritmo na notação tradicional). O que aparece de novo, com a música moderna, ao nível do ritmo são, pois, as velocidades não-contáveis e modos de variação de padrões rítmicos sem base em alguma razão. Não mais repetir o padrão com o dobro ou a metade do tempo: afectá-lo com outra velocidade; ralentá-lo após um percurso de aceleração; produzir defasagens. Claro que isso já vinha dos *rubatos* de Chopin — como quem rouba o tempo em segredo²²⁴. Mas no século XX, sobretudo na obra musical e teórica de Messiaen²²⁵ — que escreve o famoso Quarteto para o Fim do Tempo —, padrões rítmicos costuram tempos musicais audivelmente irreduzíveis a regras de fundo.

Encerramos, aqui, a nossa breve taxonomia dos diasónicos composicionais que, a nosso ver, caracterizam a modernidade musical em seu distanciamento dos modelos transcendentais da música. Como dissemos, não se trata de um mapa que reduz os meios de criação dessa nova música. Tão-somente pretendemos abrir e circunscrever um campo de mediações sónicas, mantendo-o aberto e tantas outras singularidades de cada período, cada compositor e cada processo de composição — das misturas, em infinitas gradações, dos dispositivos acima compilados a outros estratagemas que aí, por descuido ou por inexistência atual, não incluímos.

O que nos interessa deixar claro, enfim, é o estatuto “diagramático” desses materiais, outrora subordinados a pro-gramações, regidos por medições, por razões pré-determinadas, e que, agora, com o surgir dessa nova música (e mesmo como processo capaz de atualizá-la), são elevados ao estatuto de diasónicos, estratagemas de alusão do musical porvir, tal qual os signos e processos que antes, com Peirce, Châtelet e Deleuze, vimos ter lugar na ciência e na

²²⁴ Deleuze e Guattari (cf. 1997a, p. 54) bem sabiam que um *rubato* de Chopin nunca é exatamente como outro.

²²⁵ Para uma introdução à “problemática do ritmo” em Messiaen, com referência a exemplos musicais, teorias do próprio compositor, e um estado-da-arte, ver a dissertação de Oliveira (2013), *A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos da sua prática composicional*.

arte do século XX (sendo os primeiros burburinhos ainda no século anterior, claro). Afinal, a nota que se solta da escala, o acorde que se descola da harmonia, o som que se afasta do acorde, da nota e da escala (i.e. o timbre)²²⁶, como tentámos sugerir, e mostraremos com mais cuidado nas páginas seguintes, funcionam como as “artimanhas de desestabilização” de composições prontas. Agem contra o método. Tocam contra o programa. Desarmam o pensamento composicional viciado e, mais do que isso, exigem a sua própria música — que podemos ouvir em Messiaen, Schönberg ou num Beethoven tardio.

4.3.2 Tema e a suas variações (II): estudos-de-caso

Nesta segunda parte do capítulo, gostaríamos de convocar alguns exemplos concretos de temas através dos quais o material musical é como que refratado, lançado em direcções e velocidades que, diferente do som físico, não podem ser exactamente calculadas, reduzidas a fórmulas (esquemas) como nas leis da refração de ondas. Composição passo a passo, guiada pela alteridade do som e pelos caminhos propostos pelo próprio tema — o que distingue o regime dia-temático de um mero jogo aleatório. Tal como no diagrama modulador de Cézanne e Bacon (Deleuze, 2003), mostraremos aqui casos nos quais o diasónico pode ser ouvido, sempre a funcionar como pequeno buraco acústico, a por em mediação camadas ainda não estratificadas de material sonoro, virtualidades ainda soltas (porém com inclinações próprias), que invadem, aos poucos, a paleta sonora do compositor. Mostraremos, enfim, como a intervenção ou intromissão de certas melodias, mas também notas repetidas, sonoridades, padrões rítmicos e mesmo ruídos são capazes de instalar outros caminhos composicionais que a combinatória a partir de esquemas dados a priori seria incapaz de produzir. Veremos como o tema, sobretudo no repertório moderno, não é mais um simples objeto estático a ser informado por esquemas; antes, o tema mesmo passa a ser o “medium” (como é o ar em suas infinitas gradações de temperatura, ou a água, ou os sólidos, etc.) que puxa as sonoridades e os seus afectos, ralentando-os ou acelerando-os consoante as suas determinações ou disposições icónicas.

²²⁶ De facto, pode-se pensar na história da música como uma crescente de descolamentos de materiais que pareciam unidos e hierarquizados *naturalmente*. Pirueta de génio, pois, é ser capaz tomar por contingente aquilo que parecia necessário, e compor como se fosse necessário aquilo que se sabe contingente (ver Adorno, 1993, p. 195).

Ludwig v. Beethoven: Variações Dia-belli/bollic

Falámos antes da técnica composicional conhecida por tema com variações, ou variações sobre um tema. Na altura, dissemos que, no âmbito desse exercício de criação, nem sempre o tema funciona *tematicamente*, isto é, como “configuração livre”, fragmento sónico cujos desdobramentos acústico-temporais geram sentido próprio (Plessner). As variações temáticas da *Oferenda Musical*, de J.S. Bach, foram citadas como exemplo. Aí, são manipulações matemáticas que desdobram o tema, e não o tema que se desdobra a si próprio, a desenhar o seu próprio campo de sons e afectos. Vejamos, agora, um exemplo de como o tema gera música *tematicamente*. Ou melhor: como o tema, no sentido de tradicional de “configuração melódica”, se liberta das determinações esquemáticas e passa a funcionar como motor de novos compostos sonoro-afectivos.

Nesse contexto, começaríamos por demarcar o seguinte ponto: a modernidade da obra de Beethoven é assombrosa. Até o presente momento desta investigação, enfatizámos a relação entre a modernidade musical do século XX (fins do XIX, quando muito) e esse tipo de cisão entre esquemas e dispositivos de criação musical (grafias, gestos e sons). Mas quando se considera a tradição das variações temáticas, é impossível não ouvir martelar, no fundo do pensamento, o modo moderno pelo qual Beethoven submete o tema a variações em seu ciclo de peças para piano compostos ainda na primeira metade do século XIX. Ou melhor: é extremamente moderno o modo pelo qual *Beethoven submete a música ao tema ou extrai música do tema*. É, pois, como se o tema — suas idiossincrasias, iconicidades, virtualidades — afectasse as notas, acordes, cadências, ritmos, tal qual o ar rarefeito afecta a velocidade de uma onda mecânica. Não se trata mais, como na *Oferenda Musical* de Bach, de sobrepor ao tema uma rede genérica de relações. Trata-se, antes, de fazer a música atravessar o tema num regime de facto dia-temático. Não há uma ideia de música pré-definida no interior da qual o tema é encaixado. Pelo contrário, é o tema que permite Beethoven navegar pela música. O tema é a bússola acústica e afectiva que conduz a *investigação* (i.e. *procura*) de Beethoven, não como na antecipação do pro-grama, mas como na mediação do dia-grama. Vejamos isso com mais calma.

O tema, que *produz* nada menos que 33 variações musicais, com harmonias e sonoridades das mais audaciosas para a altura, é regalo de Diabelli, compositor e editor de música. O mesmo tema, que nada mais é que uma simples valsa em breves 32 compassos no

tom de dó maior — coisa de uma sensaboria musical evidente, se contrastada ao opus de Beethoven —, foi submetido, pelo tal editor, a muitos outros grandes nomes, como Schubert e Czerny. Uma vista de olhos pelas análises²²⁷ e uma escuta mesmo que superficial de qualquer gravação das *Diabelli* bastam para revelar que não há um mapa estrito, um sistema de hierarquias, um modelo qualquer que perpassa a composição. Não à toa, Schönberg (1983, p. 91) fala da dificuldade de analisar alguns, digamos, “saltos harmônicos” empregados em algumas das variações — empecilho a respeito do qual Schönberg conclui: “sob tais circunstâncias incontrolláveis, a análise deve retirar-se em favor de uma confiança fiel no pensamento de um grande compositor” (Schönberg, 1983, p. 91, tradução nossa). É como se a lógica da harmonia tonal fosse ignorada ou *deformada* por um gesto, em vez de ser aplicada sobre o tema (meta-poética) ou substituída por outra gramática. *Diferença* é a palavra-chave, re-afirmada a cada variação. Não a pseudo-diferença de quem re-combina os termos de uma mesma equação, sem que nada de novo surja daí. A diferença elogiada nas tais variações é aquela na qual *termos disjuntos são unidos em sua tensão*, isto é, em sínteses que não apagam o seu aspeto diferencial, mas antes nutre-se dessa própria fragilidade.

Outra lição, que se aprende com os livros e audições da peça, é que o tema aqui não é exatamente o objeto da variação. Afastando-se dos mais antigos, Beethoven rejeita estratégias clássicas como fazer o dobro ou a metade, tocar da esquerda para a direita e vice-versa, fazer o retrógrado e depois o espelho, etc. O que não ensinam os analistas, mas que nós, a lê-los (e a escutá-la) depois de Peirce, Châtelet e Deleuze, podemos esclarecer, é que o tema é rapidamente “deixado para trás”²²⁸ porque se trata de um momento pré-composicional. Ele não é exatamente o objeto da composição, mas sim um instrumento que *prepara campos de sonoridades*, um pouco como os *motivos* de Cézanne.

Claro que, ajustando aqui e ali, se pode identificar modelos “globais” que subjazem a composição, como defende Kindermann (2008) ao dizer que o ciclo de 33 variações desenha uma forma sonata “clássica”. No entanto, mesmo que fossem encontradas evidências empíricas, como rascunhos e apontamentos do próprio compositor, que demonstrassem a antecedência de um plano transcendental para o tema de Diabelli, nem assim deixaria de ser válido o que dissemos acima. A riqueza de detalhes não-tratados, afastamentos, saltos, timbres

²²⁷ Ver, por exemplo, Kinderman (2008) e Geiringer (1964).

²²⁸ Naquele que talvez seja o principal estudo musical sobre as *Variações Diabelli*, Kinderman descreve esse procedimento de deixar o “modelo afectivo” da valsa inicial para trás como uma espécie de *paródia* (Kindermann, 2008).

que se chocam, que instalam a sonoridade tensa de algumas passagens, e os fluxos melódiosos de outras, nada disso resulta de cálculos combinatórios, aplicações da forma sonata (nem de qualquer outra), e tão-pouco surgem da simples *aplicação* de princípios da harmonia tonal e do contraponto. Tudo isso encontra-se representado nas variações — sem dúvidas. Mas nada disso responde pela proliferação de sons e compostos sonoros colocados às *margens* (cada vez mais “centradas”) daqueles princípios e modelos. O modo pelo qual heterogeneidades, não previstas em tais “planos” (diríamos: códigos), aparecem sintetizadas na composição diz respeito a outro tipo de “lógica” — uma lógica da sensação, como diz Deleuze sobre a pintura moderna.

A fim de indicar alguns momentos dessas heterogeneidades justapostas em planos de composição, citaríamos, na íntegra, a escuta atenta de Fernando Zalamea (2014, p. 47) — autor que, sem dúvidas, está entre os que mais profundamente captaram esse novo gesto de criação, com representantes na música, mas também nas novas formas de se fazer matemática, ciência e artes.

El cambio completo puede percibirse de muchas maneras: crecimientos homogéneos de acordes (var. 1, p. 5; var. 5, p. 9) versus movimientos pendulares heterogéneos de las dos manos (var. 2, p. 6), contrastes de arpeggios y acordes (var. 8, p. 12), voces complementarias (var. 9, p. 13; var. 26, p. 30), aceleración de staccatos (var. 10, p. 15) contrapuesta con danzas continuas de triadas (var. 11, p. 16) que convergen finalmente en la unidad (var. 12, p. 17), densidad de trémolos y pegamientos (var. 16, p. 20; var. 17, p. 21) infinitamente alejada de “otro mundo” suave (andante y pianísimos, var. 20, p. 24), descomposiciones e iteraciones fractales (allegro, meno allegro, var. 21, p. 25), legatos alternados que reevocan el “otro mundo” (var. 24, p. 28; var. 29, p. 33), encaje horizontal y vertical (var. 28, p. 32), unidad de la expresividad (cantabile, legato, espressivo, var. 30, p. 34; molto espressivo, var. 31, p. 40), retención y despliegue (tempo dolce, staccato, pianísimo, var. 33, pp. 40-43). (Zalamea, 2014, p. 47)

E arremata: “La fuerza de la creatividad *supera así cualquier marco fácilmente predefinido* y alcanza una hondura universal ” (Zalamea, 2014, p. 47, grifos nossos).

O problema composicional de Beethoven frente à valsa de Diabelli não é “como transformar o tema a partir das suas *possibilidades* melódicas, harmônicas e rítmicas?”. Também não pode ser assim formulada: “como variar este tema a partir de outros modelos que não a valsa, como contraponto, sonata, etc.?”. Diríamos que a inquietação que anima as variações de Beethoven vai mais no seguinte sentido: *que tipo de deformações e involuções do tecido musical este tema sugere?* Acreditamos, pois, que é da atualização dessas deformações e involuções que nascem as variações.

Ora, dito isto, claro está que mais valia baptizar a composição de *Variações Diabólicas* (*διαβολικός*), termo cujas raízes etimológicas apontam para a ideia de um rasgo ou arremesso (*βάλλω*) imanente (*δια*), sempre no sentido do movimento desordenado, trôpego, errante. É como se Beethoven amassasse, torcesse, embrulhasse o tema, jogasse-o contra a parede, contra o piano, contra a partitura, e em cada encontro desses explodissem sonoridades insuspeitas. O caráter *dia-bólico* (espécie de generalização do regime diagramático), ao qual pertence essa estratégia de criação, pode ser mais bem compreendido se pensado, como propõe Nietzsche²²⁹, em relação ao dionisíaco. Sobre isso, citemos uma passagem de Mersch — parágrafo cristalino, didático, sem perder a profundidade:

[...] se Apolo representa a linguagem da forma — cujo princípio tradicional é a identidade, cuja crítica romântica é o fragmento [...] —, então Dionísio significa a linguagem da diferenciação, fundada na negação, e somente podendo ser conjurado no negativo. É por isso que uma nota de um escrito de Nietzsche não publicado, de 1885, combina a divindade em *diabolos* [...]; a palavra, aqui utilizada no singular, não tem o sentido de sedução — o diabólico como princípio negativo par excellence — mas sim no sentido de uma antiga contradição entre *symbolon* e *diabolon*, ‘lançar juntos’ (*Zusammenwerfen*) e ‘lançar em desordem’ (*Durcheinanderwerfen*) — ordem e caos como momentos correspondentes de interação num jogo. (Mersch, 2017a, p. 608, tradução nossa)

Em suma, nas *Variações Diabelli* (ou *Diabollic*), vê-se e ouve-se um compositor a cultivar o tema. Mas esse cultivo, como temos ressaltado, não deve ser confundido com a

²²⁹ Que fique registrada a ambiguidade da música de Beethoven na obra de Nietzsche, atestada pela comparação entre a sua posição em *O Nascimento da Tragédia*, obra influenciada por Schopenhauer e por Wagner — ambos admiradores da obra de Beethoven —, e no aforismo 245 de *Para Além do Bem e do Mal*, onde a leveza de Mozart parece ganhar espaço em relação ao sisudo Beethoven.

abordagem esquemático-transcendental do material em mãos. O tema construirá o seu próprio espaço musical sob a batuta de Beethoven, isto é, proporá um sentido próprio, que se confunde com o seu desdobrar livre. Nessa obra, o compositor pega o tema pelas mãos e leva-o a um passeio fora do castelo transcendental da música. Deixa-o soar enquanto passa através de sítios vários, cada qual a submeter o tema a diferentes velocidades, lançando-o em direções imprevisíveis. Em alguns momentos, o tema quase para, a lentidão o faz arrastar-se, a música desfalece num semi-suspiro (variação XX). Em outros, o tema dança, corre, saltita (variações X e XV). Há também momentos de grande pompa, como se o tema convocasse a orquestra (variação I). E, não menos interessante, são os *momentos nos quais o tema ouve música*. Em certa altura, ouve-se o tema sendo atravessado por uma ária de *Don Giovanni* de Mozart (variação XXII). Adiante, ouve-se ainda o tema misturar-se com outras composições para piano de Beethoven, como a *Arietta* da sonata op. 111 (variações XXXI e XXXIII).

Como se não bastasse a modernidade do tratamento (dia-)temático nas Variações Diabelli, Beethoven legou-nos outros exemplos, talvez ainda mais radicais, de dia-sônicos. À guisa de conclusão, citemos algumas dessas referências.

Em seu estudo e prática sobre a chamada fórmula da incrustação, moderna técnica na qual se utiliza um fragmento de material acústico como modo de interromper vislumbres de uma lógica musical que se desenha, modulando-a no sentido Cézanniano ou Baconiano (Deleuze), Silvio Ferraz (2007) cita um interessante exemplo da tradição, que não poderia vir de outro moderno além de Beethoven. A referência é de um quarteto tardio²³⁰. Nesse caso, explica Ferraz,

[...] o curso da obra é interrompido para inclusão de uma espécie de segunda dança camponesa [...] é como se o compositor suspendesse o tempo anterior para abrir caminho a um outro que invade o plano de composição. Para tanto, Beethoven se vale da diferença de dinâmica (o trecho incrustado aparece todo em *fortíssimo*), da interrupção de qualquer progressão harmônica (o trecho é praticamente modal, estável sobre jônico de *lá*) e de uma clara diferenciação de texturas melódica (a melodia incrustada vem sincopada pelos saltos do primeiro violino reiterada como que incessantemente). (Ferraz, 2007, p. 45)

²³⁰ No texto original, Ferraz cita o op. 133, compasso 144 do segundo movimento. Porém, em conversa pessoal, ficou esclarecido que se trata de uma gralha no texto. Na verdade é no quarteto op. 135, compasso 144 do segundo movimento, que a referida passagem aparece.

Nesse exemplo, diferente do que vimos nas *Variações Diabelli*, o diasónico aparece como uma espécie *filtro modulador analógico* (Deleuze) de um discurso musical já atualizado, e que é, através do tema incrustado, liberto do esquema que, aos poucos, começa a amarrar a série de desenvolvimentos melódicos, harmônicos e rítmicos do quarteto. De qualquer forma, também aqui, a estratégia é utilizar a heterogenia do material acústico para a instalação de um plano de consistência analógico, isto é, que não passa por códigos.

Os ensaios do crítico musical Arthur Nistrovski (2019) sobre ironia e modernidade em Beethoven lembram-nos ainda de outro tipo de diasónico, utilizado pelo compositor como estratégia de alusões (Châtelet) — ou melhor: estratégia de quebra de certezas prontas. Nada de temas ou “enxertos” melódicos. Na construção de algumas composições, Beethoven interrompe melodias, harmonias e ritmos, reduzindo o musical à mera *nota*, repetida como que por engano, lançando o ouvinte (incluindo o próprio compositor) naquilo que poderíamos de chamar de *situação sonora pura* ou *sonsignos* (Deleuze). Com a brusca redução do material básico da composição à nota desintegrada dos esquemas harmônicos, estilísticos, etc., Beethoven abre espaço sonoro para outro tipo de afeto, ritmo, em suma, para outro tipo de composição (hetero-sonia), que somente essa “escuta reduzida” (veremos mais sobre isso no próximo capítulo) é capaz de conjurar. Nas palavras do crítico Nistrovski, na *Sinfonia 7*, primeiro movimento, compassos 57-62,

[...] como também no ‘Adágio’ da *Sonata Op. 110*, ou no terceiro movimento da *Hammerklavier*, o fluxo da música se interrompe sobre uma nota, uma sonoridade especial. Ouvidos fora de contexto, esses cinco compassos poderiam fazer parte de alguma obra do compositor contemporâneo Giacinto Scelsi, conhecido por suas peças de uma nota só. Mas é precisamente o contexto que estabelece as diferenças e redobra o interesse por esses momentos de suspensão na música de Beethoven. (Nistrovski, 2019, pp. 100)

Alban Berg: mediação informal (Adorno)

Quando estudámos os diagramas na pintura de Francis Bacon, vimos que Deleuze percebe uma interessante oposição entre duas alternativas modernas à mimésis (ou a pintura por modelos de forma geral). É verdade, diz o filósofo, que proliferam, no século XX, estratégias de criação que evitam toda sorte de figurações. Com efeito, seja na pintura

abstracta, no expressionismo, cubismo ou em tantas outras correntes que aí nascem, se há algo que as une é a recusa da representação. A subtileza da leitura (ou melhor: contemplação) de Deleuze, a nosso ver, reside precisamente em perceber que algo da pintura tradicional, regida por regras de perspectiva, fundada em modelos “objectivos” e métodos de representação, *continua a funcionar em certas técnicas de composição pictórica modernas*. Trata-se do que Deleuze baptiza de *código*. Se antes as regras académicas para a composição de pinturas implicavam um sistema de códigos culturalmente compartilhados, agora, na modernidade, artistas encontram alternativa em outros tipos de códigos, capazes de gerar compostos ótico-afectivos que escapavam aos códigos da tradição. Tanto nos antigos como nesses modernos, ensina Deleuze, a pintura, isto é, a composição visual está contida como possibilidade de um sistema de regras pré-determinado. A alternativa que de facto rompe com a codificação ou racionalização do quadro, estabelecendo, outro tipo de regime de criação, é identificada pelo filósofo na obra de Francis Bacon (seguindo a tradição de Cézanne, Klee e mais alguns outros, como vimos anteriormente).

É interessante notar que, também na música moderna, podemos identificar a tensão entre re-formular o código e encontrar uma saída. E, sem dúvidas, as duas personagens que melhor exprimem essa bifurcação são Arnold Schönberg e o seu pupilo, Alban Berg. Quem nos conta esse enredo não é mais Deleuze, mas Adorno (aluno e amigo pessoal de Berg). E nossa leitura de Adorno será afinada pela seguinte questão: *seria a alternativa de Berg à codificação de Schönberg (dodecafonismo) algo como a diagramática de Bacon face à codificação de Kandinsky?*

Mas, antes de seguirmos o raciocínio de Adorno, que nos revelará como Schönberg recua na emancipação do material sonoro como *meio de composição* (diasónico), ao passo que Berg aprofunda esse tipo de mediação, convém lembrarmos alguns pontos acerca de como a música entra no século XX.

Sabemos que a racionalização musical talhada e perpetuada pelo chamado sistema tonal chega ao seu limite com os experimentos de um Mahler ou Wagner — fins do século XIX, de forma geral. Os afastamentos das estruturas e das relações supostamente fundamentais dessa rede de organização do discurso sonoro em música tornam-se de tal modo frequentes e “des-mediados” que o *sentido musical* que emerge dessa música, se há algum (há mesmo quem possa dizer que essa música sem centro de referência perde o sentido), não pode

mais ser atribuído ao tal código de base — tríade, funções de tensão, afastamento e repouso, modulação tonal, etc. Assim é que, na primeira década do novo século, se ouve, pela primeira vez, compostos sonoros a explorarem caminhos nunca antes percorridos. Já não é possível reconhecer as apagadas fronteiras entre acordes de repouso e tensão típicas da tonalidade. Graus da escala maior ou menor, a formarem melodias que, por seu turno, conjuram harmonias — não os há. Falamos aqui do segundo quarteto de cordas *Op. 10* de Schönberg e sobretudo de *Erwartung*, marco do chamado atonalismo livre, composta em 1909, mas ouvida só nos anos 20. Se não há um sistema, hierarquias, regras firmes que estabelecem a coerência musical dos sons, como podem essas frequências constituírem uma composição musical? O que as guia? O que promove a unidade, ou melhor, *o sentido musical*?

A problemática, filosófica e musical, de como compor sem passar pelo código mal começa irritar ou inquietar as orelhas dos compositores e do público e foi logo calada por um novo sistema: o dodecafonismo (e seu desdobramento ainda mais radical, o serialismo), de autoria do próprio Schönberg. Não seria exagero dizer que o compositor austríaco funda uma espécie de *nova axiomática da música*. A radical *indecisão* do material sonoro no *atonalismo livre*, com as notas a formarem castelos de areia, é enfim resolvida pela fundamentação da música na série de doze notas e suas permutações lógicas²³¹. Como no sistema tonal, as idiossincrasias acústicas, históricas, culturais ou sociais do material sonoro deixam de ser *significativas* para o compositor serial. O que importa são as redes de relações — ou, num conceito mais preciso: os esquemas transcendentais.

Adorno está entre os (poucos) filósofos que seguiram atentos os desdobramentos que levaram da música tonal ao serialismo do pós-guerra; segue tão atento que percebe a continuação de um *modus operandi* composicional (impor-se sobre o material, invés de atravessá-lo e deixar-se modular) onde muitos ouviam rutura. E podemos acrescentar que a sua escuta repousa com calma suficiente na música do “atonalismo livre” para perceber que se cultivava ali uma atitude peculiar, *quicçá inédita*, ante o material musical, cada vez mais desintegrado em som informe. É que Adorno foi amigo e aluno de composição de Alban Berg, conhecido como discípulo de Schönberg. E, diferente do mestre, a solução de Berg para a composição na era pós-tonal não passa exatamente pela substituição de um código por outro.

²³¹ As principais variações da série de doze notas são estas: série transposta (repete-se a série a partir de outra nota); série retrógrada (ler a série da direita para a esquerda); série invertida (inverter a direção dos intervalos da série); retrógrado da série invertida (ler da direita para a esquerda a série invertida).

Berg não resolve o enigma do a-tonalismo; antes aprofunda-o, enriquece-o. Não procura outro meio de impor-se sobre o material, dominá-lo com outro esquema; antes deixa-o falhar, involuir (Deleuze). É, pois, nesse ponto que Adorno pode nos explicar o que é isso de compor *através do som sem fórmulas, esquemas, códigos de organização do material sonoro*²³². Vejamos como seus estudos sobre a música de Berg revelam um “diagrama musical” que, tal como na pintura de Bacon, permite composições (sonora, naquele caso; visual, neste último) sem planos formais dados *a priori* e, ao mesmo tempo, sem códigos para a combinação do material informe. Para tal, é preciso retornarmos ao seu conceito de *música informal*.

Adorno e a Música Informal

O ensaio *Vers une Musique Informelle* ocupa uma posição de certo modo excêntrica da produção filosófica de Adorno, haja em vista o seu caráter de (quase-)manifesto²³³. Não obstante a sua riqueza, para os fins aqui propostos, interessa-nos destacar somente algumas teses de Adorno no referido texto.

Antes de tudo, é preciso sublinhar que o filósofo está a debater os problemas acarretados pela continuação de uma “lógica motívico-temática” mesmo na música pós-tonal, o que diz muito sobre o peso da tradição — leia-se, das formas pré-determinadas. Adorno especula, então, sobre alternativas musicais até então ensaiadas, privilegiando, como era de se esperar, o período anterior ao surgimento da técnica dodecafónica. Isso porque, como dissemos há pouco, o método dodecafónico (e serial em geral) retoma o princípio do que chamámos de “código musical”, isto é, racionalidade genérica das formas de desenvolvimento da composição. Isso significa, portanto, que Adorno está interessado numa música radicalmente alheia aos códigos pré-determinados, sejam as formas “clássicas” ou os princípios da música serial. Dito de outro modo: Adorno coloca-se a tarefa de pensar uma mediação entre o som bruto e a composição musical capaz de resistir ao lugar-comum das formas genéricas. Tal é a tendência da mediação informal ou música informal proposta no ensaio de 61.

²³² Isso não significa que a produção musical de Berg tenha sido completamente alheia à música dodecafónica. Tampouco foi Berg indiferente ao poder dos números na música, como mostra Floros (2014, pp. 81-106). Contudo, é a sua capacidade de transcender ambos os modelos que nos interessa pensar aqui.

²³³ Para uma introdução geral que circunscreve com fineza teórica o referido ensaio no interior da obra adorniana, recomendamos a leitura do último capítulo da tese de Socha (2015).

A subtileza dessa proposta filosófica e musical é de uma modernidade inegável. A partir do ensaio de Adorno, pode-se mesmo dizer que a rutura com as formas mediadoras genéricas — indiferentes à problematicidade do próprio material sonoro historicamente-mediado — é a única capaz de libertar a composição musical dos fantasmas da tradição. Mas como concretizar essa viragem para outro tipo de música, em direção ao “reino almejado da liberdade” (Adorno, GS, 18, p. 138, cit. em Socha, 2015, p. 253)?

Na impossibilidade de antecipar as condições sob as quais essa música irá aparecer — afinal, fazê-lo seria já retomar o *modus operandi* da tradição, com as suas categorias dadas a priori, antes de qualquer contacto com o material sonoro —, é à noção de informe que Adorno irá recorrer. Mas o que seria uma mediação informe da composição?

Em seu detalhado estudo sobre o conceito de mediação informal, Socha (2015, p. 290) chama a nossa atenção para a herança de Paul Valéry, não explicitada por Adorno no ensaio em apreço. Numa citação de Degas dança desenho (1983), livro comentado por Adorno em outra ocasião, Socha encontra a seguinte passagem, extremamente elucidativa:

Eu pensava às vezes no *informe*. Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fa[c]to: são percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. Podemos modificá-las com bastante liberdade. Elas não têm outra propriedade senão ocupar uma região do espaço... Dizer que são coisas informes é dizer não que não têm *formas*, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade... (Valéry cit. in Socha, 2015, p. 290, grifo no original)

Os cruzamentos com a filosofia-arte de Deleuze-Bacon são evidentes. As mediações informes citadas por Valéry, a nosso ver, equivalem aos diagramas de Bacon. Trata-se, em ambos os casos, de instalar campos de virtualidades, mais do que possibilidades — é através do diagrama (Bacon) ou através da matéria informe (Valéry) que são mobilizados campos pictóricos sem uma lei, conceito, regra que conduza a passagem do dado inicial (diagrama, matéria informe), e o facto pictórico que poderá daí nascer.

É nesse sentido que Socha re-conduz a mediação informe de Valéry para a música informal de Adorno: “A mediação do informe seria, portanto, a expressão da estrutura da objetividade musical através do sujeito e não contra ele” (Socha, 2015, p. 291). E arremata com duas citações de Adorno que esclarecem o que acabamos de dizer sobre a mediação informe e as impossibilidades ou virtualidades: “a vanguarda exige uma música que pegue o compositor de surpresa (...) seria a idéia de algo não totalmente imaginado” (Adorno, GS 16, p. 523 cit. em Socha, 2015, p. 291); “a utopia artística hoje é fazer coisas que não sabemos o que são” (Adorno, GS 16, p. 540, cit. em Socha, 2015, p. 291).

Resumindo: o que Adorno propõe, enfim, é uma teoria material das formas musicais, capaz de resistir ao que poderíamos chamar, no âmbito da nossa investigação, de teoria transcendental das formas musicais. Trata-se de uma abordagem na qual a articulação dos sons em música não é mais mediada por elementos externos ao de cada campo musical específico (suas idiossincrasias materiais, histórias, etc.), mas sim costurada na imanência do próprio material, caso a caso, passo a passo. Se nos sistemas tonal, dodecafônico e serial o “som bruto” é submetido a processos genéricos de variação e desenvolvimento, mediados por formas transcendentais, na música informal, a mediação entre o material mais básico e o plano composicional é conduzida pela própria matéria sonora e a sua carga histórica. Ou ainda, lembrando a definição de diagrama de Alunni (2004, p. 85), diríamos que, na música informal, a *poiesis* resulta da diferença de potencial dos *diasónicos*²³⁴. Lembrando as certas palavras de Adorno:

A exigência de dominação do material artístico, de elaboração completa da composição — literalmente, sua ‘organização’ —, não deve tolerar procedimentos tênues [...] Ela deve ser uma forma de reação desse ouvido composicional, que passivamente, por assim dizer, segue a ‘tendência do material’. O caráter de consistência na técnica artística, como verdadeira dominação, é também sempre o oposto da dominação: é o desenvolvimento da sensibilidade subjetiva para responder às tensões que não são do sujeito. (Adorno, 2018a, p. 438)

²³⁴ Nas palavras do autor: “O diagrama ‘padrão’ aparece, portanto, como manifestação da *estrutura* articulada e dialética do *gramma*. Essa pulsação ‘inicial’ do *gramma*, o ato indutor dessa mobilidade potencial («enjeux du mobile»), recolhe-se no sentido original do *dia-*, que significa ‘em divisa’, e depois ‘em travessia’, passando ‘através’. Essa ‘divisão’ opera como uma *diferença de potencial* engendrando a *tensão* e a ‘autonomia do seu centro de indiferença’: que dá a sua reserva ao *ato*, no movimento, sem, porém, o esgotar.” (Alunni, 2004, p. 85, tradução nossa, grifos no original).

Na continuação Adorno enfatiza que, nessa abordagem do material musical, a racionalidade do sujeito

[...] deixa de moldar o material, de atribuir intenções arbitrárias a ele. Mas os atos através dos quais tudo isso ocorre se efetuam pela espontaneidade da escuta. Esse seria o limiar de uma música informal [...] (Adorno, 2018a, pp. 438-9)

Em tudo isso se pode ler: não é a forma (transcendental) que deve ser lançada, tal qual rede, sobre o material sonoro; é a escuta sensível ou escuta espontânea que irá derivar uma forma própria às tendências da alteridade do material. Compor através (dia-) do som (-sónico); compor através da escuta (voltaremos ao papel da escuta no próximo capítulo).

Sublinhemos, ademais, que Adorno já percebia muito bem a importância dessa escuta (e dessa estética, em geral) enquanto estratégia de resistência ao controlo total do pensamento por parte da tecnociência — problemática na qual ainda estamos envolvidos. Dizia Adorno:

A estrutura da objetividade musical *através* do sujeito e não *em direção* ao sujeito a afasta radicalmente de toda exigência social de comunicação. O conceito de comunicação pertence à indústria cultural, preocupada em *calcular efeitos artísticos*; no fundo, esse conceito remete àquelas pesquisas de mercado aplicadas, que informam como os produtores intelectuais devem ser para *atingir com maior precisão seus consumidores*. A música informal não admite essa perspectiva. (Adorno, 2018a, p. 439, grifos nossos).

Voltando ao tema da composição, claro que a ideia de uma criação musical que parte de um material “bruto” e deriva daí um composto sonoro orgânico pode parecer demasiado enigmática. Para o músico ou filósofo apressado, escapará a intuição capaz de ligar, num contínuo, o material sonoro e a composição que através dele se produz, sem uma mediação formal objectiva. Entre composição e som informe, mundos incomunicáveis, ouvir-se-á um abismo de silêncio. Portanto, como ensinam as meditações de Theophilius, no ensaio de Leibniz, acrescentaríamos que é preciso atentar para as virtualidades do material, a fim de

perceber que a composição é solicitada, mais do que determinada, pelas ranhuras (virtuais) do material sonoro²³⁵.

É nesse sentido que, a nosso ver, Adorno nos dá as pistas para uma definição geral de diasónico. Se pensado como mediação (acústica) informal, o conceito de diasónico determina a materialidade sensorial do objeto sonoro, bem como a dinâmica entre as tendências internas do material (as ranhuras físicas e sobretudo históricas do som) — às quais o compositor deve esforçar-se para “dar ouvidos”, responder ao seu convite — sem entretanto fixar as características do objeto sonoro ou o modo como deve ser ouvido (i.e. fixar antecipadamente a sua mensagem, sentido e método).

A música informal de Berg

Alban Berg é sem dúvidas um dos primeiros compositores a exercitar radicalmente estratégias para deixar a música pegar-lhe de surpresa²³⁶. Se em Beethoven, como vimos acima, o tema sonoro intervém sobre um fundo transcendental (as formas e alguns esquemas da música tonal) que insiste em perseguir a composição — mesmo que como fantasma a ser espantado —, em Berg, já não há resquícios das grandes formas, clichés, modelos. Mesmo quando parecem despontar em meio a gestos a-tonais, não passam de fragmentos desconexos, já sem força para instaurarem antigos afectos e regimes de composição. Se Beethoven faz uma espécie de *hacking* da música tonal, modulando-a *através das sonoridades* conjuradas pelo seu trabalho temático, Berg está já na posição de programador. Mas o seu método de trabalho não passa por linguagens de programação que activam partes do hardware musical. É o contrário: a música nasce das peças ainda desconexas da sua maquinaria musical.

Como Berg concretiza a dialética da composição, o *swing* entre controlar o material e deixá-lo soar, a fim de seguir as suas inclinações? Que tipo de procedimento atravessa as composições de Berg, ligando os sons sem a mediação do código?

²³⁵ A respeito desse tema, seguimos a leitura de Gilles Châtelet: “Virtuality invents and decides on a mode of elasticity; it prepares, cuts out and propels new plastic units. Virtuality awakens gestures: it *solicits* determination, it does not snatch it. It is not the same as the range of the possibles, but allows for its decision and unfolding. Leibniz knew that there is an invitation in the virtual that escapes the philosopher who is in a hurry; to the latter, a block of unrefined marble and the statue that 'comes out' of it will seem strangers to one another, if he does not know the meditations of the Theophilus of the *New Essays* it is hard to imagine that there are veins in the marble until one discovers them.” (Châtelet, 2000, p. 20).

²³⁶ Outro bom exemplo indicado por Adorno é o compositor Gustav Mahler, anterior a Berg. Sobre isso, ver a revisão bibliográfica e os comentários de Socha (2015, pp. 283-295) acerca da monografia de Adorno sobre o Mahler, na qual o filósofo desenvolve o conceito de *categoria de variante*.

Em relação a Schönberg e Berg, Adorno distingue dois modos de organizar (i.e. compor) o material musical. O modelo de Schönberg, ensina Adorno, implica um tipo de variação na qual a unidade mínima da peça é sempre mantida idêntica (ver Baggio, 2017, p. 138). A figura germinal é variada, desenvolvida, sem, no entanto, perder a sua identidade. Trata-se de um regime de arborescência. Nessa música, o material é *organizado organicamente*, isto é, de modo a formar um todo consistente, fundado na unidade, repetida e reiterada, do tema principal. Em Berg, contudo, Adorno identifica uma composição fundada num paradoxo: *música de organicidade inorgânica*. O que Berg explora, bem nota Adorno, é o esfacelamento do próprio tema enquanto unidade organizacional. O tema involui, implode, desintegra-se. E desse procedimento nasce mais música. Não há mais um intervalo, motivo ou tema a percorrer todas as camadas e momentos da peça — uma *Ursatz* musical. Esvai-se o ponto de referência unívoco, e a música tende mais e mais ao rizomático. Nas palavras de Adorno,

As passagens caóticas de sua fase de juventude devem sua forma não tanto à presença discreta de figuras parciais contrastantes entre si, mas ao *impulso do todo que vai projetando uma figura sobre outra*, levando a seções estruturais distintas, a graus de *intensidade variáveis*. Uma *organização dinâmica* substituiu a organização estática por meio de contrastes [...] Berg intensifica o trabalho temático a tal ponto, em um processo de composição concebido como dissociação, que *o próprio trabalho temático perde seu sentido*. Considerando as unidades mínimas e as seções em permanente dissolução, já não é mais possível falar claramente de temas que se contrastam ou que se transformam [...] Nessa tendência à liquidação do tematismo, Berg, moderado em relação ao material, foi indiscutivelmente mais radical do que seus companheiros. (Adorno, 2018b, pp. 271-3, grifos nossos)

O que Adorno está a dizer na passagem acima é que a “lógica temática”, presente desde a música tonal, só é de facto contestada com os procedimentos de constante (mesmo obsessiva) *diferenciação do tema*, tão radicalmente levados a cabo por Berg, que dissolve o próprio “sentido temático”, cedendo tempo a sonoridades, forças, impulsos, densidades, e velocidades. Lembrando Deleuze (2003) a pensar com Bacon, poderíamos acrescentar:

produzir consistências a partir de elementos heterogêneos. Só a “lógica da sensação” pode dar conta desse tipo de procedimento, nas artes e também na música.

No ensaio *Descobertas Compositivas de Berg*, Adorno emprega dois grandes exemplos a fim de escrutinar a medialidade do informal em Berg, e mostrar como, por meio deste novo paradigma da criação musical, o compositor desenvolve “procedimentos que se aproximam mais daquele impulso primário da atonalidade, de uma *musique informelle*, do que daquilo que a atonalidade (depois) racionalizou” (Adorno, GS 16, p. 415, trad. Socha, 2015, p. 289). Um dos exemplos é a *marcha*, das *Três peças orquestrais op. 6*. Para nossa investigação, contudo, basta analisarmos o outro exemplo que Adorno sugere.

Trata-se do segundo movimento do *Primeiro Quarteto de Cordas op. 3*, composto em 1910. Poder-se-ia suspeitar de um movimento em forma rondó, na qual um pequeno refrão ou ritornelo é retomado, geralmente com variações, após a intromissão de uma parte distinta: A, B, A', C, A'', D, etc. Com efeito, talvez o rondó seja a forma que mais se aproxime da consistência do referido movimento. Não obstante, a escuta aguda de Adorno sublinha a *instabilidade* profunda dos pretensos refrãos ou ritornelos. Não há exatamente um retorno ao tema variado. Reaparecem, talvez, ecos, ou melhor, resíduos do que outrora formava uma melodia. Mas esse resíduo já aponta para outras direções, caminhos que o refrão original seria incapaz de pre-ver (ou pro-gramar). É como se Berg deformasse as configurações sonoras sempre que uma “figuração” começasse a ser desenhada. E, mais importante: cada passo da composição, cada resíduo da deformação anterior funciona como *meio* ou *mediação* (disforme ou informal, portanto) para o próximo aglomerado sonoro. Não há um plano geral que determina, verticalmente, as singularidades. Antes, é de cada singularidade que brota a seguinte; de modo que, num plano (de consistência) como o segundo movimento desse quarteto, são fragmentos sonoros dispersos, heterogêneos, que constituem como que um tecido acústico *rasgado* (*δια-ιρέω/dia-iréō*, *δια-βάλλω/dia-bállō*). O tema não é mais determinante de mensagens nele antecipadas. Tampouco se pode dizer que o tema se torna *a* mensagem. Ouve-se, sim, que cada mínimo elemento sonoro convoca outros por meio de (*dia-*) caminhos movediços, instáveis. Menos condição de possibilidade (homogeneidade), mais mobilização de virtualidades (heterogeneidade). É nesse sentido que propomos ler as seguintes palavras de Adorno acerca do *finale* do quarteto op. 3 de Berg:

Ao contrário dos procedimentos de Brahms e de Schoenberg, em que as figuras motivicas são fixadas de antemão, sobretudo seu aspecto rítmico, e em seguida modificadas como se fossem modelos, em Berg, extrai-se de cada complexo um momento específico qualquer, *no qual se pressente uma força geradora* [...] Em vez de temas ou complexos temáticos, *compõe-se hoje com ‘campos’*. Cada caminho leva a um outro que *não é mais a consequência lógica ou a resultante do precedente*. Todos possuem os mesmos direitos e estão lado a lado no mesmo plano: protótipo daquilo em que a escrita sinfônica deverá se tornar, *quando esgotados não só o esquema da sonata*, mas o próprio espírito da sonata [...] A conexão entre as seções ocorre pela *mediação de motivos fragmentados* e sua caracterização, que garante certa independência em relação ao todo e define pelo traço dominante do campo. (Adorno, 2018b, p. 278, grifos nossos)

O adágio de Goethe (partilhado com Schelling e Novalis) — música como arquitetura líquida; arquitetura como música congelada — perde força com o aparecimento dos blocos de som da modernidade musical²³⁷. De um modelo arquitectónico, no qual cada nota, tal qual a pedra da construção, tem o seu lugar (pré-)determinado pelo esquema mediador global, Adorno propõe a metáfora da “*ungebundener Prosa*”, prosa solta, prosa desatada (trad. de Baggio, 2017, p. 144), mediada por fragmentos imprevisíveis ou informais. E que fragmentos são esses senão *diasónicos*, isto é, pequenos fragmentos de sons, destacados do que outrora constituía um sistema arquitectónico ou em rede da música, e que agora, no impulso imanente do *dia-* conduzem, tal como na diferença de potencial (Alunni, 2004, p. 85), outras composições sonoro-afectivas, impossíveis de serem estabelecidas no interior das antigas redes?

Assim é que, mesmo na impossibilidade de definir um modelo da mediação diasónica, se pode, não obstante, identificar pontos de referência movediços. Em Berg, dado o que dissemos com o apoio de Adorno, pontos de referência vários de diasonia podem ser constatados. Notas repetias, intervalos que se expandem e se encolhem, motivos disjuntos sintetizados... o que salta aos ouvidos, e que nos faz conceber um regime de *diasónicos*, é o

²³⁷ Outra leitura possível é a seguinte: o modelo arquitectónico é invertido; deixa de ser uma arquitectónica musical *do geral ao singular* e passa a ser uma arquitectónica intermediária entre a força do particular (o “facto bruto” do som) e a opacidade infinita do geral (em contraponto ao universal já racionalizado).

modo como *fragmentos sonoros*, materiais da tradição agora *involuídos*, permitem ao compositor agarrar outro evento sonoro; não por este ser uma possibilidade já contida no fragmento, mas precisamente ao contrário: permitem ao compositor agarrar outro evento sonoro *heterogéneo*, que, entretanto, se amalgama numa síntese disjuntiva (Deleuze) com o anterior, e convoca, por seu turno, mais sonoridades improváveis porvir. A consistência (ou composição) não surge, nesse caso, de um modelo ou sistema que se desenha (e se descobre) por baixo das diferenças (esquema), mas sim das sinergias, ressonâncias, e sobretudo das *sensações* ou *afectos* que atravessam (*dia-*) o plano de singularidades sonoras (*-sónicos*). Menos lógica da determinação; mais lógica da composição²³⁸.

Igor Stravinsky, Olivier Messiaen e os Personagens Rítmicos

Poderíamos continuar a nossa excursão pelos diasónicos como mediadores pragmáticos na música do século XX com o canto dos pássaros na música de Olivier Messiaen. Com efeito, um tipo especial de matéria sonora aparece aqui como mediação. Em vez de desmontar matéria musical já (in)formada pela tradição — os acordes, melodias ou temas —, como em Beethoven e ainda mais em Berg, Messiaen dá particular atenção aos territórios sonoros da natureza, em particular às paisagens sonoras compostas pelos pássaros. Não se trata de imitar o canto de certas espécies; muito menos de representá-las com instrumentos de orquestra²³⁹. A abordagem de Messiaen é mais subtil. O compositor percebe, como dirão Deleuze e Guattari (1997a), que “a arte não espera o homem para começar”. Se a arte diz respeito à eterna construção, des-construção e re-construção de territórios, sendo a música esse movimento triádico ao nível dos sons e os seus afectos, então já os pássaros fazem a sua música. Os pássaros têm já os seus ritornelos, que ora marcam o seu território, e

²³⁸ Distinguímos determinação e composição (e seus pares esquema e diagrama, respetivamente) na esteira do conceito de *epistemologia estética* de Mersch. Sobre o regime de investigação artístico, diz o autor que “[i]t would thus be more appropriate to speak of a hinge between conjunction and disjunction. In contrast to the copula, they do not bring about the synthesis between subject and predicate that defines the logic of determination. Rather, they produce a literal ‘compositio’, the kernel of which is difference. If art thinks, then it thinks in the medium of ‘com-position’. It puts (ponere) together (com) dissimilar elements, bringing them into a common context or ‘constellation’ (Adorno), but in such a way that the dissimilarities of the dissimilar are preserved while their differences remain perceptible” (Mersch, 2018a, p. n/a).

²³⁹ Sobre esta diferença, lembraríamos aqui a seguinte passagem do musicólogo e compositor Silvio Ferraz (2007, p. 60): “Citando ainda mais matérias formadas que se deformam em material, citaria os cantos de pássaros. A situação é semelhante à do sino que se transforma em vozes. Messiaen já chamava a atenção para o fato de que no canto de pássaro estão as árvores, a umidade da chuva e da madrugada, a cor dos pássaros e até mesmo o voo dos pássaros pode estar na série que se chama canto de pássaro. Posso prolongar esta série, para além da paisagem e encontrar outra paisagem em que figuram compositores: Clément Janequin, Olivier Messiaen e Igor Stravinsky. Podemos nos debruçar sobre um canto de pássaro, realizar uma análise espectral, transcrever tudo em partitura. Mas as transcrições são sempre bem pobres perto do que se passa quando se ouve um pássaro, porque um canto de pássaro é um cruzamento de tudo que gira em torno do pássaro, até mesmo da cor de sua plumagem. Não se trata então de ter bom ouvido ou um bom gravador, ouvir bem e imitar bem o canto dos pássaros.”

ora intervêm na sua desterritorialização e re-territorialização. A problemática composicional de Messiaen, portanto, é assim definida: como lançar os ritornelos dos pássaros em outras direções?

Malgrado a riqueza do conceito de ritornelo, a atravessar a música dos pássaros e dos humanos, gostaríamos de sublinhar outro elemento da música de Messiaen, que abrirá o nosso conceito de diasónico para além do referencial melódico. Gostaríamos de falar do ritmo, em Messiaen, como um mediador através do qual nasce a música. Interessa-nos perguntar: como Messiaen emprega certos tipos de ritmos como ferramentas de composição? Que ritmos interessam a Messiaen? Em que sentido esses ritmos escapam ao pensamento esquemático, da ordem das redes, dos modelos fixos e dos programas? E como um ritmo não-esquemático é posto a funcionar como meio de criação de planos sonoro-afectivos?

Começemos por lembrar que, assim como o espectro das alturas (frequências), desde os pitagóricos, foi tornado discreto consoante diversas medidas (razões) — de onde surgem, portanto, notas ou “alturas definidas” e, por conseguinte, escalas, melodias, etc. —, também o tempo musical, desde muito cedo, foi tornado objeto de medição, contagem, métrica, cálculo, organização, enfim, dividido em regularidades aritméticas. Assim é que o tempo musical, na tradição, privilegiou as sucessões mais do que os rompimentos, as repetições mais do que as diferenças. Percebe-se um ritmo, nesse sentido, quando algo é retomado e, em seu retorno idêntico, desenha um padrão, a partir do qual posso antecipar o que seguirá, ajustar o que confirma o modelo bem como apreciar os ligeiros desvios daquela referência. Em geral, os ritmos como padrões de repetição e suas variações funcionam por meio de divisões simples: aumentar ou diminuir a duração do padrão pela metade, $1/4$, $1/6$, ou pelo dobro, quádruplo, etc. Enfim, estamos a falar de um “ritmo cronológico”, ou aquilo que o compositor Silvio Ferraz, a partir de Deleuze, chama de tempo extensivo (Ferraz, 2007, p. 134).

Essa abordagem do tempo musical entrará em crise na modernidade, assim como as outras redes de organização das alturas. Seguindo a dissolução das funcionalidades da harmonia tonal no romantismo tardio, o ritmo começa a cambalear mais e mais em saltos errantes — um pouco como na passagem do cinema clássico, fundado no esquema sensório-motor, para o cinema moderno, constituído por situações visuais e sonoras (cf. Deleuze, 2005). Os *rubatos* de Chopin certamente abrem caminho para outro tipo de temporalidade. É como se os dedos do pianista roubassem, de modo absolutamente imprevisível, pequenas

porções do tempo quantificado, deformando-o, impossibilitando a contagem precisa. Já em Chopin, portanto, o ritmo começa a ser pensado e sentido não mais em relação às quantidades de tempo, mas às velocidades, pequenas acelerações e atrasos, saltos e defasagens que costumam uma temporalidade própria²⁴⁰. Mas é só com Messiaen que esse roubo do tempo musical será concretizado, por meio de outro tipo de abordagem do ritmo. É Messiaen que comporá blocos de som de um quarteto de cordas a fim de dar cabo do tempo (*Quatuour pour la fin du temps*). Claro que está em causa o fim do tempo medido, tempo aritmético ou “tempo extensivo” (Ferraz, 2007).

Como muitos compositores do século XX, Messiaen faz a sua própria teoria da música²⁴¹, intrinsecamente ligada à sua prática composicional. E, como não poderia deixar de ser, a problemática do tempo em geral, e do ritmo em particular faz-se presente em ambos os momentos da sua produção. Uma primeira síntese da concepção de ritmo que aparece na música de Messiaen pode ser encontrada num texto de Ferraz (1998), cujo título é bastante ilustrativo —“Olivier Messiaen: o tempo fora dos eixos”²⁴². Em certa passagem (Ferraz, 1998, p. 189), Ferraz explica que Messiaen não pensa o ritmo como herdado pela tradição que atravessa de Bach a certas vertentes do jazz. Não se trata, como nessa linhagem, de um ritmo formado por “pequenas unidades repetíveis como sempre idênticas e relacionáveis por grau de analogia” (Ferraz, 1998, p. 189). Messiaen encara o ritmo como “o reino da acentuação”, onde sobre uma base regular se alternam ataques, ressonâncias, defasagens, intensidades etc. *Ritmo como desvio da pulsação regular*. Há aqui outra tradição, que Messiaen remete a Mozart, Beethoven, Debussy e Stravinsky, de onde o compositor francês extrai a noção de “personagem rítmico” (cf. Ferraz, 1998, p. 189).

Uma comparação geral a título de esclarecimento: uma marcha militar não é rítmica, no sentido que aqui damos ao termo. A periodicidade das pulsações — a métrica do tempo, por assim dizer — constitui o oposto do ritmo que interessa a Messiaen. Atento às paisagens sonoras, em particular à música dos pássaros, o compositor francês encontra *aí* um ritmo para a sua música, isto é, nessa *irregularidade das des-sincronias* das melodias individuais de cada

²⁴⁰ Há também inúmeros exemplos de canções populares cujas melodias borram e confundem o que é métrica des-medida da fala e o que é ritmo musical. Ver, por exemplo, as canções *Conversa de Botequim*, cantada por Noel Rosa, e *Rubato*, cantada por Chico Buarque.

²⁴¹ Os dois escritos mais famosos de Messiaen sobre a sua própria abordagem musical são *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* e *Technique de mon langage musical*.

²⁴² Em sua dissertação sobre diagramatologia, música e arquitetura, Porter (2014) fala sobre a ideia do *time out of joint* (em referência a Hamlet), mas se esquece do exemplo de Messiaen, que nos parece ser um caso paradigmático.

pássaro, bem como no *balanço* dos planos compostos por várias espécies a cantarem simultaneamente. A premissa é simples: a regularidade métrica da marcha impede o tempo de soar; ao passo que os desvios métricos tornam o tempo (e seus afectos) sensível. Não é outro o *moto* da obra de Messiaen, ecoado tantas vezes por Deleuze: tornar o tempo sensível.

Outra comparação, desta vez mais específica: Bach e Mozart. Citámos já muitas vezes a obra do mestre de Leipzig como emblemática de certa atitude matemática, formal, esquemática perante o (ou sobre o) material sonoro. Messiaen percebe isso no tratamento rítmico da música bachiana. A contagem do tempo como que adormece a sensibilidade do ouvinte para os afectos temporais, ou melhor, para os *ritmos*. Em Mozart, contudo, as irregularidades e desvios temporais são mais recorrentes; a escuta resiste à programação da métrica; nasce, então, um ritmo, uma experiência rítmica do tempo.

Bem, de todos os estratagemas que Messiaen desenvolve e adapta a partir de referências várias (tradição; pássaros; música africana; etc.)²⁴³ a fim de costurar os sons *ritmicamente*, é sobretudo na noção de *personagem rítmico* que podemos identificar uma mediação rítmica informe, um *dia-rítmico* que puxa, convoca, esbarra, rejeita, escapa, envolve outros objetos sonoro-musicais sem passar pela métrica do código (nem da tradição, nem de qualquer outro tipo de métrica codificada). Como explicaremos abaixo, a artimanha é escapar do cálculo de variações temporais com um múltiplo comum (bem como das suas variações tipo inversão, retrógrado, etc.) e arriscar encontros, confrontos, embates entre padrões que não se encaixam perfeitamente, de modo a experimentar com irregularidades temporais das quais um ritmo próprio pode vir a ser germinado — fazer nascer o tempo da música, o tempo daquele material em particular.

A ideia de compor por personagens rítmicos não é exatamente de Messiaen. De certo modo, o que compositor francês faz é *produzir um conceito* (desenvolvido na filosofia de Deleuze como *personagem concetual*, mediador entre o plano de imanência e o conceito), a partir da música de Stravinsky, e que delimita aquilo que não hesitaríamos em nomear de *estratagemas de alusão rítmica* (como os diagramas na físico-matemática de Châtelet).

Antes de voltarmos ao ritmo em Stravinsky, que nos dará pistas sobre o que seja um dia-sónico rítmico, cabe aqui um parêntese. Dissemos há pouco que Messiaen faz a comparação entre Bach e Mozart, a fim de ilustrar como o primeiro trabalha o tempo musical

²⁴³ Para um mapa da “escrita rítmica” de Messiaen, ver Oliveira (2013 pp. 9-28). Nesse mapa, pode-se ver que algumas das estratégias passam por novos códigos rítmicos. Este não é o caso no estratema dos personagens rítmicos.

matematicamente e o segundo, ao introduzir irregularidades, o faz ritmicamente. No primeiro caso, as durações são formadas a partir de esquemas abstractos e genéricos, o que significa dizer que as tensões do material (escala, motivo, timbre, gesto, etc.) são desconsideradas no modo como o “ritmo” da sua música será constituído. Em Mozart, porém, vislumbra-se (ou ausculta-se) já outro tipo de *modo* de dividir as durações, que não passa mais pela mera aplicação de modelos estáticos. Gostaríamos de acrescentar outro nome, o próximo da lista de Messiaen, a saber, Beethoven. Falámos anteriormente do tratamento temático em sua música, mostrando como o seu trabalho *através do* tema (mais do que *sobre* o tema) prepara o caminho para o encontro de outros tipos de sonoridades, impossíveis de serem compostas no âmbito dos esquemas clássicos da música tonal. Podemos agora acrescentar, com Messiaen, que não é só o tema que sofre deformações (invés de variações, no sentido clássico) na música de Beethoven, mas também o ritmo. Messiaen descreve a técnica de Beethoven como um “desenvolvimento por eliminação”:

Esse desenvolvimento consiste em partir de um fragmento temático e gradualmente retirar notas dele, até que ele se torne completamente concentrado num momento extremamente pequeno. Essa eliminação e o seu oposto, a amplificação — que, em outras palavras, causa a morte e a ressurreição do tema por subtração ou adição de um certo número de notas-valores, como se estivéssemos a lidar com um ser vivo — constituem o nascimento dos personagens rítmicos, com a diferença de que, em Beethoven, apenas um personagem é ativo. (Samuel, Messiaen, 1976, 36-37c, tradução nossa)

O que chama a atenção de Messiaen é como Beethoven compõe blocos sonoros através de eliminações e adições que induzem a irregularidades mais ou menos imprevisíveis, dando vida rítmica ao composto sonoro. A estrutura rítmica de certa passagem (um motivo, por exemplo) não é simplesmente variada segundo um modelo qualquer; antes, é involuída ou acelerada, sem que haja um ponto de referência fixo. Diferente do ritmo clássico, no qual uma medida genérica perpassa o cálculo de todos os prolongamentos e encurtamentos das células rítmicas, nessa nova abordagem, cada deformação da figura rítmica anterior convoca a próxima; cada fragmento serve de medida, “modelo provisório”, ou “mediação informal” para o próximo arranjo de durações. Torna-se impossível reduzir a vida do ritmo a uma proporção

fundamental, ou mesmo prever, seguindo uma medida genérica, as próximas variações rítmicas do tema. O que interessa, afinal, é o conflito de várias proporções instáveis, sempre em mutação, sem um ponto de referência idêntico a todas. É a radicalização desse modo de compor ritmos que Messiaen encontrará em Stravinsky.

A essa nova concepção de ritmo, mais evidente em Beethoven que em Mozart, Messiaen atribui o nascimento do *personagem rítmico*. É interessante que Messiaen fale de *personagens*, e não mais de medida ou métrica. Isso porque, agora mais em Stravinsky que em Beethoven, os padrões rítmicos são postos a *funcionarem na criação de temporalidades sonoras*. Em sua detalhada análise-escuta da *Sagração da Primavera*, do compositor russo, Messiaen percebe que os padrões rítmicos não desempenham mais o papel de rede que pré-estabelece relações de duração possíveis entre as notas. Na música de Stravinsky, cada padrão rítmico, além de ser variado, é posto a *afetar* outros padrões, ao mesmo tempo que é por eles *afetado*. Cada célula rítmica *actua* em relação às outras. E é, pois, dessa interação em campo aberto, sem mapa ou regras de jogo, que o ritmo musical nasce, se movimenta, e faz soar o tempo. Não se ouve mais uma espécie de ritmo aritmético, na qual um padrão faz o dobro ou a metade do outro e, quando sobrepostos, realizam os acentos previstos. Pelo contrário, quando os padrões deixam de ser métricas ou medidas e passam a ser personagens que *actuam*, perde-se a referência de qualquer *pulsção aritmética*, e entra-se no plano das *sensações rítmicas* (do espaço liso ao espaço estriado, como diria Deleuze a ler o grande aluno de Messiaen, Pierre Boulez). Nas palavras de Messiaen:

Nesse sistema de personagens rítmicos você tem, em princípio, diversos personagens presentes. Imaginemos uma cena num jogo entre três personagens: o primeiro age de uma forma brutal a acertar um segundo; o segundo personagem sofre esse ato, as suas ações são dominadas pelas ações do primeiro; por fim, o terceiro personagem está presente no conflito, mas permanece inativo. Se transportarmos essa parábola para o campo dos ritmos, teremos, então, três grupos rítmicos: o primeiro, cujas notas-valores estão sempre a aumentar, é o personagem que ataca; o segundo, cujas notas-valores estão sempre a diminuir, é o personagem atacado; e o terceiro, cujas notas-valores nunca mudam, é o personagem que se mantém imóvel. (Samuel, Messiaen, 1976, 36-37c, tradução nossa)

O exemplo acima reflete a extensa análise que Messiaen faz da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, obra de profunda sensibilidade rítmica. Mais especificamente, é na última parte da obra, secção intitulada *Danse sacrale (L'Élué)* que Messiaen escuta o que poderíamos chamar de *emancipação do ritmo*, não só frente a parâmetros tradicionalmente mais importantes para a música do Ocidente, como melodia e harmonia, mas também em relação ao tempo medido ou extensivo. Se no estilo tardio de Beethoven e depois na música informal de Berg ouve-se como os enclaves sonoros são como que sugeridos pelas virtualidades que fragmentos de materiais musicais carregam (os veios ou ranhuras do sons), em Stravinsky é o ritmo que se põe a cantar. Como isso é possível? Como ouvir a música dos ritmos, em vez de (pré-)determiná-la? Sigamos a análise de Messiaen.

A *Danse sacrale* da *Sagração* pode ser dividida em três padrões rítmicos distintos. Individualmente, não guardam nada de especial em relação à tradição, com exceção, talvez, de serem já figuras não tão comuns no repertório orquestral. Messiaen argumenta, por exemplo, que um dos padrões segue uma figura típica da música indiana, enquanto outro segue basicamente um ostinato rítmico da música grega. Seja como for, o ponto que gostaríamos de ressaltar é que, individualmente, cada um dos três padrões, em princípio, pode ser utilizado como modelo para variações calculadas. E, de facto, as transformações que estendem cada célula rítmica pelos compassos finais da *Sagração*, malgrado a radical irregularidade de acentuações, podem ser reduzidas às tais células fundamentais, como mostram os esquemas de Messiaen. O que, então torna a *Sagração* especial do ponto de vista do tratamento do ritmo?

Destacaríamos duas coisas. Primeiro, as variações de cada padrão não seguem um plano matemático ou formal pré-estabelecido, mas são decididas passo a passo, conforme o que está a se passar com os outros padrões. Mais: as variações são compostas a partir do *modo como certo padrão, em dado momento, afeta os outros*. Assim, mesmo podendo ser, de certa forma, reduzida a uma divisão rítmica fundamental, as suas variações seguem mais a lógica do personagem que atua e afeta do que um modelo esquemático genérico. Não há, pois, uma regra que permita explicar ou deduzir, a partir da célula rítmica fundamental, todos os seus desdobramentos em *Danse Sacrale*.

Isso leva-nos à segunda e mais importante especificidade dos *personagens rítmicos*. É que o *ritmo não é gerado pela simples variação* mais ou menos irregular de cada padrão, *mas*

sim pelo modo como essa variação é afetada pelas variações de outros padrões. É como se cada padrão, em seu último estado de variação, empurrasse ou fosse empurrado por outro. As células rítmicas aqui são moduladas a todo o tempo. De modo que se por um lado é possível reduzir cada personagem a um padrão generativo, por outro, (i) as sequências de variação não são condicionadas por um esquema genérico e (ii) muito menos *o ritmo resultante dessa interação pode ser reduzido a um esquema global*, a prever cada acento, modulação, rutura. O que medeia cada variação do padrão é a variação anterior e o modo como outra linha de padrões a afecta. Se uma célula é ampliada ou diminuída, isso não se dá por conta de qualquer *código* subjacente, mas porque outro padrão temporal a afetou desta ou daquela maneira, empurrando-a ou segurando-a. Em suma, é através dos padrões e suas inclinações que nasce uma sensação de (dia-)ritmo.

Nesta passagem de *Traité...* podemos perceber melhor como funciona isso que poderíamos chamar de uma abordagem pragmática ou performática do ritmo, em contraponto à abordagem transcendental:

Três ritmos repetem-se alternadamente. A cada repetição, o primeiro ritmo tem um número maior de valores e uma duração mais longa: ele cresce. Este é o personagem ‘dominante’. A cada repetição, o segundo ritmo tem um número menor de valores e uma duração mais breve: ele diminui. Este é o personagem (...) dominado pelo outro. A cada repetição, o terceiro ritmo permanece idêntico: ele nunca muda. Este é o personagem sem movimento. (Messiaen, Tomo II, p. 112, cit. em Oliveira, 2013, p. 20)

O compositor escuta o ritmo e sua função dominante em relação a outro ritmo dominado. Não se trata de uma possibilidade, já que o ritmo em questão é um fragmento de tempo, e aquele que ele dominará ou que o dominará não guarda uma identidade de fundo, um em relação ao outro — não há um esquema primordial. São dois fragmentos distantes e que são postos em relação, de modo que esse confronto, evoca, mobiliza variações individuais e no conjunto. Fazer o homogéneo (ritmo) pelo heterogéneo — para emprestarmos, uma vez mais, a fórmula da pintura diagramática, segundo Deleuze (2003).

Dizer de uma composição que é feita por personagens, portanto, significa reconhecer a ineficiência dos modelos, esquemas ou programas na geração de variações de uma base sonora fundamental. Pensar as divisões temporais dos sons a partir de interações, contactos,

combates, empurrões significa resistir a clichés e manter-se atento, a cada momento da criação, aos novos campos de virtualidade que se abrem. Trata-se de *compor através das qualidades de cada fragmento*, em vez de lançar a rede que cortará, com precisão cirúrgica, o tempo da composição. Nessa abordagem, lembra Ferraz, cada momento da composição,

[a]parece e desaparece, ganha vida ou não, dependendo de sua pregnância no momento da composição. Tudo isto acaba concorrendo para que o ato de compor exija necessariamente de uma etapa experimentação: uma composição em tempo-real. (Ferraz, 2004, §23)

Ou ainda: uma composição através do (dia-)ritmo.

Luciano Berio e a composição através do som bruto

Certamente em nenhuma outra poética do século XX a oposição a planos transcendentais foi tão incisiva quanto em certos experimentos música da eletrónica. Penetrar o universo dos sons. Gravá-los, editá-los, analisar os seus espectros e também editá-los, transformando a matéria inicial em outro som imprevisível. Saborear qualidades sónicas de todos os tipos. E, acima de tudo, perceber a música que cada som pede para si. Talvez aqui esteja o caso mais paradigmático do regime diasónico.

A obra eletrónica e eletroacústica de Luciano Berio, que foi também compositor ímpar para instrumentos acústicos, constitui um património imenso de estratégias de composição através do som — não mais o som como fragmento do que outrora formava uma rede transcendental da música, mas o som em geral, o som da rua, o som das máquinas, os sons gerados por pulsos electrónicos e, como bom ouvinte dos madrigais de Gesualdo e leitor de James Joyce, os sons da voz. Quem diz é o próprio compositor:

Pessoalmente, eu estava ocupado com a investigação (*looking for*) da coerência harmónica entre materiais diversos, num contexto musical feito por sons, e não apenas notas [...] Durante aqueles anos, eu estava particularmente interessado em desenvolver diferentes graus e modos de continuidade entre a voz humana, instrumentos e um texto poético, ou entre famílias-de-sons vocais e sons electrónicos interligados. (Berio, 2006, p. 18, tradução nossa)

Não à toa, o grande estúdio para música eletrónica construído e dirigido por Berio (em parceria com Bruno Maderna) desde os anos 50 chamava-se Studio di Fonologia Musicale.

Com efeito, é nas composições de Berio que partem de inflexões (ruídos?) da voz que gostaríamos de centrar a nossa audição escrita (e mediada pela escuta de grandes ouvintes, que serão anunciados em breve), a fim de enriquecermos a nossa conceção de diagrama musical ou diasónico. Destacaríamos duas peças, cujas escutas ensaiadas em prosa pelo próprio compositor e por outros músicos e ouvidos pensantes nos ajudarão a intensificar o nosso encontro com os seus dispositivos de criação. São elas a peça *Thema (Ommagio a Joyce)* (1958-9) e a muito conhecida *Visage* (1961). Veremos como a génese dessas duas peças para voz e sons electrónicos remonta a iconicidades, virtualidades ou alusões instauradas por diversos tipos de sons, desvinculados das suas cargas semânticas, no caso dos textos, bem como dos códigos musicais.

Thema (Ommagio a Joyce)

Voz da soprano virtuose Cathy Berberian, capítulo XI de *Ulysses* de Joyce, fita magnética, e os (poucos) dispositivos tecnológicos do Studio para manipulação do som gravado em fita. Eis a base de *Thema*, composta em 58 por Berio. Poder-se-ia avaliar até que ponto uma poética deste tipo é condicionada pelas tecnologias (electrónicas e magnéticas) de gravação e processamento de informação acústica (é nesse sentido que funciona a teoria dos média de Kittler, por exemplo). De forma alguma ousaríamos supor uma indiferença total entre os meios tecnológicos e a génese de uma composição como *Thema*. Acontece, porém, que se por um lado os procedimentos (e, por conseguinte, os resultados) de uma música electrónica como *Thema* respondem ao encanto das tecnologias do Studio, por outro, defenderíamos que, no caso específico desta peça (bem como de *Visage*, como veremos em breve), a música nasce menos de uma manipulação surda das tecnologias do que de uma profunda atenção auditiva, de uma escuta sensível e perscrutadora, capaz de ouvir os veios (virtuais) dos sons. Dito de outro modo: a criação de *Thema* revela-nos um pensar musical através e um pensar musical com as tecnologias de transformação do som, mas jamais um pensar que foi simplesmente condicionado pelos médias²⁴⁴. Mas se não é meramente realizado o programa musical prescrito pelas tecnologias do Studio, qual o fio condutor de uma peça electrónica como *Thema*?

²⁴⁴ Essa distinção entre o “tecnologicamente determinado” e o pensamento *com* ou *através* da técnica é apresentada por Mersch (2016) em sua resposta à leitura que Kittler faz do famigerado adágio associado a Nietzsche: “Sie haben recht, unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken”. Para Mersch (2016), o *mit-arbeiten* indica menos uma determinação unívoca do que uma ideia de colaboração.

Umberto Eco dizia que “Berio certamente estava entre os músicos mais cultos de sua geração, capaz de *ir buscar a música mesmo onde não se pensava que ela estaria presente*” (Eco, 2015, p. 50, grifos nossos). Está aí tudo dito. Ser capaz de farejar a música com os ouvidos, perseguindo os seus rastros, veios e ranhuras a partir de amostras que outros deixariam passar como simplórias e estéreis. É dessa capacidade, que lhe rende o elogio do amigo (e, de certo modo, *partner in crime* na composição de *Thema*), que nasce a sua música: uma *capacidade im-programável*, já que anda às voltas do insuspeito e do improvável.

Em muitos trabalhos, incluindo *Thema*, os rastros da música insuspeita são percebidos (e não simplesmente *detectados*, como nas tecnologias digitais) na própria linguagem verbal, mais especificamente em certos textos poéticos. Não se trata de perceber e continuar evocações simbólicas ou *meta-fóricas* entre o sentido abstrato das palavras e a sua possível tradução ou *meta-morfose* em música. A abordagem de Berio é *diapoética* e não *metapoética* (no sentido de Mersch, 2015, p. 104). É isso que lemos na continuação do relato de Umberto Eco, quando diz que

[...] Berio jamais musicou as palavras de um outro. Foi *procurar nas palavras de outros os elementos musicais que já existiam lá em potência (e às vezes em ato)*, e isto também à luz de uma competência, eu diria, científica do fenômeno linguístico, de uma atenção filosófica com relação ao mistério da palavra e da voz. (Eco, 2015, p. 51, grifos nossos)

Sigamos a narração de Eco, na qual a gênese de *Thema* se revelará um uma investigação *através dos sons e através da escuta*, sem passar por códigos e *meta-foras*, mas somente por blocos de sons, afectos e analogias modulatórias.

Antes da composição *Thema*, o que havia era um documentário intitulado *Homenagem a Joyce: Documentário sobre a qualidade onomatopaica da linguagem poética*, documentário radiofónico realizado por Berio e Eco. De ouvidos inclinados para as sonoridades da prosa joyceana, é um Umberto Eco quem primeiro mobiliza as orelhas de Berio para o capítulo XI de *Ulysses* — orelhas já preparadas por outras escutas literárias, bem como pela antiga relação entre música, voz e texto, tão cara à música italiana, e tão bem representada na voz da então esposa e cantora Cathy Berberian, que viria a tornar-se “o décimo oscilador do *Studio di Fonologia*” (Eco, 2015, p. 54). Segue Eco,

[...] [f]a[c]to é que começamos a ler [o trecho de Joyce] quase que por brincadeira, Cathy em inglês, eu em francês, e quase por acaso veio à mente de Berio desfrutar a indicação dada por Joyce, que desejava realizar naquele capítulo uma *fuga per canonem*. Tudo já estava ali, música, onomatopeias, estrutura sintática da composição...[...] Ótimo para Berio que, como se demonstrou depois com todas as suas relações com os libretistas, sempre se incomodou com a presença de significados lexicais ou histórias que o estorvavam em seu doido matrimônio com os *sons em estado puro*. (Eco, 2015, p. 54, grifos nossos)

O resultado desse encontro, quase que ao acaso, mas certamente conduzido pelas *suspeitas* de Eco, partilhadas, em seguida, por Berio, e evidenciadas a plenos pulmões por Cathy, antes de se tornar documentário e a composição propriamente dita, é narrado em prosa por Umberto Eco:

A fim de se liberar a *polifonia latente* no texto, as três línguas associaram-se segundo um procedimento bastante simples e bem ordenado: uma primeira tentativa de ordem, ou seja, de natureza mais musical. Trata-se de uma série de alternâncias de uma língua para a outra efetuada sobre determinados pontos fixos – com base nos resultados obtidos com as sobreposições precedentes – pelos critérios de similaridade ou de contraste [...]

Com o encontro organizado de três línguas distintas, fui imediatamente estimulado a me ater às relações puramente sonoras dessa mescla [...] É interessante notarmos que, num determinado momento, tão logo se acha introduzido e estabilizado o mecanismo dessas alternâncias, *esse tipo de escuta se impõe totalmente*: as passagens de uma língua à outra passam a não mais serem percebidas enquanto tais, mas, já completamente ignoradas, adquirem, ao contrário, uma exclusiva função musical. (Eco, 2015, p. 55, grifo nosso)

Estão aí apontadas (algumas das) as virtualidades musicais semeadas pela leitura do texto de Joyce, feita a três vezes, em diferentes traduções, e com defasagens temporais, tipo um cânone. Liberar a “polifonia latente” do texto — lembremos: do texto enunciado, ou ainda, recitado, cantarolado — não é senão outro nome para *actualizar virtualidades musicais dos sons da prosa joyceana*. São as idiossincrasias, ranhuras e mesmo ruídos musicais (no

sentido de sons ainda não codificados musicalmente), ensejados pelas *vozes in actu* a lerem (cantarem) os diferentes textos, que germinam aquilo que virá a ser o *Thema*. O som bruto da voz com os seus veios, tal qual o mármore do exemplo de Teófilo (Leibniz), é o *mediador* entre o plano sonoro e o plano musical porvir. São as virtualidades musicais *e-voca-das* que dirigem o trabalho com os filtros, misturadores e fitas magnéticas (ao mesmo tempo que os meios tecnológicos tornam concretamente audíveis aquelas virtualidades, antes apenas indicadas na audição de Eco e Berio).

Convocadas as virtualidades, auscultadas a “vida secreta das vogais e das consoantes” (Eco, 2015, p. 56), chega “o momento de recorrer aos meios eletroacústicos a fim de multiplicar e acrescer a transformação das cores vocais propostas por uma só voz, de decompor as palavras e de reordenar com critérios distintos o material vocal resultante.” (Eco, 2015, p. 56). Grava-se a voz de Cathy Berberian e submete-se o material a exaustivos procedimentos de modulação — Berio altera a velocidade da gravação inicial; sobrepõe diferentes trechos a fim de criar texturas mais complexas; produz jogos de cortes a fim de criar ritmos e modula os filtros de variadas bandas de frequências, construindo, assim, texturas e timbres novos.

Foram cerca de seis meses a trabalhar na edição da fita magnética (segundo Rizzardi e Benedictis, 2000, p. 187). Com a voz de Cathy Berberian gravada, Berio estica e corta, desdobra e redobra, sobrepõe e filtra o sinal acústico — não às cegas (ou às surdas), mas guiado pelo burburinho sonoro que antes já auscultara, quando do experimento da leitura a três vozes, Berio, Cathy e Eco. Cada fonema entoado pela voz da cantora propõe linhas de continuação. Não há um esquema mediador, mas tão-somente *sons*, em geral o som bruto de cada fonema gravado, que se convidam uns aos outros, estabelecem pequenas constelações, e assim sucessivamente, passo a passo, até engendrarem um tecido próprio, uma forma intrínseca àquele material — uma composição.

A acrobacia vocal que Berio compõe *per-forma-se* por cerca de seis minutos, “até o esmorecimento do texto original na sibilância original do /s/ (“*Pearls: when she. Liszt’s rhapsodies. Hissssss*”)” (Eco, 2015, p. 56). É com esse desaguar no *timbre* do fonema /s/ que entramos noutra plano sonoro-afectivo, nomeadamente, a composição *Visage*.

Visage

Sobre a relação entre fonologia e a música electroacústica de Berio, lembraríamos de Flo Menezes (2015) a seguinte constatação:

Outro aspecto a se relevar nesse contexto é a preferência de Berio pelo fonema /s/. O /s/ era, para Berio, o fonema mais complexo de todos, por sua aproximação às filtragens do ruído branco. E efetivamente o fonema /s/ está presente estrategicamente em muitas obras de Berio, como por exemplo logo ao início de *Visage*, obra-prima da composição verbal eletroacústica de 1961. (Menezes, 2015, p. 75)

Não é difícil concluir, portanto, que o desembocar das sonoridades de *Thema* no fonema /s/ pode ser tomado como *diasónico*, isto é, o mediador sonoro que convoca novas linhas composicionais, como se dá, por exemplo, em *Visage* — peça composta em 1961, para sons eletrónicos e voz (Cathy Berberian) gravada em fita magnética.

É como se o final de *Thema* se encadeasse com o início de *Visage*, que, aliás, dá seguimento à leitura de Joyce, como me fora revelado, pela primeira vez, pelo próprio Berio numa entrevista que fiz com ele em Salzburg, em 1989. Ou seja, numa obra o /s/ situa-se estrategicamente no fim, na outra o mesmo fonema situa-se no começo, e isto se deve ao fato de que Berio o considerava como especialmente complexo, do ponto de vista sonoro. (Menezes, 2015, p. 75)

Talvez ainda mais explicitamente que em *Thema*, é em *Visage*, seguindo a detalhada (e “aprovada” por Berio) análise de Menezes (1993, 2015), que as qualidades sonoras da linguagem se tornam a mediação (sónica) no processo composicional. Em *Thema*, como vimos, é sobretudo a partir das qualidades onomatopaicas da prosa de Joyce que nascem os blocos de sons e, da sua costura, uma forma musical própria. Em *Visage*, porém, esse processo é radicalizado para outras dimensões da linguagem. Em de centrar a sua escuta poética nos meandros das onomatopeias, em *Visage*, Berio ausculta a música convocada por diversos fonemas, a começar pelo /s/, mas rapidamente movendo-se, por exemplo, em direção ao chamado *triângulo vocálico* dos fonemas /a/, /i/ e /u/. O enredo torna-se ainda muito mais complexo, como mostra a análise de Menezes (1993, 2015, pp. 76-7), de modo que *Visage* acaba por narrar, de certa forma, a própria génese da linguagem (e sua musicalidade intrínseca) a partir de entoações extremamente básicas e corriqueiras, mas de complexidades

sonoras e musicais interessantíssimas, como podemos ouvir nessa obra. Recuar da linguagem estratificada em direção a seus rudimentos mais “ruidosos”, fragmentários, descodificados. Som bruto, linguagem e música enrolam-se e encantam-se. A música nasce, enfim, do som.

A diferença dessa atitude composicional em relação às abordagens transcendentais — e, mais especificamente a distinção entre o compor através do som e o compor a partir de programas — é clara para o próprio compositor, como podemos ler em suas notas de apresentação de *Visage*:

Quando eu estava a compor *Visage*, o que me atraía, como sempre, era a *investigação* voltada a expandir as possibilidades de *aproximação entre processos musicais e acústicos*, e como meio de encontrar equivalentes musicais das articulações linguísticas. *É por isso que a experiência da música eletrônica é tão importante: ela permite ao compositor assimilar, nos processos musicais, uma vasta área de fenômenos sônicos que não se enquadram em códigos musicais pré-estabelecidos.*²⁴⁵

Encarar o material composicional em suas tensões, sugestões, virtualidades *sem passar por códigos musicais pré-estabelecidos*. Não é outro o sentido de compor através dos sons, ou de mediação *diasônica*: evitar o código, o programa, o cliché, o esquema. São inúmeros os estratagemas para resistir ao código. E os resultados, por definição, imprevisíveis, improváveis. Em Berio, a artimanha é inundar a música com rudimentos ou ruídos linguísticos, aprofundados por meios eletrônicos. Poderiam ser outros: um espectro sonoro, o timbre de um som tocado num instrumento antigo. No fundo, o que interessa, e que Berio percebe como ninguém, é a importância de deixar passar um pouco de “caos sonoro”, desestabilizar o provável com “fenômenos sônicos que não se encaixam em códigos musicais pré-estabelecidos”. A nosso ver, portanto, a tradição do fragmento temático no estilo tardio de Beethoven, a variação temática informal na música de Berg, bem como a atuação dos ritmos em Messiaen são *continuadas* em estratégias de composição como na música secreta dos fonemas, de Berio — formando, assim, uma pequena, porém significativa, *constelação de tipos de diasônicos da modernidade musical*.

À título de conclusão, lembraríamos que, para Menezes (1993, 2015), *Visage* narra o nascimento da palavra. Com efeito, *parole* (palavra) é a única unidade sonora de toda a

²⁴⁵ Notas do autor sobre a peça. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/1505?2019623839=1>. Último acesso em 16 de Outubro de 2020. Os grifos são nossos.

composição que possui um sentido linguístico comum. O resto é ruído. Ou melhor: é música. Blocos de fonemas manipulados com ferramentas electrónicas do *Studio*. Aquilo que poderíamos chamar de a “performatividade composicional” do *som* de *parole* em *Visage*, isto é, o papel desse vocábulo na composição, é revelado por Menezes, que nos mostra a importância desse material sónico do ponto de vista (ou de *escuta*) da fonética (Menezes, 2015, p. 77). Estão embrenhados aí sonoridades diversas, de importância ímpar para os estudos acerca do nascimento das línguas, mas também (e, de certo modo, pelo mesmo motivo) extremamente sugestivos para a escuta poética do compositor. Sem dúvidas, muito do material sonoro da peça é mobilizado *através do* desembaraçar de um tal fio de novelo fonético que é o vocábulo *parole*.

Já o sentido metafórico foi revelado pelo próprio compositor, em sua apresentação da obra quando do seu lançamento:

Eu compus *Visage* em 1961, antes de eu deixar o Studio di Fonologia Musicale da Rádio Italiana, em Milão. A peça também foi pensada como um tributo ao rádio, enquanto o meio mais utilizado para espalhar palavras inúteis.²⁴⁶

4.3.3 O Fio Diagramático da Composição Musical. Notas de conclusão

Como gerar sentido musical? Como estabelecer conexões entre sons de modo a produzir sentido musical? E, acima de tudo: *como criar novos sentidos musicais*? Começamos a nossa investigação contrapondo a música que nasce de esquemas pré-estabelecidos à música gerada por outros *meios* — meios estes que nos desafiamos a esclarecer, concetualizar, sistematizar. É que, como foi dito, borbulha e perpassa, nesses *outros meios*, o tema da criação de sentidos para o musical, sentidos inauditos e inaudíveis até o momento da sua produção. Se a tradição (teórica e prática) dos esquemas musicais lida com sentidos já cristalizados — até formalizados, em sentido literal —, a tradição que propusemos chamar de diagramática convida-nos a observar a génese, a atualização de sentidos musicais latentes — os veios do “mármore acústico”, para pegarmos, uma vez mais, na metáfora leibniziana para o virtual. Podemos, agora, sintetizar esta jornada retornando a Peirce, de modo a sublinharmos o *fio diagramático da composição musical*.

²⁴⁶ Notas do autor sobre a peça. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/1505?2019623839=1>. Último acesso em 16 de Outubro de 2020.

Há muitas modalidades de composição musical, muitas formas de se conceber a música, de descobri-la ou inventá-la. Não foi o nosso objetivo, aqui, esgotar essas tipologias, e tão-pouco identificar limites ou métodos primordiais. Antes, nosso esforço moveu-se na direção de esclarecer apenas *uma modalidade* de composição musical, mais evidente sobretudo em certas práticas de finais do século XIX e começo do século XX (ainda que não sejam práticas exclusivas desse período), e relativamente pouco investigada em comparação a outros métodos composicionais. Para circunscrevê-la, para dar corpo e voz a essa forma de mediar entre o universo sonoro em geral e uma composição específica, propusemos e defendemos a tese de que se trata de uma mediação de tipo diagramática específica da música.

Como foi dito, são basicamente três as modalidades de diagramas que participam desse regime de criação musical — diagramas visuais, gestuais e sônicos —, apesar de, no fundo, as duas primeiras modalidades tenderem sempre à última, isto é, às formas sonoras e temporais que condensam de facto o sentido musical, ainda que elas sejam articuladas também visual e gestualmente.

Insistimos, ademais, no facto de que esses diagramas, na modalidade de composição que estudámos, não são formas gerais, mapas genéricos da música, hábitos ou estruturas que antecedem a experiência concreta do compositor com e através do sons. Não que não existam, nos exemplos que estamos, diagramas mais simbólicos — e, às vezes, idealmente simbólicos, tornando-se quase que símbolos puros, como os algoritmos —, operantes, por exemplo, na forma de hábitos carregados por um compositor ou período histórico, ou nas tecnologias por ele(a) empregados, tal como os esquemas transcendentais. Não obstante, como tentámos demonstrar, há também *regimes de criação que deliberadamente se afastam da normatividade dos diagramas ou esquemas genéricos de fundo através de uma — também deliberada — aproximação da escuta e do corpo a diagramas locais.*

Dito de outra forma: enquanto teorias da criação musical tendem explicar a composição musical somente a partir do seu lado simbólico, ou seja, como aplicação de sistemas de regras gerais, da nossa parte, tentámos chamar a atenção para a presença de diagramas multi-sensoriais que estão mais afastados de sistemas de referências gerais que permitiriam interpretá-los, digamos, genericamente. O resultado disso não é, como se poderia supor, uma absoluta insignificância (*nonsense*) desses diagramas, mas sim um novo regime de orientação que aponta para símbolos ou hábitos musicais — i.e composições e sentidos

musicais inteligíveis — ainda latentes, que poderão ser atualizados *através da* mediação do diagrama incorporado e posto em prática pelo compositor.

Como se vê, o diagrama na composição musical não pode ser confundido com um signo que incorpora regularidades estritas de um objeto ou ideia que o antecede, como se estivéssemos a analisar uma composição existente ou um sistema musical cristalizado. Na modalidade de composição musical que temos investigado, o início não é uma regularidade forte que o compositor tentará apreender, mas apenas uma inclinação geral, um hábito ou símbolo *vago*, por vezes uma mera sensação com um *tonos* peculiar, e noutras vezes um fragmento sonoro-temporal, cuja forma é mais audivelmente regular, porém aberta e sugestiva. É somente após a incorporação desse diagrama inicial vago, e após colocá-lo em prática, que ele será enriquecido e ampliado com informações mais claras e inteligíveis (e.g. variações, associações, analogias, sobreposições, modulações etc.), dando forma temporal e sensível à composição.

Podemos, agora, acrescentar mais uma camada do nosso conceito de diagrama musical, camada esta que será desenvolvida no próximo capítulo. Como pudemos acompanhar neste capítulo, há diagramas musicais que são de tal modo icônicos — ainda que não sejam ícones puros, já que se encontram sempre incarnados em materialidades várias e em formas razoáveis e inteligíveis —, que, muito antes de exercerem alguma normatividade simbólica mais evidente no processo de composição, parecem existir e funcionar *no limite entre o fenómeno e o signo*, ou entre o que Peirce chamava de *faneron* e o signo. Isso porque o signo é qualquer coisa que se deixa conhecer, analisar, investigar, criticar etc. (*interpretantes*) em processos através dos quais algo para além do signo atual (*representamen*) pode ser apreendido (*objeto*). E não há dúvidas de que a composição musical constitui um desses processos semióticos. Porém, antes de algo se mostrar enquanto signo, há um domínio ainda mais vasto daquilo que meramente se mostra à observação, incluindo, aqui, não só aquilo que aparece objetivamente como objeto da percepção, mas toda a sorte de imaginações, projeções, alucinações, enfim, todo e qualquer tipo de fenómeno que possa ser observado por uma mente. Neste domínio, cuja jurisdição pertence à ciência que Peirce chamou de *faneroscopia*, os fenómenos ou *fanerons* não são questionados pelo entendimento, a fim de determinar o significado e a veracidade do mesmo. Antes, o fenómeno é meramente observado e, tanto quanto possível, apreendido tal como aparece.

Explicaremos esta distinção em detalhes no próximo capítulo. Por ora, interessa-nos sublinhar o seguinte: os diagramas musicais nos estágios mais primevos de uma composição musical não funcionam ainda como signos na engrenagem semiótica da criação musical, signos através dos quais “informações” novas serão atualizadas em direção a um sentido musical composto. Parece-nos mais acertado dizer que esses diagramas, antes da manipulação deliberada e performativa por parte do compositor, são nada mais que os primeiros registros temporais disso que poderíamos chamar de um primeiro *faneron musical*, algo como uma *ideia musical*²⁴⁷ ainda vaga, mas não obstante observável, ou melhor: audível. Evidentemente, esse *faneron* ou *ideia* inevitavelmente tenderá à semiótica, tornando-se signo dessa qualidade por ora abstrata, mas que poderá tornar-se mais e mais inteligível — ou seja: composta, organizada, tipificada —, quanto mais for interpretada pelo compositor.

Na classificação dos signos de 1906, registrada em sua carta à Lady Welby, Peirce (EP II, p. 480) sugere um título bastante elucidativo para isto que estamos a tentar captar no limite entre uma ideia musical vaga e um primeiro signo que abrirá caminho para a sua intelecção musical: um *tom (tone)*. No contexto, Peirce revela estar indeciso com relação à terminologia por ele utilizada. Seja como for, o importante é que o *tom* seria o mais abstrato modo de ser de um signo, sendo descrito como uma mera consciência de uma possibilidade ainda não atualizada (*token*) e muito menos regulamentada (*type*). Nesse sentido, os primeiros diagramas da música em vias de ser composta (e.g. um tema, uma melodia, um timbre, um gesto, um traço) são diagramas que meramente re-apresentam uma impressão musical (*token* do *tom*), uma tendência ou inclinação musical inicial tal como esta é apreendida ou sentida em sua possibilidade (*tom*), independentemente da sua fonte e dos seus possíveis significados, e sem tentarem analisá-la (o que resultaria num *type*), mas já acrescentando um elemento de *secundidade* ou *indexicalidade* ao atualizar certas *partes* daquele *tom*. Isso pode ser feito por meio de diagramas visuais e gestuais, mas a ideia musical condensada nesse registro será evidentemente uma impressão acústica — um *tom*. E ainda mais importante: não há um conceito por trás desse faneron musical registrado no diagrama, mas tão-somente um afeto ou

²⁴⁷ Apesar de não ser possível aprofundar neste momento esta conexão, o filósofo Gabriel Marcel, em seus escritos sobre a música (Marcel, 2005), desenvolve um conceito de ideia musical muito próximo do que estamos a tentar identificar em nossa abordagem peirceana e pragmatista. Por exemplo, Marcel insiste que a ideia musical nada tem de conceptual, sendo caracterizada sobretudo por sensações específicas daquele ideia e por sua forma temporal intrínseca. A nosso ver, é exatamente isto que o diagrama musical primeiro registra e, depois, permite ao compositor/ouvinte inteligir através dele.

sensação temporal e sónica mais ou menos específica e, por isso mesmo, inteligível e re-apresentável, ao menos parcialmente.

Em geral, essas ideias ou fanerons iniciais da música tendem a ser, *quase que a priori*, inseridas e mesmo percebidas a partir de sistemas simbólicos interpretativos mais amplos — hábitos e esquemas que constituem o assunto de grande parte das teorias da música. Com efeito, há a possibilidade de se compor música sem sequer apreender um *tom*, ou seja, compor exclusivamente através da manipulação de *tipos* musicais e os seus esquemas genéricos, como fazem as máquinas (e também muitos humanos). Porém, como buscámos esclarecer, quando o compositor *foca a sua audição incorporada no diagrama* enquanto primeiro registro temporal — poderíamos dizer: icónico-indexical (*token*) — da ideia musical (*tom*), aproximando-a do diagrama “local” e, por conseguinte, afastando-a da normatividade dos hábitos (interpretantes) incorporados, aí, então, as idiosincrasias desse fenómeno em vias de colapsar em signo diagramático (formado por misturas gradativas várias entre o *tom*, o *token* e o *type*), as virtualidades musicais condensadas no *tom*, começam a se manifestar. É por esse *meio* que os hábitos (*types*, esquemas) por ora cristalizados podem ser refeitos, e novos sentidos musicais inteligíveis descobertos (i.e. novas composições, símbolos, *types*, hábitos musicais incorporados e sensíveis).

Assim sendo, para esclarecermos a passagem do diagrama musical enquanto registro temporal de um fenómeno “em si mesmo” ao diagrama musical enquanto signo que possibilita a produção de sentidos musicais disponíveis à escuta incorporada, propomos agora investigar a diagramática da escuta musical, que inclui a escuta do compositor, mas também se estende a outras categorias de ouvintes.

Capítulo 5: Diagrama Musical na Escuta

Resumo: Estudaremos, agora, a escuta musical, ou seja, a capacidade de acompanhar e sentir a musicalidade dos sons, em vez de meramente perceber sons sem sentido musical. Como já assinalámos no Capítulo 1, há uma forte tradição, que inclui desde as investigações de Helmholtz e Stumpf, e continua, atualmente, em teorias da cognição musical, e segundo a qual há esquemas fundamentais inatos aos humanos e que ditam as condições de possibilidade do sentido musical. Um exemplo seria a capacidade (supostamente) natural de distinguir entre consonância e dissonância, e, por extensão, a capacidade de apreender as regras da música tonal. O resultado disso é que a música se torna qualquer coisa que responde, exercita, joga e cultiva essa tendência inata para distinguir e preferir certas combinações de sons em detrimento de outras. Porém, uma experiência crucial da escuta musical, e que, a nosso ver, permanece intocada por essa tradição, é a seguinte: como é possível que, às vezes, num primeiro momento, sejamos incapazes de acompanhar e sentir a musicalidade de uma composição ou estilo musical e, não obstante, num segundo (ou terceiro etc.) momento, consigamos desenvolver aquela capacidade e por vezes até aprofundar inúmeras vezes a nossa compreensão da música? Afinal, se há esquemas transcendentais que possibilitam e, portanto, delimitam a escuta musical, como explicar que, onde alguns ouvintes apenas captam sensações vagas, outros apreendam sentidos musicais mais profundos e precisos? Há ainda uma linhagem teórica alternativa, mais centrada na materialidade da mensagem musical e dos seus meios de transmissão (e.g. Flusser, Kittler). Esses autores argumentam que a escuta musical não existe por si só, independente do meio material no qual é exercitada. Antes, é esse próprio meio, incluindo a mensagem nele comunicada, que *informa* a escuta musical, de modo que a escuta musical seria sobretudo uma adequação (ou sujeição) da escuta a esse meio. Mas como explicar que a “adequação” da escuta de diferentes indivíduos a um mesmo meio e mensagem seja tão diversificada? Não seria esse processo de adequação dependente também de determinadas *práticas*, deliberadamente conduzidas por cada ouvinte, a fim de acompanhar o sentido musical dos sons? Como alternativa, propomos, neste capítulo, uma leitura pragmatista (Peirce) da escuta musical, que nos permitirá acompanhá-la desde as percepções mais fundamentais, passar pelas suas funções imaginativas, até chegar aos aspetos semióticos mais elevados, de modo que a compreensão da música, a abarcar esses três níveis,

constituirá um tipo de interpretante (diagramático) específico dessa modalidade de raciocínio. Como argumentaremos em detalhes na secção 5.3, diferente das análises pragmatistas da escuta musical, que tendem acentuar a sua iconicidade e, por conseguinte, os chamados interpretantes emocionais como único ou principal “significado” apreendido pela escuta, acreditamos que, se quisermos esclarecer as *potências* de comunicação e compreensão da música através da escuta, devemos tomar como referência aquelas formas de escuta que de facto *colocam o signo musical em prática*, incorporando-o, tocando-o, analisando-o etc. Aí, como buscaremos esclarecer, a escuta musical revela-se como um tipo de raciocínio diagramático, que re-apresenta e interpreta o signo musical em diagramas incorporados, cantados, tocados, gesticulados a fim de aprofundar a inteligibilidade do sentido específico condensado naquele signo. Como resultado, a compreensão musical deixa de ser apenas o reconhecimento de sensações mais ou menos vagas, e passa a constituir um *interpretante diagramático temporal e sensível que existe sobretudo como hábito de escuta incorporado*. No modelo que propomos, a tradição da escuta como antecipação é explicada enquanto um desses hábitos cristalizados, mas jamais como o limite da compreensão musical dos sons. Já a tradição da escuta como adequação aos meios pode ser entendida não mais como uma série de transcendentais materiais da escuta, mas sim como signos materiais que, justamente por serem signos, podem ser (re-)interpretados, de modo que o hábito inicial que determinado média impõe à escuta pode ser, em alguma medida, deliberada e criticamente modificado pelo ouvinte.

Dou ouvidos a algo que soa dentro de mim de maneira constante, mas não regular, dando-me ora indicações, ora ordens. Quando indica, discuto; quando ordena, obedeco [...] Mais à esquerda, mais à direita, mais para cima, mais para baixo, mais rápido, mais lento, alongar, encurtar, eis as indicações precisas de meu ouvido, ou de algo de meu ouvido. Toda a minha escrita é escuta [...] Ouvir corretamente — eis minha tarefa. Não tenho outra. (Marina Tsvetáeva, O Poeta e a Crítica)²⁴⁸

[...] sem cessar, de forma aparentemente desconexa, seguem-se efeitos sempre novos, ligados entre si pela semelhança do tom ou do som, e mais vezes ainda por contrastes. Não se nos deparam os menores traços de formas tradicionais [...] No Quarteto, confiou unicamente em seu ouvido. (Thomas Mann, Doutor Fausto)²⁴⁹

²⁴⁸ Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, em Tsvetáeva (2017).

²⁴⁹ Tradução de Herbert Caro em Mann (1984, p. 615).

5.1 Escuta Musical Como Antecipação

Até o momento, temos escrito sobre os mais engenhosos artificios, as mais acrobáticas artimanhas e os improváveis dispositivos (gráficos, gestuais e sonoros), inventados e postos a funcionar por compositores no século XX, com o declarado intuito de escapar às programações do pensamento musical, sejam estas ao nível dos hábitos, dos clichés, das tecnologias e mesmo, porque não, ao nível do peso histórico dos materiais musicais. Essa composição, que nasce das latências aurais de diferentes tipos de diagramas, exige-nos agora que esclareçamos o seguinte ponto: *que tipo de regime de escuta acompanha o pensamento composicional diagramático multi-sensorial?* O que caracteriza, em termos pragmáticos e semióticos, a capacidade, revelada sobretudo (mas não só) por alguns compositores, de fazer nascer música, mais música, novas músicas, *através da escuta que capta potências musicais ainda não atualizadas* por trás de grafos, gestos e temas?

Ademais, pretendemos aqui não apenas continuar a análise da composição musical em seu regime diapoético, mas também expandir a pergunta sobre a escuta musical, dando-lhe inclusive algum grau de autonomia em relação ao capítulo anterior. Isso porque não são apenas alguns músicos e compositores, em sentido estrito, que pressupõem o regime de escuta que tentaremos aqui circunscrever. Com efeito, a nosso ver, trata-se de um tema amplamente ignorado em teorias sobre a escuta musical, definida como a nossa capacidade de acompanhar, perceber e sobretudo sentir a musicalidade dos sons. Senão, vejamos.

Dissemos, no Capítulo 1, algumas breves palavras sobre a continuação da noção de esquematismo musical em teorias científicas da escuta musical desde finais do século XIX. Na altura, citámos como exemplos as teorias de Helmholtz, Stumpf e Lerdhal & Jackendoff, autores que, por diferentes meios teóricos e experimentais, buscaram compreender quais seriam as condições de possibilidade da escuta musical e, por conseguinte, quais seriam as condições de possibilidade da própria música. Poderíamos agora acrescentar o nome de Plessner, sem qualquer prejuízo à unidade do conjunto. No fundo, a pergunta central que anima as suas respetivas teorias é exatamente esta: *porque ouvimos musicalidade entre certos tipos de configuração sonora, mas não em outros?* A distinção fundamental traçada por Kant em sua última crítica entre cognição e juízo estético também deixa inalterado o eixo teórico que une aqueles outros autores. É verdade que Kant diferencia entre objetos da cognição, que são representados por conceitos por intermédio de esquemas, e objetos do juízo estético, que

escapam a qualquer conceito e por isso mesmo são percebidos ao nível do jogo livre entre imaginação e entendimento. Em todo caso, a nossa capacidade de fazer sentido musical dos sons permanece condicionada por *algum tipo de acordo prévio dado na mente do ouvinte*. Ou seja: conseguimos perceber e sentir musicalidade nos sons porque temos uma inclinação natural (fisiológica, psicológica, cognitiva, mental etc.) para distinguir e preferir certas combinações de sons em detrimento de outras, e a música nada mais é do que uma resposta a essa pré-disposição. Poderíamos chamar a isso de escuta programada, ou ainda, escuta como hábito, ou como um esquema de orientação regulado por um símbolo (Peirce) e que permitiria a “cognição estético-musical” do objeto soante.

Ironicamente, é no mais antigo malandro, *expert* em inventar artimanhas, que a escuta programada, em seu modelo mais rudimentar e evidentemente analógico, se manifesta em toda a sua força. Referimo-nos ao modo como Ulisses, o anti-herói transformado em virtuoso na segunda parte do poema homérico, vence o (en)canto das sereias (canto XII). A cena é conhecida, e permanece uma importante chave na compreensão de fenómenos de escuta e da subjectivação na modernidade (vide leituras de Adorno e Sloterdijk). Tendo como mensageira a deusa-bruxa Circe, Ulisses recebe uma informação privilegiada acerca do canto das sereias, cujas vozes enfeitiçam aquele que lhes empresta os ouvidos:

Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto
delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos
hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa.
Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas.

Elas se encontram num prado; ao redor se lhe veem muitos ossos
de corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a epiderme. (XII,
40)²⁵⁰

A artimanha recomendada pela deusa é simples, porém engenhosa:

Passa de largo, mas tapa os ouvidos de todos os sócios
com cera doce amolgada, porque nenhum deles o canto
possa escutar. Mas tu próprio, se ouvi-las quiseres, é força
que pés e mão no navio ligeiro te amarrem os sócios,
em torno ao mastro, de pé, com possantes calabres seguro,

²⁵⁰ A tradução aqui utilizada é a de Carlos Alberto Nunes, em Homero (2015).

para que possas as duas sereias ouvir com deleite.

Se lhes pedires, porém, ou ordenares, que os cabos te soltem,
devem mais forte amarras à volta do corpo apertar-te. (XII, 40-50)

Dito e feito. Ulisses ouve-as e deleita-se com as harmonias enquanto entoam que

Vem para perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho,
traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos.

Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra,
sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa.

Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado.

Todas as coisas sabemos, que em Troia de vastas campinas,
pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram,

como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda. (XII, 180-90)

Não obstante, atado ao mastro, e com marinheiros treinados para ignorarem a súplica que levaria comandante e a tripulação à morte certa na ilha das sereias, Ulisses vence a tentação vocálica.

Adorno e Horkheimer encontram aí os modelos do que virão a ser a relação do trabalhador e do burguês em relação à arte nas sociedades capitalistas. A saída do trabalhador, mais por imposição do “comandante” do que por escolha própria, é centrar-se no trabalho sem dar ouvidos ao que se passa ao redor — “sabem apenas do perigo do canto, não da sua beleza” (Adorno e Horkheimer, 1996, p. 53). A opção do burguês ou do senhor das terras, como Ulisses, é fazer os outros trabalharem para si, certificando-se da sua surdez imposta, ao mesmo tempo que

[...] quanto maior se torna a tentação, mais fortemente ele se faz acorrentar, da mesma maneira que, em épocas posteriores, os burgueses recusarão a felicidade para si mesmos, com tanto maior obstinação quanto mais a tenham ao seu alcance [...] O acorrentado assiste a um concerto escutando imóvel, como fará depois o público de um concerto, e seu grito apaixonado pela liberação perde-se num aplauso. (Adorno e Horkheimer, 1996, pp. 52-3)

Gostaríamos de pensar não tanto na escuta surda (à beleza do canto), como no caso dos marinheiros, nem na escuta contida, do burguês que contempla friamente, amarrado ao próprio mastro. Sem dúvidas, ambas as referências dizem muito sobre a situação da escuta

musical hoje, da qual participam surdez e frieza nas redes algorítmicas de distribuição de música. Ainda assim, gostaríamos de avançar com (ou a partir de) outra leitura da cena XII de *Odisseia*, proposta por Sloterdijk (2016, pp. 437-52), e que, a nosso ver, vai direto ao ponto que nos interessa: *o exercício de escuta como mera antecipação e confirmação da mensagem (musical)*.

Sloterdijk coloca algumas questões interessantes ao épico homérico:

Em que se baseia essa convicção de Homero de que as sereias, com seu canto, podem elevar todos os homens [...] à morte? [...] Que atrativos utilizam esses mortíferos pássaros canoros em forma feminina para fazer quem quer que as escute perder a cabeça? Que sabem as sereias sobre suas vítimas para conseguir aproximar-se tanto delas? Como fazem essas duas apazíveis cantoras para insinuar-se tão profundamente no ouvido de seus ouvintes a ponto de envolvê-los em seu chamado? (Sloterdijk, 2016, pp. 437-8)

E completa a sua teia de problemas acerca da posição da escuta no mito das sereias com a seguinte questão: “[q]ue espécie de música é essa, que melodia, que ritmo, o que concede às sereias tanto poder sobre o ouvido dos mortais?” (Sloterdijk, 2016, p. 439, grifo nosso).

A resposta que o filósofo convoca dessa teia enigmática é desconcertante. Sloterdijk (2016, pp. 439-41) defende que uma escuta atenta ao canto das sereias revela que “*não são as cantoras elas próprias que guardam o mistério do sucesso de sua sedução* [...] na verdade, a sedução da música das sereias não brota de uma sensualidade natural desses seres” (Sloterdijk, 2016, pp. 439-41, grifos nossos). Muito pelo contrário, segue o filósofo: “*é da natureza dessas cantoras não exhibir nenhum de seus atrativos próprios*” (Sloterdijk, 2016, pp. 439-41, grifos nossos). O fundamento do (en-)canto das sereias, segundo Sloterdijk, reside precisamente no facto de que elas somente cantam a música dos viajantes, ou seja, as melodias antecipadas e convocadas pela escuta do próprio passante, e jamais um repertório original (cf. Sloterdijk, 2016, pp. 439-41).

A partir dessa curiosa inversão, Sloterdijk segue a trilha da “*formação sonosférica do Eu*” e das suas manifestações posteriores, não só na idade de um indivíduo, mas na história (Sloterdijk, 2016, p. 445).

A escuta de Ulisses inspira-nos, porém, outro tipo de consideração. Acreditamos que a narrativa homérica, nesta cena em particular, delimita um modelo geral da *escuta transcendental ou esquemática*, que perseguirá teorias e práticas musicais mesmo pela modernidade. É que, como aprendemos com Sloterdijk, as sereias encantam e os marinheiros se perdem porque *escuta e música coincidem plenamente*. Dito de outro modo: os eventos sonoros não constituem qualquer tipo de *alteridade* em relação às expectativas da escuta do passante. A música tão-somente confirma aquilo que a escuta de Ulisses prescreve ou programa como a quintessência do musical. A escuta, nesse exemplo, não é *mobilizada* para *fazer sentido* da música as sereias; pelo contrário, com o intuito de entreter o capitão, as sereias massageiam as suas orelhas e cantam a *confirmação* do seu ideal de música perfeita — do tom ao tema, do timbre ao ritmo, os sons emitidos pelas sereias formam exatamente aquilo que, previamente, Ulisses já sabe que deve estar contido numa bela canção. A música corresponde, em regime de identidade, ao sistema musical do próprio viajante. É nesse sentido, pois, que uma escuta pode ser dita programada, aparelhada, racionalizada, esquematizada: quando as condições de possibilidade da música estão antecipadas no ouvir, e este nada pode sentir como musical que não esteja pré-estabelecido nos pilares da sua audição. Diz-se de uma escuta que está programada quando esta só se sente impelida a eventos sonoros que respondem ao seu próprio chamado. Escuta ensimesmada.

Com efeito, esse paradigma encontra-se radicalizado nos ouvintes contemporâneos, que têm as suas escutas *hackeadas* por algoritmos, capazes de construir (pretensos, porém razoavelmente efetivos) modelos do *estado de espírito* de cada indivíduo, e de apresentarem a sua canção mais íntima, já soante em suas escutas (programadas), disfarçadas de novas sugestões. O encantamento que daí resulta está quantificado nas numerosas horas diariamente dedicadas a plataformas de *streaming* — que nada mais são que as novas *sereias digitais*²⁵¹.

Antes da era digital, Adorno e Horkheimer (1985) já tinham percebido essa dimensão transcendental-esquemática da escuta musical, materializada então na indústria cultural. Para Kant, lembremos, a escuta musical, enquanto exercício do *gosto*, não pode jamais estar

²⁵¹ Ver, por exemplo, os vários estudos sobre plataformas de streaming mencionados na tese de doutoramento de Walter (2019). Por exemplo, a respeito da Netflix — plataforma de transmissão de filmes e séries televisivas —, Walter (2019, p. 111) diz: “[s]upõe-se, assim, que a melhor situação é aquela na qual o tempo entre o acesso à plataforma e o início da exibição do conteúdo seja próximo de zero. O usuário ideal seria aquele que nem se daria ao trabalho de procurar um filme, uma série ou um documentário, mas que apenas se conectasse a uma transmissão ininterrupta e continuamente personalizada para ele. O que a Netflix busca capturar e manter é a nossa atenção, ligando-a diretamente aos seus conteúdos e mantendo-nos em uma situação de excitação visual e sonora permanente.” Eis uma boa descrição das sereias digitais do mundo contemporâneo.

reduzida ao esquema, isto é, a uma regra de síntese que antecipa e fixa o sentido da multiplicidade de dados (sonoros) da intuição. Isto seria afastar-se do *juízo* ou do *juízo de gosto*, no qual imaginação e entendimento jogam livremente, e reduzir a escuta musical ao *entendimento*, que raciocina, compreende, demonstra objetivamente o sentido do objeto artístico. Isso não impede que a indústria cultural violente o gosto a fim de torná-lo formalizável em esquemas gerais para obras de arte:

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. *O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente.* Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado [...] *Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção [...]* Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, *ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto.* (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 117, grifos nossos)

A pergunta que nos interessa, e que vale tanto para as sereias mitológicas quanto para as digitais, pode ser assim formulada: até que ponto podemos confiar na música que emana do nosso próprio ouvido? Até que ponto as nossas inclinações auditivas primevas, com as suas restrições, modelos e regras de musicalidade, são bom guia e companheiro pela viagem musical? Não seria um erro tomar esquemas de canções porvir, esquemas talvez provisórios, por qualquer coisa de natural ou profundamente íntima? Não seria um *risco* querer cultivá-los em sua pretensa necessidade? Ou, dito de outra forma: *não seria salutar o confronto com a alteridade musical, mais do que com a mensagem musical que petrifica a audição?*

Mas se de Ulisses à era de Turing, do canto das sereias aos *hit* musicais, a escuta musical parece tender a caminhar seguindo os seus próprios caminhos (pré-determinados), quais seriam os exemplos de práticas de escuta nas quais outro paradigma se manifesta? Como conceber que se possa fazer sentido (musical) de eventos sonoros sem que se esteja de algum modo preparado para percebê-los enquanto música? E ainda mais peculiar: como

pensar o exercício de *extrair sentidos musicais* novos de composições cujos sentidos julgávamos conhecer muito bem?

Sloterdijk pergunta:

Como é possível que, para milhões de mensagens, eu seja uma rocha contra a qual elas se quebram como ondas sem suscitar eco, ao passo que certas vozes e instruções me abrem e me fazem estremecer, como se eu fosse o instrumento escolhido de sua ressonância, um meio, uma embocadura feita para soar apenas sob sua pressão? Não resta aqui um enigma de acesso sobre o qual é preciso refletir? Minha capacidade de ser alcançado por certas mensagens irrecusáveis não teria, porventura, um obscuro “fundamento” em uma faculdade de ressonância da qual até agora não se falou suficientemente? De onde vem a possibilidade quase *a priori* dessa postura aberta [...]? (Sloterdijk, 2016, pp. 434-5)

Da nossa parte, interessa-nos saber o contrário: *como é possível tornarem-se indispensáveis e mesmo belas mensagens sonoras que, num primeiro instante, destoavam da nossa audição?* Como compreender o facto de que nem sempre (talvez quase nunca, como ensinam a música de vanguarda, por um lado, e os *hit pop*, por outro) a mensagem sonora que mais faz ressoar a minha escuta num dado momento seja a que perdure, ao passo que outras, de pouca ressonância imediata, venham a tornar-se indispensáveis?

Dito de outra forma, interessa-nos perguntar não por uma faculdade de ressonância *a priori*, que tornaria a nossa escuta preparada, aberta, dilatada, pronta a acolher certas mensagens sonoras (musicais, inclusive), mas sim pelos *exercícios que transformam a escuta em caixa de ressonância de mensagens musicais avessas num primeiro contacto*. Como suavizar a discordância entre inclinação da escuta e mensagem musical, tornando-as uma ressonância da outra? Como modificar a escuta, isto é, ser capaz de ouvir com outras orelhas, a fim de, finalmente, ser capaz de ressoar, ou seja, *fazer sentido* da mensagem sonora apresentada em sua alteridade estética?

Longe de ser apenas um caminho de pensamento antagónico ao que apresenta Sloterdijk (no contexto específico da investigação sobre as primeiras “alianças sonosféricas”), a problemática que temos desenhado nos últimos parágrafos aparece menos como uma reação ao filósofo alemão do que como dúvida genuína acerca do exercício da escuta musical num

Proust, em *La recherche...* e mesmo num Nietzsche, em *Gaia Ciência*. Trata-se de um regime de escuta amplamente ignorado nas teorias que descrevem a escuta musical somente quando esta já é capaz de acompanhar, perceber e sentir a musicalidade dos sons, esquecendo-se de dar conta da *plasticidade sintética e evolutiva* dos nossos esquemas de escuta.

A narrativa de Proust é bem conhecida, pelo que estamos dispensados de uma apresentação geral da obra. Basta, por nossos fins, acenar para as famosas passagens nas quais a escuta de Marcel é atraída pelo tema da *Sonata de Vinteuil*. Como são descritos esses momentos? Primeiro, o *tema* da sonata afeta Marcel de forma confusa, obscura, disforme talvez. Nem por isso os seus ouvidos desistem ou se sentem menos *atraídos* por aquela *música ainda sem sentido*. E, como sabemos, num segundo encontro inesperado com a mesma música, o tema disforme torna-se informação musical da mais elevada categoria para a escuta de Marcel²⁵².

Nietzsche vai ainda mais longe de defende a *necessidade* de uma escuta germinada pela disjunção entre orelhas e alteridade sonora. Com efeito, é esta a tese que podemos extrair da sua crítica à ópera, como apresentada no *Nascimento da Tragédia* (Nietzsche, 1992, § 19). Primeiro aprendemos: a cultura da ópera é a cultura socrática; e isso, vindo de Nietzsche, é suficiente para percebermos o *anti-modelo* de cultura e música que é a ópera. Em seguida, o filósofo ensina: o ouvinte da ópera é essencialmente o ouvinte a-musical, anti-artístico por excelência, haja em vista que está mais interessado em identificar o sentido das palavras sob o canto do que o contrário; e, para tornar a situação ainda mais decadente, segundo Nietzsche, o cantor da ópera *vai de encontro às expectativas do ouvinte*, entregando-lhe as suas cristalinas palavras em detrimento da melodia.

Apesar de Nietzsche fazer referência somente ao privilégio que a escuta concede à palavra, não poderíamos aqui estender essa crítica para toda sorte de “escuta socrática”, a procurar por razões, princípios subjacentes, como quem ouve a fim de *supervisionar* a música? Não seria a crítica de Nietzsche válida exatamente para aquela escuta cujo fim é a compreensão *clara* da informação sonora? Uma música pretensamente pura, organizada,

²⁵² Segue a passagem na íntegra: “Or, quelques minutes à peine après que le petit pianiste avait commencé de jouer chez Mme Verdurin, tout d’un coup après une note longuement tendue pendant deux mesures, il vit approcher, s’échappant de sous cette sonorité prolongée et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut, secrète, bruissante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu’il aimait [...] À la fin, elle s’éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire. Mais maintenant il pouvait demander le nom de son inconnue (on lui dit que c’était l’andante de la sonate pour piano et violon de Vinteuil,) il la tenait, il pourrait l’avoir chez lui aussi souvent qu’il voudrait, essayer d’apprendre son langage et son secret.” (Proust, 1946, pp. 448-9).

transparente, por um lado, e uma escuta a ela adequada de antemão, por outro? Nietzsche critica o “ouvinte que deseja captar com nitidez a palavra sob o canto”, bem como “o cantor, pelo fa[c]to de falar mais do que cantar” (Nietzsche, 1992, § 19, p. 113). Da nossa parte, e por extensão, incluiríamos o ouvinte que deseja captar com nitidez a musicalidade dos sons, bem como certo tipo de compositor, pelo facto de raciocinar mais do que compor.

Senão a ressonância transparente e imediata entre música e audição, senão a escuta do “conhecedor”, para a qual os eventos sonoros meramente confirmam ou não as suas pré-determinações, que tipo escuta, então, Nietzsche nos apresenta como de facto estética e musical? Poderíamos chamar de *escuta amorosa* aquilo que o filósofo descreve no parágrafo 334 da obra *A Gaia Ciência* (Nietzsche, 2000), e que citaremos quase na íntegra:

334 — *É preciso aprender a amar.* — Que se passa para nós no domínio musical? Devemos em primeiro lugar *aprender a ouvir* um motivo, uma ária, de uma maneira geral, a percebê-lo, a distingui-lo, a limitá-lo e isolá-lo na sua vida própria; devemos em seguida fazer um esforço de boa vontade — para o *suportar*, mau-grado a sua novidade — para admitir o seu aspecto, a sua expressão fisionómica — e de caridade — para tolerar a sua estranheza; chega enfim o momento em que já estamos afeitos, em que o esperamos, em que pressentimos que nos faltaria se não viesse; a partir de então, continuar sem cessar a exercer sobre nós a sua pressão e o seu encanto e, entretanto, tornamo-nos os seus humildes adoradores [...]

Não sucede assim só com a música: foi da mesma maneira que aprendemos a amar tudo o que amamos. A nossa boa vontade, a nossa paciência, a nossa equanimidade, a nossa suavidade com as coisas que nos são novas acabam sempre por ser pagas, porque as coisas, pouco a pouco, se despojam para nós do seu véu e apresentam-se a nossos olhos como indizíveis belezas; é o *agradecimento* da nossa hospitalidade [...]. O amor também deve ser aprendido. (Nietzsche, 2000, p. 209)

Em resumo: queremos interrogar não um pretensão *a priori* ponto de escuta, mas sim as *pragmáticas* que nos permitem expandir os nossos hábitos, símbolos ou esquemas de escuta, exercícios que nos permitem aprender a também amar outros sons, outros cantos e outros modos de ouvir. A esse regime de escuta musical enquanto evolução sintética de

hábitos de escuta, a fim de representar e interpretar (Peirce) sentidos musicais que por ora nos escapam, propomos o título de *epistemologia pragmatista da escuta musical*. Como conseguimos investigar e conhecer cada vez mais profundamente a musicalidade dos sons mesmo quando os esquemas e acordos que informam a nossa escuta vacilam e precisam ser reajustados?

5.2 Escuta Musical Como Adequação

Em seu ensaio *O Gesto de Ouvir Música*, Flusser (2014, pp. 111-7) apresenta-nos um cenário de certo modo oposto ao que vimos no episódio de Ulisses e as sereias e, com isso, sintetiza, à sua maneira, outra corrente teórica, mais ligada à teoria dos media, e que tenta explicar as muitas formas da escuta musical, para além dos seus hábitos trazidos *a priori*. Se Ulisses *antecipa* a música em seu esquema de escuta, Flusser pensa a escuta musical no sentido contrário: *é a escuta que se adequa à mensagem musical num dado meio*. E, nesse sentido, Flusser revela-nos outro ponto de escuta, irreduzível aos esquemas *a priori* que o ouvinte carrega. Com efeito, dirá Flusser que a própria exposição do corpo ouvinte (não só das orelhas) à música num regime de *escuta* implica já, por definição, um deixar-se (in-)formar por aquela mensagem sónica. Vejamos isso com mais detalhes.

Que tipo de posicionamento do corpo a *escuta musical* implica? Eis a problemática que anima o ensaio de Flusser. Diferente dos gestos de ver e pensar, amplamente retratados na história da arte, o gesto de *ouvir música* parece não ter sido “estereotipado” tanto quanto os outros. O único tipo de referência que pode semear algumas hipóteses nesse contexto, segundo Flusser, é a *iconografia do gesto de ouvir*, sem relação direta com a música. Com efeito, não é outro o gesto, muitas vezes retratado, da cena na qual Maria recebe a boa nova do anjo Gabriel: *escuta-se a palavra*. Por vezes pintado como qualquer coisa de surpreendente, como no período gótico, Flusser sublinha, nesse âmbito, o modelo do *gesto de escuta* renascentista, no qual Maria é apresentada como alguém que *atenta*, de forma *resoluta*, à mensagem do anjo. Partindo dessa referência, conclui-se que a escuta musical deve ser algo como um *gesto de prestar atenção*.

Evidentemente esse ponto de saída já revela alguns problemas. Primeiro porque ouvir vozes que falam não é exatamente a mesma coisa que escutar música. Segundo porque, se o gesto de ouvir música é de facto um posicionamento do corpo no qual o ouvinte atenta à

mensagem recebida (como no gesto de Maria a escutar a mensagem do anjo), então até que ponto se pode falar de um gesto de ouvir música em geral? Até que ponto haveria uma espécie de modelo geral do que seja isto, ouvir música? É que, bem sabemos, os modos de se posicionar com o intuito de receber uma mensagem sonora dependem da mensagem recebida e do seu meio — e isso vale para a palavra e para a música. Flusser sabe que o “gesto de ouvir ‘La Marseillaise’ é diferente do gesto de ouvir um canção dos Rolling Stones” (Flusser, 2014, p. 112), bem como o gesto de ouvir ópera é um quando se assiste pela televisão e outro quando se escuta num vinil; assim como, se Maria começasse a marchar enquanto ouvia a boa nova, a mensagem do anjo teria sido recebida incorretamente. Portanto, dado o interminável fluxo em devir de tipos de mensagens musicais (deixando de lado, agora, as mensagens verbais) — e, por conseguinte, os infinitos modos de se posicionar em relação às mensagens —, cabe perguntar: haveria algum aspeto que atravessa todos esses gestos, constituindo, enfim, o *gesto de ouvir música*?

Flusser enuncia a sua resposta nas seguintes palavras: “[...] a escuta musical é um gesto que se conforma à mensagem recebida, e é precisamente essa mudança de forma a cada mensagem que todas essas formas têm em comum e que as torna gestos de ouvir música” (Flusser, 2014, p. 113, tradução nossa).

Dito de outra forma: ouvir música é um gesto de adequar-se à mensagem musical recebida através de determinado meio. Logo, cada mensagem musical conterà em si mesma (e poderá engendrar no outro) o seu próprio ponto de escuta, a sua “forma”, como diz Flusser. Se a mensagem falhar em (in-)formar o ouvinte ou este falhar em deixar-se (in-)formar pela mensagem, não haverá sentido musical, apenas ruídos.

Ora, se vamos equacionar a escuta musical em termos de mensagem acústica e adequação do ouvinte, então é preciso constatar outra camada desse gesto. É que não só as orelhas e o complexo aparato fisiológico que segue daí a certas partes do cérebro funcionam como antenas dessa mensagem. Flusser insiste que “é característico das mensagens acústicas que eles não são exatamente recebidas, mas que atravessam (*passed along*). O corpo humano é permeável a ondas sonoras, de modo que essas ondas o colocam a vibrar e o afetam” (Flusser, 2014, p. 113, tradução nossa). Assim, arremata o autor, “[n]ão podemos falar da adaptação à mensagem quando a própria mensagem impõe a sua forma no ouvinte” (Flusser, 2014, p. 113, tradução nossa).

A tese é esclarecida nas páginas seguintes do ensaio. Quem diz que a mensagem musical “*impõe* a sua forma no ouvinte” (Flusser, 2014, p. 113, tradução e grifo nossos) diz que o gesto de ouvir música é um processo duplo: por um lado é *incorporação* da música; por outro, *musicalização* do corpo (Flusser, 2014, p. 114).

Perceber essa concepção de gesto de escuta musical — música que se torna corpo; corpo que se torna música — para além de um romantismo naïve leva Flusser a acrescentar uma terceira camada em sua definição. O efeito de ser *sujeitado a ondas* que passam através do (e afetam o) corpo pode ser pensado como uma espécie de *pathein*. Por um lado, diferentes partes da membrana permeável a ondas sonoras chamada corpo é posta a oscilar num determinado *pathos*. Por outro, seu efeito é empatia com a mensagem.

A mensagem acústica, por si só, literalmente tem esse caráter patético. Em outras mensagens, o efeito é apenas metafórico. Na escuta musical, uma pessoa é ‘tocada’ pela mensagem num sentido completamente físico (não metafórico); ela está a empatizar com o *pathos* da mensagem. (Flusser, 2014, p. 114, tradução nossa)

Em termos cibernéticos, segue Flusser (2014, p. 116), poderíamos dizer que o gesto de ouvir música é aquele que tem vibrações sonoras como *input* e amor e lógica como *outputs*, processados por uma misteriosa e intrincada caixa-negra de ressonâncias, oscilações e feedbacks internos — o corpo —, e cujo funcionamento é ignorado mesmo pelo mais hábil dos compositores²⁵³.

Mas o que seria esse modelo senão uma incorporação (no sentido de *embodiment*) do modelo kantiano, com ligeiras variações? Descrita por Flusser, a escuta musical parece ser constituída por fenómenos sonoros que resultam em “amor” e “lógica” por *intermédio caixa-negra escondida nas profundezas da fisiologia humana*. É verdade que, diferente do esquema da razão pura, que pré-determina e informa os fenómenos, tornando-os significativos, o esquema caixa-negra da escuta musical de Flusser é ele mesmo um conjunto de *vibrações plásticas* que se adequam à forma ditada pelo próprio fenómeno. Não são os conceitos de “amor” e “lógica” que esquematizam possibilidades de combinações sonoras que

²⁵³ Nas palavras do autor: “So empathy with the message is a complicated matter, complicated above all not only by the cybernetic feedback that arises between the separate oscillations of the body but also, and primarily, because verbs like *feel*, *wish*, *dream*, and *think*, substantives such as *joy*, *love*, *longing*, and *beauty*, are the words that name this complex pathetic experience in everyday language. In short, the matter of the human body’s permeability to sound waves is not so simple because it is experienced as happiness, mathematical order, and beauty.” (Flusser, 2014, p. 115).

correspondem às suas (pré-)determinações. São combinações sonoras que parecem esquematizar no ouvinte (sem que se saiba objetivamente como), os *outputs* “amor” e “lógica”. Claro está, portanto, que quanto mais nos afastamos do modelo de Ulisses em direção ao modelo de Flusser, mais nos distanciamos de uma escuta que *entende* a música em direção a uma escuta que a *julga sensorialmente*.

Seja como for, interessa-nos investigar um pouco mais as seguintes questões: porque Flusser postula que o ponto de escuta (caixa-negra), que medeia entre a mensagem musical e seu *output* afetivo e lógico, está sempre já contido na própria mensagem (i.e. é informado pela mensagem acústica)? E porque Flusser admite com tanta facilidade que a mensagem musical é “naturalmente” ou “imediatamente” incorporada na escuta do ouvinte enquanto este se torna também a própria mensagem? Porque pensa Flusser que mensagem e ouvinte soam em uníssono com tanta facilidade? Como explicar, então, o facto comum de que diferentes ouvintes expostos à mesma mensagem sejam informados de sentidos bastante distintos? Ou o facto de que podemos aprender a ter determinados *outputs* afetivos e lógicos que antes ignorávamos numa mesma mensagem?

Tais constatações chamam a nossa atenção não só porque, como já dissemos, é característico da escuta musical passar por momentos de desorientação e de aprofundamento da compreensão que temos da mensagem musical, mas também porque, numa perspetiva cibernética, que Flusser parece adotar em seu conceito de escuta musical, faz sentido questionar o papel dos *ruídos* e dos *feedbacks* entre mensagem e escuta.

Será mesmo, afinal, que a mensagem musical informa a de escuta do seu ouvinte sem desvios, “pontos surdos”, indeterminações ou ambiguidades? E será mesmo que o corpo, enquanto esquema ou caixa-negra de escuta, simplesmente se torna ou toma a *forma* da própria mensagem, em vez de estabelecer, ao menos parcialmente, uma relação de *feedback* que retorna à própria música ouvida, re-informando-a (i.e., re-significando-a)? E se por um momento aceitarmos como plausíveis as noções de indeterminação e *feedback* na relação entre ondas sonoro-musicais e escuta, não abriríamos, com isso, outro caminho de investigação, a saber: escuta musical não só como (i) antecipação da mensagem musical, e não apenas como (ii) afinação em consonância perfeita entre escuta e mensagem, mas também como (iii) *feedback loop* entre mensagem e escuta incorporada, no qual por um lado esta é informada, colocada a ressoar, entra em consonância com a mensagem e, por outro, dados os

ruídos e indeterminações, a escuta cria ou re-cria a mensagem inicial, projetando-se sobre ela, sempre de um modo diferente, com o intuito de modificar o ruído em mensagem (musical) com sentido.

Eis, pois, um caminho possível para explicar a multiplicidade de modos de escuta sem se fechar em esquemas transcendentais nos quais a escuta é profundamente passiva, partam eles do ouvinte ou de (pré-)determinações da própria mensagem musical. Com efeito, acreditamos que os *outputs* formal (lógico, matemático) e afetivo (amor, alegria) — ou seja: o *sentido musical* — que emergem dos *inputs* sonoros não passam exclusivamente por filtros mediadores que codificam, em regime de transparência, ou em regime de tradução, a entrada na saída. Dito de outra forma: *não há um controlo absoluto, por parte dos esquemas (sejam eles quais forem), da sensibilidade da escuta musical*. Não há uma programação que condiciona *completamente* os *outputs* ou os sentidos afetivo e estético do musical; a sensibilidade da escuta musical não está *completamente* pré-determinada em esquemas que captam eventos sonoros e os convertem em afetos. Sempre haverá, sem dúvidas, codificações fisiológicas, psicológicas, culturais, tecnológicas e da própria mensagem acústico-musical cuja interferência mediadora de certo modo condicionará o *sentido estético-musical* dos eventos sonoros. Sempre haverá *aparelhamentos dos modos de percepção*, que (pré-)determinarão ou condicionarão horizontes de fenómenos e seus sentidos. Não obstante, pode-se também constatar como essa programação mediadora, esses *outputs* codificados em médias (da fisiologia da audição às tecnologias do som), deixam sempre escapar *pontos surdos* aqui ou ali, do qual poderão emergir sentidos não previstos pelo código²⁵⁴.

Pode-se constatar, ademais, que a *pragmática da escuta musical* não é tão transparente como se poderia suspeitar. Códigos e programações, contidos seja na fisiologia do ouvinte, seja na mensagem musical, estão sempre a entrarem em conflito, a produzirem ruídos, e mesmo a *ressoarem em sítios insuspeitos*. E nesses pontos surdos, focos de ruído ou indeterminação — momentos de choque entre, digamos, hábitos de escuta, programação da

²⁵⁴ De certo modo, a filosofia da tecnologia de Flusser anda constantemente à volta dessa problemática: como se voltar contra às regras do programa e, com isso, atualizar novos horizontes de fenómenos, afetos, modos de percepção etc.? Não obstante, ao pensar o gesto de ouvir música, como vimos, Flusser não vai mais longe do que supor uma escuta que segue o esquema, programa ou codificação prevista pela mensagem musical. Um primeiro ensaio para pensar o que seria um “ouvir contra o programa” aparece em Ulm e Martoni (2016). O exemplo brevemente comentado pelos autores no referido ensaio, porém, é ainda demasiado modesto. Ulm e Martoni (2016, pp. 185-7) fazem referência a certa instalação sonora na qual a música é apresentada em formato espacial tão incomum que acaba por confundir os nossos programas de escuta, forçando-nos a criar outros modos de escuta musical para além dos nossos “rituais de percepção” já cristalizados. Nossa pergunta, contudo, pretende-se mais incisiva: o que coordena esse momento de criação de uma nova escuta *através do próprio exercício de ouvir*? O que guia, movimenta, anima, conduz o gesto de escuta musical quando este se livra da sua zona de conforto que é a escuta codificada?

mensagem musical e codificação do *medium* de transmissão dessa mensagem —, a escuta é convocada a traçar caminhos *inaudíveis a priori*, ou seja, é convidada a propor *pontos de escuta* para os quais não há qualquer programa disponível. Escutar *contra* ou *para além* do programa. E quando a escuta é lançada nessa viagem através de eventos sonoros desprogramados, os modelos de escuta transcendentais devem ceder lugar para outro tipo de abordagem, que não hesitaríamos em chamar de *escuta diagramática*. Este será o tema da próxima secção.

...

Nas últimas secções, analisámos duas modalidades de escuta musical: (i) escuta musical como antecipação e a (ii) escuta musical como informada pela materialidade mensagem num meio. Buscámos salientar que esses dois pontos de escuta quase opostos, apesar de constituírem um arcabouço bastante rico que nos permite explicar os diferentes modos de se fazer sentido da música através da escuta, ignoram algo que julgamos ser fundamental, nomeadamente a *dimensão epistemológica da escuta musical*. Em outras palavras, interessa-nos esclarecer a capacidade atualizar sentidos musicais através da escuta, ou ainda: a capacidade de perceber e *sentir com crescente riqueza de subtilezas a mensagem musical*.

Certamente os hábitos de escuta que carregamos e as especificidades do objeto participam dessa investigação auditiva. Mas não se trata de uma capacidade redutível a qualquer uma dessas modalidades em particular. Todas essas modalidades pressupõem uma escuta cujo sentido captado da mensagem é mais ou menos estável e igualmente acessível a qualquer ouvinte, mas ignoram que entre uma escuta absolutamente desorientada, incapaz de *sentir a unidade musical dos sons*, e a escuta de um grande compositor ou maestro, sensível a inúmeras camadas daquele objeto, há infinitas gradações nas quais a escuta navega.

Como, portanto, explicar a possibilidade de *ampliar a sensibilidade da escuta* para a música? Lembremos os exemplos de Proust e Nietzsche, pois são emblemáticos. Porque às vezes nem mensagem nem hábitos de escuta nos abrem para a grandeza de sentidos de uma música? E como explicar que eventualmente eu seja capaz senti-la diferentemente? Quando a escuta está desorientada em meio aos sons, o que falta? E quando eventualmente alguma orientação é conquistada, o que aparece? E quando, mesmo já conhecendo bem determinada música, sou capaz de captar sentidos ainda mais profundos que antes ignorava: porque os

ignorava, mesmo tendo escutado a mesma música diversas vezes? Porque passo a reconhecê-los num dado momento? E que tipo de (re-)conhecimento é este, que experimentamos na escuta musical?

5.3 Escuta Musical Como Diagramática

5.3.1 Introdução: Pistas da Diagramática Visual

Entre os estudiosos da diagramática de C. S. Peirce, acreditamos que é Stjernfelt (2007) quem mais se aproxima do que seria uma diagramática da contemplação estética. É verdade que Pietarinen (2010) é talvez o primeiro autor a refletir sobre uma lógica *diagramática acústica*, na qual silêncios e diferentes notas podem constituir fórmulas, enunciados, deduções, etc. Contudo, trata-se de transportar operações lógicas, com as suas regras de funcionamento pré-definidas, do medium visual para o acústico. No grande estudo de diagramatologia de Stjernfelt, porém, há uma pista a nosso ver mais interessante, apesar de estar centrada no exercício de contemplação de imagens artísticas, e não de sons.

A tese do autor (Stjernfelt, 2007, p. 279) pode ser assim resumida. Pinturas são um “subgrupo da categoria dos diagramas”. Apesar de não serem acompanhadas por regras de interpretação explícitas (i.e. símbolos), que permitiriam, tal como na matemática, a manipulação da imagem, há ao menos duas fontes que informam a interpretação diagramática da pintura: (i) “habilidades diagramáticas espontâneas que caracterizam a percepção natural”; e (ii) “uso experimental de habilidades diagramáticas importadas de outros campos da experiência” (Stjernfelt, 2007, p. 279, tradução nossa). Nesse sentido, conclui Stjernfelt (2007), seja na interpretação de fenômenos investigados pelas ciências, seja na interpretação de pinturas, há um mesmo processo triádico e diagramático de fundo que possibilita a produção de novos conhecimentos a respeito do objeto da investigação. No exemplo da pintura, o signo visual que não está acompanhado por regras de interpretação explícitas exigirá uma inferência abdutiva, que lançará uma hipótese de interpretação daquele signo — um diagrama. A hipótese poderá, então, ser testada (dedução) e comparada “indutivamente com outro conhecimento acerca do mesmo fenômeno, o que acaba por resultar no motor de raciocínio em três tempos formulado por Peirce: abdução-dedução-indução [...]” (Stjernfelt, 2007, p. 279, tradução nossa).

A nosso ver, a introdução de um capítulo sobre a contemplação de imagens artísticas num volume sobre a diagramatologia — tarefa empreendida por Stjernfelt (2007) — é fundamental para enriquecermos uma tese superficial, porém tentadora, segundo a qual obras de arte, assim como a música, são acima de tudo ícones que semeiam na mente de quem as contempla *apenas* interpretantes emocionais. Não que essa tese esteja de todo errada. Ela apenas atinge o seu limite quando pensamos na dimensão epistemológica dos objetos artísticos enquanto fenómenos da percepção e também enquanto signos. A diagramatologia ajuda-nos a esclarecer algumas das dinâmicas que têm lugar quando, para além de sermos tomados por certas sensações, somos capazes de extrair informações a respeito da obra que de outro modo permaneceriam encobertas. A abordagem de Stjernfelt lembra-nos de que o facto de os signos estéticos (e.g. pintura e música) serem mais enigmáticos não implica uma ausência completa de pontos de referência, regras, ritmos, padrões ou modelos na hora de *investigar esteticamente* certo fenómeno, como, por exemplo, uma pintura ou composição musical. Pelo contrário, o próprio aparato sensorial e o contexto estilístico da obra inevitavelmente sugerem (ou mesmo pré-determinam) operações possíveis de comparações, pontos de foco, delimitação de padrões etc.

É isso que Stjernfelt mostra, por exemplo, em seu estudo de uma pintura da Última Ceia, feita pelo dinamarquês C. W. Eckersberg em 1839, no altar da Igreja Frederiksberg, em Copenhaga. Em seu estudo, Stjernfelt mostra algumas possibilidades diagramáticas da análise da imagem artística — ou melhor: mostra-nos quando a imagem se torna diagrama (Stjernfelt, 2007, pp. 280-4). A referência feita é à análise do historiador Erik Fischer, que, segundo Stjernfelt, faz uso de diversas abstrações diagramáticas da imagem a fim de revelar como os peculiares *ângulos* entre Jesus, o espaço da Ceia, e os discípulos implicam certa elevação anormal de Cristo, que sugere a hipótese interpretativa de que Eckersberg o representou a levitar, como num símbolo de que, no momento da ceia, Jesus já não se encontrava completamente neste mundo.

Acreditamos, porém, que seja possível aprofundar a ideia de uma diagramática estética para além das constatações muito bem apresentadas por Stjernfelt (2007). Ao menos três aspetos são sugeridos pela tese de Stjernfelt e, a nosso ver, merecem ser aprofundados, sobretudo com vistas a explicar o tema que nos ocupa nesta investigação, a saber, a escuta musical o seu potencial estético-epistemológico. Podemos enunciá-los na forma de três

perguntas, que guiarão as próximas secções: (i) qual a relação entre *percepção* e *diagramática*, implícita quando o autor fala das “habilidades diagramáticas espontâneas” (Stjernfelt, 2007, p. 279)²⁵⁵? (ii) como essas habilidades de *percepção* diagramáticas podem ser transformadas e eventualmente estabilizadas em hábitos cognitivos mais enriquecidos? (iii) além das habilidades diagramáticas importadas de outros campos da experiência, não haveria habilidades diagramáticas próprias de certas investigações estéticas (e.g. análise de pinturas e escuta musical)?

Com efeito, quando se pensa na contemplação e na cognição de imagens, a participação dos diagramas naturalmente tende a ser algo como uma análise proto-geométrica capaz de trazer ao plano frontal relações de outro modo permaneceriam encobertas. E isso é bastante evidente nos exemplos retomados por Stjernfelt (2007). Nesse sentido, quando voltamos a nossa atenção à escuta e à música, somos tentados a dispensar qualquer dimensão diagramática no modo como aquela pode vir a conhecer esta. Com razão, podemos questionar: que diagrama lógico-dedutivo poderia haver no exercício da escuta? Podemos identificar uma diagramática musical nas pautas, notações e outras ferramentas de análise, como vimos, anteriormente, na obra de Krämer (2016). Porém, senão por diagramas, como explicar, então, que a música também se deixa conhecer através da escuta? Senão por meio de diagramas — ou ao menos algum tipo de diagrama e algum tipo de raciocínio diagramático, próprios da escuta —, como explicar os fluxos de desorientação e orientação, desencontros e ressonâncias, superficialidade e profundidade que caracterizam o exercício da escuta musical? Sem uma mediação diagramática, como explicar a capacidade de ampliarmos os *pontos* de referência que *marcam* a nossa orientação durante a escuta?

Acreditamos que a peculiaridade da escuta musical e a especificidade dos seus diagramas poderá ser esclarecida se atentarmos para aqueles pontos que Stjernfelt indica, mas não desenvolve, como a ligação entre percepção e diagramática e as habilidades diagramáticas que possibilitam certos tipos de interpretações de signos artísticos. Nesse sentido, a hipótese que tentaremos defender é a de que a escuta musical se dá precisamente no intermédio entre a percepção e o raciocínio, ou entre uma forma de investigação diagramática própria da percepção auditiva (e.g. formas temporais) e a investigação diagramática própria da semiótica musical

²⁵⁵ Cabe sublinhar que no mesmo livro, Stjernfelt (2007) desenvolve em profundidade a relação entre percepção e análise de imagens a partir da filosofia de Husserl, mas não em referência à filosofia de Peirce, à sua teoria da percepção e à doutrina da faneroscopia. Desenvolveremos essas ideias nas próximas páginas.

(e.g. cognição de afetos). Acreditamos, por fim, que para caracterizar a riqueza escuta musical como aqui a entendemos é preciso (ao menos tentar) reatar um nó que Peirce deixou solto, nomeadamente: a relação entre a percepção, a faneroscopia e a semiótica.

5.3.2 Escuta Musical: Entre Percepção, Faneroscopia e Semiótica

Perceptos e Fenómenos. Ou: a intuição musical

Não há mais dúvidas de que Peirce nos legou um mapa geral de uma teoria da percepção, que ele mesmo jamais chegou a sistematizar²⁵⁶. Ademais, o próprio mapa encontra-se implícito, ou melhor, espalhado em escritos do autor sobre a fenomenologia (ou faneroscopia) e sobre a semiótica. A tríade *percepto*, *facto perceptível* e *juízo perceptível* parece ser o fundo dessa teoria, ainda que as passagens de um nível a outro, bem como as relações nutridas entre eles tenham sido pouco esclarecidas por Peirce. Mas o facto é que sem percepção não há faneroscopia, e sem faneroscopia não há semiótica. E compreender esse triângulo²⁵⁷ parece-nos fundamental para podermos situar a escuta musical no âmbito da filosofia peirceana evitando os lugares-comuns que, como já dissemos, mesmo que acertados, deixam para fora dos seus portões elementos inegavelmente presentes naquele tipo especial de entendimento dos fenómenos musicais.

Como a escuta musical começa? Flusser, no ensaio que já citámos anteriormente, apresenta muito bem a complexidade desse encontro inicial quando nos lembra que

[...] o corpo humano é permeável a ondas sonoras, de modo que essas ondas o colocam em vibração, afetando-o. Com efeito, o corpo tem órgãos específicos de escuta, que convertem vibrações acústicas em, por exemplo, ondas eletromagnéticas, vibrações, mas a música coloca o corpo todo em vibração, e não apenas o nervo auditivo [...] [Essas ondas] podem ser sentidas, o indivíduo nota que está sujeitado a elas. Em grego, essa sujeição reconhecida é chamada de *pathein*. (Flusser, 2014, p. 113, tradução nossa)

Claro que, actualmente, há tecnologias que nos permitem escutar música apenas com os nossos ouvidos, como quando utilizamos fones de ouvido. De qualquer forma, a descrição

²⁵⁶ Ver, por exemplo, alguns dos primeiros esboços de sistematização da teoria da percepção de Peirce em Hull & Atkins (2017) e De Tienne (2013).

²⁵⁷ A intersecção entre percepção, fenomenologia e semiótica tem recebido alguma atenção especial recentemente enquanto fonte para uma teoria da cognição mais enriquecida do que as teorias de matiz simbólico-computacional (e.g Pietarinen e Isaajeva, 2019).

da escuta musical de Flusser permite-nos começarmos do seguinte ponto: em geral, numa situação de escuta musical, o corpo é “tocado” por ondas, que constituem a música. Há aqui uma complexidade exuberante. Mesmo numa simples canção de poucos minutos, e pensando apenas em termos quantitativos, não é difícil concluir que a complexidade física desse processo — no qual as (muitas) ondas, que constituem aquela música, nos tocarão ou nos afetarão — transcende aquilo que de facto perceberemos, digamos, conscientemente. Poderíamos lembrar, neste momento, a distinção feita por Leibniz (1980) entre as *pequenas percepções*, que são infinitas e muito difíceis de serem distinguidas entre si, e as imagens, formas, impressões etc. que são compostas por aquelas primeiras. Um dos exemplos utilizados por Leibniz é precisamente a percepção do bramido do mar, que, segundo essa perspectiva, seria constituído pelos infinitos ruídos de cada minúscula onda a afetar a nossa percepção, mesmo que não sejamos capazes de percebê-los individualmente (Leibniz, 1980, p. 12).

Essa passagem contínua de uma complexa percepção física e fisiológica das ondas sonoras à primeira impressão, ainda mais ou menos confusa, que se forma para o ouvinte é o que Peirce chama de formação de um *percepto*. Trata-se do primeiro nível da percepção, e diz respeito à impressão real, com todas as suas limitações cognitivas, que temos de um dado objeto. Estamos ainda longe de qualquer tipo de crítica, juízo, análise. O percepto é nada mais que a impressão que o objeto imprime em minha percepção. Evidentemente, o percepto não corresponde à coisa em si em sua totalidade. Mas tão-pouco é indiferente ao objeto em si mesmo, como num Kantismo radical. Trata-se, antes, de um primeiro filtro sintético, mais ou menos “inconsciente”, *ancorado* no objeto e que resulta na percepção efetiva de que temos algo diante de nós num dado momento — como simplesmente estar ciente de que algo nos afeta, sem distinguirmos ainda o que é esse algo, de que modo nos afeta, e o que isso significa. Ademais, apesar de não corresponder à totalidade do objeto em si mesmo, grande demais para ser abarcado com clareza em todas as suas minúcias, o percepto é o mais próximo que chegaremos disso, pois é o nível mais geral, vago e impreciso de (quase) re-apresentar aquilo que se apresenta a nós.

Esse primeiro estágio perceptivo, no qual nos damos conta de algo que está a nos afetar, evidentemente pode ser inserido na tradição do conceito de *apercepção*, mas somente como uma espécie de *apercepção* ainda vaga. Porém, gostaríamos de sublinhar como, para além

disso, a formação do percepto começa a trazer a percepção bruta para dentro daquilo que mestres de Peirce, como Aristóteles e Kant, chamavam de *imaginação*. Com efeito, o percepto é, de certo modo, uma primeira imagem (ainda que vaga, efêmera e rudimentar) da coisa em si, mas ainda muito próxima da impressão física imposta pelo próprio objeto, tão próxima que tomamos a nossa impressão — o percepto — pela coisa mesma.

Enquanto pesa sobre a nossa percepção (*secundidade*) mas sempre mantendo uma profunda analogia qualitativa e real com o objeto mesmo (*primeiridade*), o percepto ainda não nos dá a coisa em si para ser conhecida. Ou seja: o percepto não é ainda um signo. Ele não está disponível para ser inspecionado, por assim dizer. Porém, sendo a própria realidade algo de infinitamente cognoscível (em vez de uma coisa-em-si velada, como na filosofia kantiana), Peirce chama a nossa atenção para a *tendência* dos objetos a serem conhecidos, generalizados, analisados. Portanto, sem isso que De Tienne (2014, p. 22) chama de uma *saturação de terceiridade*, que acompanha o percepto impresso pelo objeto em nossa mente, seria impossível saltar dessa quase-reconstituição do objeto (i.e. o percepto), demasiado vaga e imprecisa, para qualquer coisa de mais geral, sintético, esquemático, nomeadamente, o *facto perceptível* (cf. Peirce, CP. 2.141, 2.143). É, pois, somente neste ponto que temos um primeiro *ralentar do percepto*, ou seja, do fluxo de informações que os objetos imprimem em nossos sentidos.

Cabe agora ressaltar que Peirce introduzirá um termo genérico para se referir e toda e qualquer tipo de observação que se dá sobretudo quando o percepto está ausente, seja ela uma re-apresentação do percepto, como no facto perceptível, ou um objeto da imaginação, uma projeção, alucinação etc. Trata-se do termo *faneron (phaneron)*²⁵⁸, que utilizaremos aqui no lugar do tradicional conceito de fenómeno, e incluindo como um tipo particular de faneron o facto perceptível.

Com efeito, o facto perceptível, assim como qualquer tipo de faneron, produz uma primeira síntese, ainda bastante espontânea, do conteúdo impresso no percepto. O resultado desse filtro inicial é algo como uma imagem, um esquema, uma sensação, uma impressão mais fixa do que o percepto, e, acima de tudo, algo um pouco mais distante da complexidade total do objeto como registrada no percepto. É só nesse momento que algum tipo de conhecimento a respeito do conteúdo do percepto poderá ser derivado.

²⁵⁸ Para mais referências sobre esse termo, ver a compilação de passagens nas quais Peirce o define, disponibilizada em <http://www.commens.org/dictionary/term/phaneron> (Último acesso em 19 de Abril de 2021).

É quase impossível conceber uma escuta musical reduzida às impressões que as ondas acústicas marcam em nossa percepção. Antes, parece mesmo que a mais rudimentar experiência com a música está marcada pela escuta de factos perceptíveis e outros fanerons. Quando a escuta está reduzida aos perceptos, o seu objeto, a música, não deixará qualquer rastro quando parar de soar. Objeto e percepto desaparecerão juntos. Porém, na medida em que restarem marcas, traços, sensações, impressões, das mais vagas e superficiais às mais complexas e profundas, estaremos nos referindo aos factos perceptíveis (e possivelmente a outros tipos de fanerons que imaginamos, projetamos etc.). Sempre que o percepto atual estiver contaminado de memórias, projeções, suposições, expectativas etc., estaremos já ao nível dos fanerons presentes à escuta.

Como podemos notar, são muitas as gradações. E, por isso mesmo, são muitas as experiências de escuta. Um mesmo objeto físico a soar no mesmo espaço e momento para diferentes ouvintes conterà as mesmas potências perceptíveis para todos. Porém, os diferentes graus e qualidades de escuta, condensados nessa multiplicidade de experiências, variarão consoante a sensibilidade de cada um para registrar, filtrar e estabilizar determinados fanerons. Daí a escuta musical ser caracterizada não tanto pela capacidade de antecipação, e tão-pouco pela capacidade de se adequar à mensagem (entendida como o objeto sonoro em si mesmo), mas sim por essa infinidade de re-apresentações mais ou menos parciais dos perceptos que captamos da música.

Sobre como essa sensibilidade, bastante espontânea e de certo modo inconsciente, pode vir a ser transformada e até mesmo refinada de acordo com certos modelos e ideais, falaremos nas próximas secções, quando também tentaremos esclarecer em que consiste um faneron musical para a escuta. Por ora, sublinhemos apenas que, segundo Peirce, não podemos atuar *diretamente* sobre a nossa faculdade perceptiva — e, por conseguinte, sobre a produção dos fanerons —, apesar de ser somente através dela que premissas entrarão em nossos raciocínios (cf. Peirce, CP 7.647).

Quando os fanerons se apresentam à mente, pisamos no limiar entre a faneroscopia (ou fenomenologia) e a semiótica (ou lógica). É que se por um lado o faneron já introduz um elemento da terceiridade, na medida em que se torna algo como um signo, por outro, ele nada pode afirmar, demonstrar, distinguir a respeito do seu objeto, estando limitado apenas a apresentá-lo à mente tal como foi registrado pelo percepto. Não obstante, longe de ficarmos

limitados à eterna re-apresentação e contemplação passiva do faneron, há um ponto de viragem, no qual *se reconhece que o facto perceptível ou faneron nos diz algo sobre o conteúdo do percepto* e, por conseguinte, sobre a realidade. Trata-se de uma espécie de *hipótese espontânea e irresistível*, observar o faneron como se fosse uma primeira hipótese, ainda muito falha e limitada, é verdade, mas ainda assim uma hipótese acerca da natureza, sentido ou significado do objeto antes registrado no percepto. É isto que Peirce chama de *juízo perceptivo*, e é somente neste ponto que tem início o raciocínio, ou seja, a representação, análise, julgamento, crítica, avaliação, enfim, a *interpretação de signos*²⁵⁹.

A escuta que se dá conta de absolutamente qualquer coisa na música — um tema, uma variação, uma sensação, uma forma etc. — o faz necessariamente na forma de um juízo perceptivo. Com isso, queremos dizer o seguinte: antes do juízo, certamente aquele elemento já afetava o ouvinte enquanto percepto e já havia sido re-apresentado ao nível do faneron musical que se mostrava àquele ouvinte. Mas o dar-se conta de que (ou melhor: suspeitar que) certo elemento contido naquele faneron *é algo determinado* (e.g. um tema, uma variação etc.) é já um tipo de inferência, ainda que muito fraca — uma hipótese, naturalmente —, e que exigirá a sua análise semiótica — o que exatamente é, como funciona, qual o seu sentido etc. Até esse momento, o ouvinte acompanha os sons (percepto) e é capaz de extrair uma imagem mais ou menos geral daquela música (faneron). Agora, a escuta vai além da coleção e re-apresentação desses “fantasmas” e passa a ouvir neles signos que se referem a algo que aquele objeto, a música, comunica. Começamos a escutar uma hipotética razoabilidade (afetiva e formal) emitida por aquele objeto, a ser revelada, esclarecida e talvez confirmada através de cadeias de interpretações posteriores. O convite que a música faz à sua interpretação é enfim plenamente aceito.

Faneroscopia. Ou: a imaginação musical

Antes de passarmos do juízo perceptivo, enquanto primeira hipótese ensejada pelo próprio faneron extraído da experiência, à semiótica, enquanto cadeias de interpretações de signos, há ainda uma ciência intermediária, cuja riqueza, a nosso ver, tem sido profundamente ignorada pelos estudiosos da filosofia peirceana. Trata-se da *faneroscopia*, enquanto ciência

²⁵⁹ Ver, por exemplo: Peirce (EP II, pp. 154-5, p. 191, p. 204, pp. 226-9).

mais ou menos análoga à fenomenologia. Vejamos qual a sua relevância para compreendermos a escuta musical em toda a sua complexidade.

Entre o percepto e o signo, como dissemos há pouco, Peirce identifica um momento no qual os fluxos de perceptos cedem lugar aos *fanerons*, entendidos como tudo aquilo que se apresenta à mente e é passível de ser observado — aceitando, aqui, toda a radical generalidade que esses termos sugerem. Isso significa que após estarmos cientes de que estamos sendo afetados (percepto), mas antes de sermos capazes de especular sobre o que é esse algo e o que ele nos ensina (signo), há um momento no qual algo mais ou menos definido se apresenta a nós, constituindo o “objeto” da nossa “percepção” efetiva de algo (faneron). E, apesar de não sermos capazes de controlar *diretamente* quais elementos da percepção bruta (percepto) serão percebidos conscientemente, ou seja, não controlamos o que do percepto se cristalizará num faneron (incluindo os factos perceptíveis e tudo mais que projetarmos no percepto), Peirce nota muito bem que *é possível investigar o faneron enquanto faneron*, ou seja, antes de ele se tornar uma possível fonte de conhecimento acerca de um objeto qualquer. Não precisamos refletir muito para percebermos que quanto mais profunda for a investigação faneroscópica, mais rica será a hipótese inicial ensejada pelo juízo perceptivo daquele faneron.

Mas em que exatamente consiste a faneroscopia? Como pode ser uma forma de investigação, sem ser ainda um tipo de raciocínio? Como pode saber algo do fenómeno (i.e. faneron) sem ser um conhecimento de tipo lógico/semiótico? E como essa ciência diz respeito à escuta musical?

Em geral, estudiosos da obra de Peirce, sobretudo aqueles interessados em sua semiótica, limitam-se a lembrar da faneroscopia como ciência análoga à fenomenologia, sem tirar proveito de diferenças bastante sugestivas entre os dois métodos. Ademais, essa “fenomenologia peirceana” tende a ser retomada somente como prelúdio às famosas categorias da *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*, resultantes da investigação fenomenológica do próprio autor. Como é amplamente conhecido, Peirce convida-nos a observar as características mais gerais que podem ser identificadas em tudo aquilo que se mostra à nossa consciência, exercício do qual concluiríamos, tal como o autor, que há três grandes modos pelos quais a consciência apreende os fenómenos, nomeadamente enquanto qualidade, enquanto resistência e enquanto regularidade — para ficarmos numa versão simplificada.

Abordagens desse tipo partem de definições da faneroscopia legadas pelo próprio Peirce e, nesse sentido, nada fazem de errado. Por exemplo, diz Peirce que a faneroscopia é “the science which describes the different kinds of elements that are always present in the Phenomenon” (Peirce, R 464, 1903, cit. em Pietarinen & Isaajeva, 2019, p. 215). E certamente o seu interesse maior era identificar as características mais gerais presentes em tudo aquilo que nos aparece. Não obstante, acreditamos que a faneroscopia abre um campo de investigação muito mais amplo e multi-facetado, servindo não só ao filósofo que busca identificar os pilares fenomenológicos do seu pensamento ou os limites fenoménicos de tudo que se pode pensar (i.e. as categorias), mas também a outros tipos de investigação que distinguem, nos fanerons, as riquezas e complexidades qualitativas que os constituem enquanto experiências reais da vida.

Como bem lembra De Tienne (2004), a escolha de Peirce pelo sufixo *-scope*, no termo *phanero-scope*, sublinha a importância da *observação* enquanto principal função dessa ciência, em contraponto, por exemplo, ao sufixo *-logia*. É nesse sentido que vemos Peirce aprofundar a sua definição da faneroscopia como ciência que “escrutina a aparição direta... O esforço do estudante é... limitar-se à honesta e obstinada observação das aparências” (Peirce, CP 1.287, 1905, tradução nossa). Assim, a faneroscopia enquanto ciência da observação dos fenómenos difere da semiótica na medida em que esta deseja determinar o que o objeto realmente é, através da análise de signos, enquanto a faneroscopia se restringe a notar o que o fenómeno *parece ser*.

...

Poderíamos aprofundar a nossa compreensão sobre a faneroscopia enquanto ciência situando-a em relação à faculdade da imaginação, que também atravessa a obra de Peirce sem no entanto estar fixada num ponto ou noutro. Não seriam, pois, os *fanerons* exatamente aquilo que Aristóteles, no seu tratado *De Anima*, chama de *fantasmas*, que acompanham a percepção sensível, por um lado, mas também servem ao entendimento, por outro? Num estudo recente (Pechlivanidis, 2017), ficou demonstrada a inegável relação entre a função da imaginação racional em Aristóteles e a imaginação abduktiva em Peirce. Nos dois autores, segundo Pechlivanidis (2017), é a imaginação a faculdade responsável por compor uma imagem sintética, de modo a ligar os fragmentos da experiência e possibilitar o raciocínio. Porém, o que não parece ter sido observado ainda entre os comentadores é que os *fanerons* e a ciência

que investiga as suas aparências — a faneroscopia — são precisamente o assunto da imaginação, assim como já estava definido em Aristóteles.

Lembremos que, segundo o Estagirita, a imaginação é uma faculdade movida pela percepção sensorial, acompanhando-a, inclusive, de modo que as imagens abstraídas pela imaginação, num primeiro momento, são “semelhantes às sensações” (Aristóteles, 2010, p. 113). Isso acontece quando a percepção sensorial está em funcionamento, e a sensação impressa pelo objeto no sujeito está presente. Porém, sempre que a percepção sensível não consegue captar imediatamente do seu objeto (e.g. ou por este estar ausente, ou distante, ou simplesmente por ser algum elemento acidental etc.), é a imaginação que completa a percepção. Isso é o que Aristóteles chama de “imaginação que é capaz de perceber” (Aristóteles, 2010, pp. 129-30). Mas há ainda “a imaginação que é capaz de deliberar” (Aristóteles, 2010, p. 130), e funciona criando “uma única imagem a partir de várias”, auxiliando, assim, o entendimento ou raciocínio.

Ora, a partir da referência de Aristóteles, podemos vislumbrar um fio condutor implícito na filosofia de Peirce, que vai desde os meandros da percepção sensível, passa pela abstração de imagens/faneros pela imaginação que percebe, refina a imagem/faneron pela imaginação que delibera (i.e. a faneroscopia), de onde surge um primeiro signo esquemático (i.e. o diagrama), por um lado ancorado no percepto, e por outro passível de ser analisado racionalmente.

É evidente que também Kant defende o papel mediador da imaginação entre a intuição sensível e o entendimento. Porém, é difícil identificar em sua filosofia um senso de continuidade tão profundo e tão ancorado na percepção sensível como podemos identificar nessa concepção alargada de imaginação em Aristóteles e Peirce.

...

Seja como for, claro está que apenas indivíduos pouco inclinados à imaginação e, por conseguinte, à observação atenta, exigida pela faneroscopia, poderão julgar que tal ciência é empresa fácil. Mas Peirce sabia muito bem das dificuldades de se fazer uma observação bem feita, e da sua importância crucial como premissa de um raciocínio seguro. Isso fica demonstrado em diversas passagens do filósofo a respeito dessa ciência. Por exemplo, quando Peirce, ao sintetizar as habilidades necessárias ao praticante da faneroscopia, diz que

[...] a primeira e mais importante é aquela rara faculdade, a faculdade de ver o que está diante dos nossos olhos [...] Esta é a faculdade do artista que vê, por exemplo, *as aparentes cores da natureza tal como elas nos aparecem*. Quando o chão está coberto de neve sobre a qual brilha o sol com exceção de onde há sombras, se você perguntar a uma pessoa qualquer qual é a cor que parece estar ali, ele dirá que é branco, puro branco, muito branco sob a luz do sol, um pouco cinza na sombra. Mas ele não está a descrever o que está na frente dos seus olhos; é a sua teoria sobre o que *deve* (*ought to*) ser visto. O artista dirá que as sombras não são cinzas, mas um azul pálido, e que a neve sob a luz do sol é de um amarelo rico. (Peirce, EP II, p. 147, tradução e grifos nossos)

Como Peirce esclarece noutra momento, trata-se de se perguntar “qual o conteúdo do Percepto?” (Peirce, EP II, p. 154, tradução nossa) e examiná-lo atentamente a fim de trazer à consciência o que de facto conseguimos observar do complexo percepto que nos afeta. Dito de outra forma, a pergunta que motiva o praticante da faneroscopia é a seguinte: *como são exatamente os fanerons que se apresentam à minha mente, sejam eles factos perceptíveis, produtos da minha imaginação, ou ambas as coisas ao mesmo tempo?* O objetivo, portanto, é apenas conseguir esclarecer essas percepções observáveis. Neste ponto, o investigador não está ainda preocupado em avaliar se o faneron tal como percebido representa corretamente o objeto da percepção. Antes disso, é preciso ser capaz de conhecer com precisão o próprio faneron, ainda que esse seja o conhecimento de uma aparência, diferente, portanto, do conhecimento conceptual do que se pretende um facto.

A comparação que Peirce faz entre dois observadores de uma mesma paisagem revela ainda mais coisas sobre a ciência da faneroscopia. Ao se referir ao sujeito com pouca sensibilidade para a faneroscopia, Peirce nos diz que ele descreve não o que está de facto a aparecer a ele, mas sim aquilo que deveria aparecer. Outra forma de dizer isto é: em geral, as pessoas “percebem” não aquelas qualidades fenoménicas que de facto estão presentes, mas aquelas que *habitualmente* estariam presentes, ou ainda as qualidades que certo indivíduo esperaria que estivessem presentes. Daí a dificuldade da faneroscopia, cuja prática pressupõe a sensibilidade do indivíduo para atentar para a aparição tal como ela aparece num dado momento, e não como ela poderia aparecer em geral.

Ademais, no exemplo de Peirce, a distinção entre a observação faneroscópica e a observação habitual, por assim dizer, é estabelecida através das *descrições verbais* dos dois sujeitos do exemplo. Não obstante, acreditamos que a faneroscopia está sobretudo voltada à *observação* fiel desses fantasmas que acompanham (ou se projetam sobre) as nossas percepções sensíveis. É central para a faneroscopia que o sujeito que a exercite seja capaz de distinguir os elementos daquele faneron *em sua observação interna*. A comunicação dessa observação interna através de palavras, gestos, sons, desenhos etc., a nosso ver, implica a semiótica, na medida em que entrará em cena a adequação de um signo (e.g. a descrição verbal) e o seu objeto (i.e. o faneron). Voltaremos a isso na próxima seção.

Por ora, o ponto que gostaríamos de ressaltar, portanto, é que a faneroscopia é um exercício fundamental para ganharmos intimidade com as nossas percepções tal como conseguimos percebê-las, ou seja, tal como elas aparecem em nossa imaginação. Antes de pegarmos num determinado faneron para encontrar nele algo sobre o objeto que o originou e em que medida o faneron comunica adequadamente algo daquele objeto — assunto da semiótica —, é mister termos o máximo de clareza possível sobre esse faneron. *E não seria essa crescente proximidade com o objeto tal como percebido — ou melhor, tal como ele se deixa observar — o que mais caracteriza a escuta musical em geral?*

As referências que Peirce faz aos artistas, quando se esforça por circunscrever a ciência da faneroscopia, são muitas, e nos ajudam a compreender como a escuta musical é antes de tudo um exercício de faneroscopia, uma observação dos fanerons musicais acessíveis através da escuta (incluindo todo o corpo, evidentemente). Por exemplo, diz Peirce que “os artistas são observadores muito mais finos e apurados”, e que a diferença entre a faneroscopia do cientista e do artista reside apenas “[n]as minúcias especiais que o homem de ciência está a investigar” (cf. Peirce, EP II, p. 193, tradução nossa). Em outra passagem, encontramos nova comparação bastante significativa entre a faneroscopia na ciência e nas artes. Diz o autor:

Eu passei por um sistemático treinamento para reconhecimento das minhas impressões (*feelings*). Eu trabalhei com intensidade por várias horas, dia após dia, por longos anos para treinar-me nisso; e é um treino que eu recomendaria a todos vocês. O artista tem esse treino; mas a maior parte dos seus esforços é dedicada à reprodução, numa forma ou noutra, do que ele vê ou ouve, o que é um ofício bastante complicado em toda arte; eu, porém, apenas me esforcei

para simplesmente ver o que é isto que eu vejo. (Peirce, EP II, p. 190, tradução nossa)

Aqui, sob a forma de crítica, Peirce sugere que, entre os artistas, pode acontecer certa limitação da capacidade para a faneroscopia, na medida em que eles estariam demasiado ocupados em conceber a reprodução do faneron (i.e. sensação, qualidade, impressão, sonoridade etc.) do que em continuar a investigá-lo com afinco. Não vem ao caso polemizar a comparação de Peirce, haja em vista que o texto em questão está longe de versar sobre o tema da arte, de modo que sequer podemos ter acesso a que tipo de artistas Peirce estava a se referir. Mais pertinente é tentarmos imaginar qual o lugar da faneroscopia na música, não quando ela é limitada, por imposição do ofício do compositor, mas quando ela é exercida exemplarmente. Não há, pois, compositores que são antes grandes ouvintes? Não seriam esses indivíduos, assim como Peirce, capazes de distinguir as mais delicadas subtilezas de uma sensação evocada num faneron abstraído de um tema musical? Ademais, podemos ainda pensar nos ouvintes que não são compositores e, portanto, não são pressionados pela necessidade de dar forma à impressão percebida. Assim como Peirce, que deliberadamente se esforça para conseguir reconhecer com mais exatidão as minúcias das sensações que sofre, não podemos igualmente imaginar muitos ouvintes, que deliberadamente se esforçam para fazer o mesmo em relação aos afetos musicais?

Com efeito, parece-nos que a escuta musical é faneroscópica antes de ser semiótica. Ou seja: a *escuta musical* é primeiro — e na maior parte do tempo, sobretudo na escuta em ato, “ao vivo” — um *instrumento de aproximação e afastamento (-scopia) daquilo que é observável do percepto impresso em nós pela música*. Não exercemos controlo direto na passagem do *percepto* ao *faneron*; mas, com alguma disposição (e, porque não: amor) para contemplar aquela aparição em si mesma (e não ainda o seu significado), é possível ensaiar, com algum grau de deliberação e autonomia, diferentes *pontos de escuta* a fim de dar a ver com mais precisão a nós mesmos o conteúdo daquela percepção.

É nesta altura que passamos da escuta musical como algo que se informa pela materialidade da mensagem e os seus meios de transmissão (e.g. Flusser, Kittler) e entramos no principal assunto das descrições fenomenológicas da música (e.g. Plessner, Schütz, Marcel). Acreditamos, porém, que pensar a escuta musical a partir da referência da faneroscopia nos ajuda a tirar o foco da descrição processos mentais da escuta musical

enquanto experiência vivida, por assim dizer, para uma compreensão da *escuta musical enquanto instrumento de investigar os fanerons/fenómenos que captamos dos perceptos da música*. Ademais, a noção extremamente vaga de *faneron* permite-nos incluir uma gama muito mais ampla de fenómenos como sendo objetos da escuta musical, indo muito além dos factos perceptíveis como os temas, gestos, *Gestalts* etc. Parece-nos, com efeito, que a escuta musical como faneroscopia é uma modalidade de investigação própria, cujo objetivo é tornar mais claro e preciso (i.e, entender) tudo aquilo que se mostra à mente do ouvinte em relação a determinada música, tal como o fenómeno lhe aparece.

É na escuta enquanto faneroscopia que destacamos do fluxo do percepto algo como uma sensação contínua e reconhecível, que perpassa as notas descontínuas. Mas não é só isso: na escuta enquanto faneroscopia, essa sensação que se apresenta à mente do ouvinte pode ser gradativamente inspecionada, de modo que, para além da espontaneidade desse reconhecimento, é possível aprofundar o *entendimento sensível* que temos do faneron. É também nessa investigação faneroscópica que passamos a compreender melhor a existência de melodias, temas, acordes e as suas interconexões que se desdobram temporalmente. É porque conseguimos ajustar a distância da nossa percepção em relação ao objeto, tal como ele aparece a nós, que surgem essas *Gestalts* cujas características fenoménicas podemos “sentir” cada vez melhor e mais profundamente. É quando nos damos conta de que o tema, afinal, tinha mais ou menos notas do que supúnhamos, ou de que, em certa passagem, o enclave de notas condensa uma sensação muito peculiar, antes ignorada. Escuta musical como investigação faneroscópica é conseguir, com precisão cada vez maior, distinguir as nuances dos ritmos e das intensidades. E mais importante: é na escuta como faneroscopia que conseguimos refinar a nossa observação do faneron de modo a encontrar o ponto de escuta (ou um deles, ao menos) capaz de torná-lo inteligível *musicalmente*, isto é, de fazer jus à sua musicalidade. Daí a experiência da escuta musical como algo que se dá entre a desorientação, a orientação e o aprofundamento desta última. É a escuta narrada por Proust e contida no aforisma de Nietzsche sobre o amor.

Entre os grandes nomes da tradição da fenomenologia, nomes tão interessados na experiência da continuidade melódica, acreditamos que o pequeno ensaio que Gabriel Marcel escreve a respeito da música em Bergson (Marcel, 2005, pp. 85-95) pode ser esclarecedor dessa dimensão faneroscópica da escuta musical. No referido ensaio, Marcel defende que a

experiência musical vai ainda além do fluxo de consciência que acompanha o contínuo da melodia. O pensador francês re-coloca a pergunta, que também perseguimos neste capítulo: “o que exatamente ocorre quando eu *acompanho* o desenvolvimento de uma melodia?” (Marcel, 2005, p. 88, tradução nossa). Em sua resposta, Marcel introduz uma nova hipótese, segundo a qual essa peculiar forma de compreensão da música, e da melodia em particular, não pode ser reduzida ao fluxo de consciência que, tal como numa experiência passiva, a acompanha, pois inclui também algo da ordem da *maestria*, do domínio que o ouvinte mantém em relação à música e que torna possível diferentes graus de intelecção *musical* do objeto. Essa maestria ou domínio que caracteriza a escuta que “compreende” a melodia, por seu turno, é definida por Marcel como “o ato por meio do qual isso que está a fluir torna-se consciência desse fluxo e, de certo modo, representação, figuração — mas não-espacial — do devir” (Marcel, 2005, p. 89, tradução nossa).

A conclusão de Marcel parece-nos bastante alinhada com o que temos apresentado até o momento. O fluxo de consciência, que flui junto à melodia, é o *percepto*. A tomada de consciência desse fluxo, que Marcel não hesita em comparar com um tipo de “figuração não-espacial” (poderíamos já antecipar: um diagrama temporal?) gerada no ouvinte, é precisamente o *faneron*. E é esse faneron que eu compreendo, contemplo, escrutino, vasculho etc. quando sou capaz de inteligir uma melodia e, num nível mais complexo, quando acompanho uma composição inteira.

Em geral, a faneroscopia conduzida pela escuta musical mantém-se sempre muito próxima do percepto e, por conseguinte, do fluxo temporal. Diferente do pintor que tenta observar as cores de uma paisagem tal como elas se manifestam à sua consciência, o ouvinte se esforça para observar algo que está em constante movimento. Por isso mesmo, os *fanerons* da música, presentes à escuta do ouvinte, são muito mais flexíveis do que aquilo que se mostra à percepção visual. Nem por isso a escuta se resume ao aqui e ao agora, como já tivemos a oportunidade de atestar. Antes, nota-se que à escuta musical se apresentam sensações contínuas, de ritmo um pouco mais lento, e fragmentos temporais, de ritmos e quantidades variáveis (e.g. os temas, passagens, cadências etc.).

O resultado da proximidade entre *fanerons* e *perceptos* típica da escuta musical é também fácil de se verificar: a dificuldade de observar um faneron temporal (e.g. melodia) é compensada pela riqueza de sutilezas que poderão ser aí identificadas quando conseguirmos

abarcá-lo ainda em movimento, em contraponto a um faneron que se apresenta como uma imagem estática (e.g. paisagem). Quando nos distanciamos, por pouco que seja, de um fluxo de perceptos que carregam a nossa percepção, e começamos identificar características nisso que se apresenta à nossa escuta, podemos apreender inúmeras gradações sonoras e rítmicas bem como encadeamentos entre objetos no tempo e as múltiplas sensações aí condensadas — elementos que de outro modo permaneceriam inacessíveis à mente humana.

Isso não significa, porém, que é só na presença do percepto que a escuta musical conduz a sua investigação faneroscópica. São raros, mas não impossíveis, casos nos quais é tamanha a intimidade entre o ouvinte e o faneron, por mais complexo que este seja, que mesmo na ausência do percepto, o indivíduo é capaz de conjurar o faneron e contemplá-lo inspecioná-lo com mais autonomia. Há uma frase de Brahms, citada num ensaio de Alfred Schütz, que diz: “[s]e eu quero ouvir uma ótima performance de ‘Don Giovanni’, eu acendo um bom charuto e deito-me no meu sofá” (Schütz, 1972, p. 145). A situação evocada pelo dito de Brahms não deve ser confundida com a de alguém que memorizou nota por nota a famosa ópera de Mozart. A ótima performance de Don Giovanni que Brahms é capaz de conjurar em sua imaginação é antes um complexo faneron que contém diversas (mas certamente não todas) as partes do percepto da sua audição fisiológica da música. Não se trata, ademais, de uma “imagem” estática da obra, mas sim de um *faneron temporal*, que Brahms provavelmente é capaz de percorrer com grau significativo de autonomia, a repetir algumas partes e a saltar outras. Tudo isso sem depender da guia do percepto e por conseguinte do objeto real (i.e. a performance acústica da música). Mais adiante, falaremos sobre como as performances incorporadas e as tecnologias podem participar da abstração, construção e inspeção de fanerons musicais mais complexos, permitindo ao ouvinte ir além do fluxo imposto pelos perceptos.

Seja como for, o facto é que, ao nos aproximarmos dessa zona de conforto com o objeto da nossa percepção, na qual não somos apenas afetados pelos seus perceptos, mas conseguimos também ter (cons)ciência das suas sensações, movimentos, ritmos, gradações, elementos, formas etc., e conseguimos nos orientar entre esses fanerons, e talvez até conjurá-los na imaginação sem o auxílio do percepto, aí, então, nos aproximamos também dos limites da escuta enquanto faneroscopia, isto é, da imaginação musical, e passamos a sentir a *necessidade* de outro tipo de investigação, instigada pelo próprio fenómeno, como se ele

mesmo nos sugerisse que há nele ainda mais a ser conhecido. É nesse ponto que o faneron, cujas características sensíveis e temporais, tal como elas aparecem à nossa escuta interna, já conhecemos bem, se tornará signo, cujo significado (em sentido lato) começa já a se insinuar.

Marcel sublinha esse momento de passagem, quando diz que “[c]ada um de nós já teve esses momentos de iluminação anterior, quando uma frase que alguém seguia, mas sem reconhecer a sua necessidade interna, de repente, revela-se em harmonia com a sua misteriosa essência” (Marcel, 2005, p. 90, tradução nossa). De forma um pouco menos poética, é isso que Peirce diz acerca da experiência estética, e cujas palavras podem ser aplicadas, sem qualquer prejuízo, ao caso da experiência da escuta musical:

[...] mesmo sendo ignorante acerca da arte, eu tenho uma boa capacidade para a apreciação estética (*esthetic enjoyment*), e me parece que, na apreciação estética, nós atendemos à totalidade da Sensação (*Feeling*) — e especialmente à totalidade da Qualidade da Sensação (*Quality of Feeling*) apresentada (*presented*) na obra de arte que estamos a contemplar —, e, não obstante, é algo como uma *simpatia intelectual, um senso de que aqui está uma sensação que se pode compreender, uma sensação razoável (reasonable feeling)*. Eu não consigo dizer o que é, mas é uma consciência que pertence à categoria da Representação, apesar de representar algo na Categoria da Qualidade da Sensação (*Quality of Feeling*). (Peirce, EP II, p. 190, tradução e grifos nossos)

Semiótica. Ou: o entendimento musical

Diferente dos estudos sobre a faneroscopia da música (que basicamente não existem, com exceção daqueles que utilizam as “categorias fenomenológicas” do Peirce), as aplicações da *semiótica* de Peirce ao tema do *significado musical* são mais recorrentes. Em geral, são abordagens que nutrem uma mesma expectativa, nomeadamente, encontrar na taxonomia de signos de Peirce um arcabouço mais amplo de significados que poderia esclarecer as modalidades de significados da música para um ouvinte, sem ter de reduzi-las à modalidade da linguagem verbal (e.g. Tarasti, 1994; Martinez, 1998; Cumming, 2000; Oliveira, 2010; Parker, 2012; Santaella, 2015). Algumas abordagens, apoiadas em sugestões legadas pelo próprio Peirce, tentam reduzir a música ao domínio da primeiridade e, por conseguinte, dos signos qualitativos, dos ícones e dos seus interpretantes emocionais (e.g. Short, 2007;

Bellucci, 2017; e, em alguma medida, Santaella, 2015). Outras, procuram incluir também elementos da secundidade, mais ligados ao impacto da música sobre o corpo, e da terceiridade, em referência à dimensão intelectual típica do ouvinte com algum tipo de treino musical (e.g. Kruse, 2007; Santaella, 2017).

Da nossa parte, porém, acreditamos que há ainda muitos caminhos não considerados em relação à problemática da música, e em particular do sentido musical, tal como este se dá na experiência da escuta musical, no âmbito da filosofia de Peirce. Como mostraremos abaixo, as atuais descrições das classes de signos musicais, tanto aquelas que reduzem o sentido musical à comunicação de emoções (e.g. Short, 2007; Bellucci, 2017, pp. 326-9, pp. 358-60), quanto aquelas que admitem modalidades de escuta mais “intelectuais” (e.g. Kruse, 2007; Santaella, 2017), a nosso ver, são ainda demasiado esquemáticas, e pouco esclarecem sobre o que poderíamos chamar de a dimensão epistemológica da escuta musical. E para avançarmos nesse assunto, propomos aqui re-ativar esse debate a partir de um ponto completamente negligenciado pelos autores envolvidos, que é a passagem da música enquanto faneron à música enquanto signo.

Ora, como ficou demonstrado na última secção, a experiência da escuta musical abarca ao menos dois aspetos: (i) o *fluxo de perceptos* imposto em nossa percepção pelo objeto (os sons da música) e (ii) os *fanerons* que se sobressaem e se tornam observáveis, em alguns casos mais, noutros menos. Até aqui, a escuta musical é caracterizada pela percepção de um fluxo temporal acústico que é acompanhada por determinadas sensações e configurações sonoras mais ou menos evidentes ao ouvinte. O problema do significado não surgiu ainda e, por conseguinte, sequer precisamos falar de signos para caracterizar esse tipo de experiência de escuta. Ondas sónicas afetam o meu corpo e o resultado são sensações e algumas coisas que me aparecem mais claramente (e.g. uma melodia). *Estamos no domínio das aparições (imaginação) e não dos significados (entendimento)*. Portanto, se quisermos esclarecer em que medida a música significa algo à escuta, e de que modo essa significação pode ocorrer, precisamos voltar a nossa atenção para o que acontece quando a escuta perceptiva e faneroscópica (ou sensorial e fenomenológica) transpõe algum limite, e de que modo a música passa a ser ouvida como signo.

Acreditamos que o limite entre a experiência da música enquanto faneron, por um lado, e enquanto signo, por outro, reside sobretudo nas sensações que acompanham o fluxo de

sons. Com isso queremos dizer: é na sensação, mais do que nas estruturas formais da música, que se dá a passagem de algo meramente fenoménico ou imaginativo para algo semiótico e, de certo modo, lógico. Ou ainda: é sobretudo na sensação que podemos identificar o caso mais geral no qual temos, quase que simultaneamente, algo que parece ser (faneron) e algo que deve ser (signo).

Sendo mais específicos, podemos dizer que a dimensão semiótica da música se revela ao ouvinte, ou é atualizada em sua experiência de escuta, quando as sensações que acompanham aquele fluxo de perceptos deixam de constituir um mero jogo de sensações, digamos, genérico. Com efeito, é essa a impressão que temos ao ler algumas descrições de Kant sobre o juízo estético, em particular no caso da música — como se fossem sensações mais ou menos genéricas e flutuantes, sem qualquer sentido mais profundo. E é essa a ideia por trás do parágrafo que Peirce dedica à música, fazendo uma analogia com o pensamento, no famoso ensaio *How to Make our Ideas Clear* (Peirce, 1992, pp. 128-9). Lá, Peirce fala das notas descontínuas, que afetam a nossa escuta separadamente, mas que são percebidas através de uma sensação contínua, que nos dá a sensação de um todo.

Porém, como há pouco vimos na citação que encerra o nosso estudo sobre a faneroscopia, Peirce também nos fala existência de *reasonable feelings*, aos quais temos acesso, por exemplo, em situações de contemplação estética. Não seria muito longe traduzir essa expressão por *sensações inteligíveis*. E é quando as sensações, emoções, afetos etc., que acompanham certo fluxo sonoro, se revelam não só em suas aparências mais ou menos evidentes, mas mais do que isso, nos aparecem como *inteligíveis*, aí temos um primeiro passo da escuta musical para dentro da investigação semiótica. Aquilo que é inteligível, afinal, não permite ser pensado somente em relação à sua aparência. É preciso, agora, entender propriamente esse signo, compreendê-lo de alguma forma, captar o seu sentido real, e não apenas aparente. Mas seria possível entender uma sensação? Ou ainda: há algo na música que poderia ser entendido, fazendo dela um signo que comunica algo passível de interpretação, digamos, racional?

Voltemos aos princípios: o que significa passar da ciência da faneroscopia para a ciência da semiótica? E como essa passagem se manifesta na escuta musical? De forma resumida, podemos dizer que a faneroscopia é a ciência das aparências, ao passo que a semiótica é a ciência das representações e, por conseguinte das intelecções verdadeiras. Não

se trata mais de meramente relatar com maior ou menor rigor como a coisa me aparece, mas sim de investigar, julgar, criticar, analisar a aparência enquanto *signo* que pretende comunicar algo — e, por conseguinte, pode ser avaliado em relação à sua veracidade. Da descrição faneroscópica, passamos agora à normatividade semiótica, cujo objetivo é raciocinar a partir do signo, extrair o seu significado, compará-lo em relação ao seu objeto. Em resumo, passar da faneroscopia à semiótica é como passar da imaginação ao entendimento, das imagens aos conceitos, do possível ao necessário. Daí Peirce, em sua semiótica, desdobrar as categorias fenomenológicas da *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* numa vasta taxonomia de “aparências” (leia-se: signos) em relação ao que elas podem necessariamente comunicar e como podem necessariamente ser interpretadas em comparação aos seus respectivos objetos geradores. Cada aparência, agora transformada em signo, deixa de ser tomada em si mesma (faneron) e passa a ser tomada em relação a algo que a transcende (objeto do signo), de modo que um terceiro elemento (interpretante) é gerado, a fim de julgar a adequação da representação ao objeto.

Peirce, como vimos, admite ter ele mesmo experimentado na própria pele algo como uma sensação inteligível, capaz de retirar a sensação do nível da imaginação, e situá-la no âmbito das representações, ou seja, dos signos. Dito de outra forma: há sensações que não existem somente no aqui e agora, num jogo livre e genérico de floreios, mas que mobilizam uma espécie de razoabilidade próprias, sensações que têm consistências bastante peculiares, tão peculiares que podemos identificá-las mesmo sem poder nomeá-las ou abarcá-las numa representação matemática. São, ademais, sensações generalizáveis, isto é, podem ser repetidas em alguma medida, re-apresentadas, portanto. Ora, *é nesse exato sentido que entendemos a passagem das sensações musicais do nível fenoménico ao nível semiótico.*

O que significa dizer de uma sensação que é razoável ou, como propusemos traduzir a expressão de Peirce, uma *sensação inteligível*? Significa dizer que essa sensação nos comunica algo com algum grau de precisão, e que podemos compreender ou apreender isso que a sensação razoável ou inteligível comunica. É também nesse sentido que essa sensação deixa de ser um faneron que observamos em si mesmo e passa a ser um signo que, além das suas características internas, que a faneroscopia nos permite observar, insinua algo a mais, que será o seu objeto, e que poderemos conhecer através da interpretação do signo.

O que *pode* uma sensação musical nos comunicar? Ou dito de outro modo: o que podemos inteligir dessa sensação razoável? Qual o seu objeto? Em geral, os autores que aplicam a semiótica à música defendem que a sensação só pode comunicar outra sensação e que, portanto, a sensação será um ícone, cujo objeto é uma qualidade, e o interpretante será de tipo emocional (e.g. Bellucci, 2017; Santaella, 2015). Não que todos defendam que a escuta musical é exclusivamente de tipo emocional. Mas todos concordam que as sensações da música, enquanto ícones, só podem comunicar outras sensações. Daí a hipótese que Bellucci (2017) retoma de Peirce e segundo a qual uma ária musical nada pode significar em termos lógicos ou simbólicos, pois ela não comunica uma conceção, uma regra geral ou lei, mas somente uma sensação. A alternativa encontrada por outros autores é lembrar que a compreensão música não se reduz às sensações comunicadas, pois inclui também por um sistema de relações que é também incorporado, técnico, cultural, histórico, social etc. e, nesse sentido, além das sensações, a ária pode comunicar outras informações, incluindo alguns “conceitos” ou “símbolos”. (e.g. Kruse, 2007, Santaella, 2017)

Da nossa parte, gostaríamos de sublinhar alguns factores ignorados pelas respostas implícitas na literatura que indicámos no último parágrafo, e que nos permitem aprofundar a nossa compreensão da dimensão semiótica da escuta musical. Re coloquemos a pergunta, sempre considerando como referência de fundo a música: o que é essa sensação razoável e inteligível? O que ela pode comunicar? O que podemos conhecer através dela, e que a simples observação faneroscópica é incapaz de trazer à tona?

Em primeiro lugar, acreditamos que uma análise semiótica do signo musical conduzida pela própria escuta (incorporada) nos permitirá sempre *aprofundar a razoabilidade daquela sensação*. Em outras palavras: aquelas emoções, afetos, sensações etc. que antes conseguíamos destacar e observar poderão ser agora compreendidas em seus detalhes e especificidades *sensíveis e inteligíveis* que antes ignorávamos. É assim que propomos ler a hipótese corrente na literatura segundo a qual o signo musical, enquanto ícone, só pode significar qualidades. Concordamos com isso, mas propomos sublinhar o seguinte ponto: a música, tomada como signo para a escuta, permite ao ouvinte aprofundar o seu conhecimento da inteligibilidade de uma qualidade ou sensação *bastante precisa*, e não apenas “jogar” com emoções e sensações desvairadas ou projetadas sobre o signo. É como se o signo musical permitisse à escuta inteligir sensações precisas que (i) excedem as sensações apreendidas na

inspeção faneroscópica do faneron, e (ii) que de outro modo permaneceriam inacessíveis ou demasiado confusas e obscuras para o ouvinte.

Porém, não podemos esquecer que, sendo inteligíveis ou razoáveis, essas sensações não são apenas afetações subjetivas, mas são apreendidas em *formas* muito bem determinadas. Ou seja: *as sensações comunicadas pelo signo musical não podem ser dissociadas da forma temporal desse signo*. Arriscaríamos inclusive dizer que razoabilidade da sensação será tão mais profunda (e, portanto, significativa) quanto o for a sua integração orgânica na forma temporal do signo. E, pelo contrário, quanto mais genérica for a forma do signo, mais genérica será a inteligibilidade da sensação e vice-versa. E o facto de as *sensações* e a *forma temporal*, no caso da música, serem dois lados da mesma moeda, leva-nos a concluir que, por meio desse signo e, portanto, da escuta musical, não só aprofundamos a nossa apreensão de sensações inteligíveis que de outro modo não teríamos acesso, mas também apreendemos a *forma temporal de determinadas sensações* (incluindo afetos, emoções etc.).

Um terceiro e último ponto que gostaríamos de sublinhar a partir do estado-da-arte é que, enquanto *forma temporal e sensível*, o signo musical não é nem (apenas) um ícone puro e portanto auto-referente, ou seja, uma qualidade que significa a si própria, como defendia Short (2007), e tão-pouco (apenas) um ícone a representar qualidades extra-musicais. Antes, o signo musical, se entendido como sensação inteligível dada numa forma temporal, implica hábitos de conduta do ouvinte (i.e, da mente interpretante) que transcendem a dimensão puramente qualitativa do signo, entrando no domínio dos índices e sobretudo dos símbolos.

Porém, acreditamos que os estudiosos da semiótica musical numa perspectiva peirceana que apontam os limites dessa redução da música à iconicidade pura ainda não cobriram aquelas que talvez sejam as formas mais interessantes pelas quais a música transcende o domínio dos ícones e adentra o universo dos ícones e dos símbolos. Kruse (2007), por exemplo, é bastante didática ao nos lembrar que as “sensações como contidas nos sons’ não são os únicos signos operativos numa peça musical” (Kruse, 2007, p. 631, tradução nossa). Como bem lembra a autora, a própria sensibilidade para certas emoções e sensações comunicadas por uma composição passam pela intermediação de interpretantes lógicos, mais do que emocionais. O argumento da autora é bastante claro: para apreciarmos a qualidade de certas músicas (interpretante emocional), é preciso que estejamos familiarizados com certas

regras de estilo, temas recorrentes, contexto cultura etc. (interpretante lógico). Um exemplo óbvio seria a apreciação de uma composição a-tonal por um ouvinte habituado (sendo o hábito um forte interpretante lógico) a identificar nas composições certos jogos típicos da música tonal.

Outros exemplos similares aparecem naquilo que Santella (2017) recentemente chamou de modalidade intelectual da escuta, em contraponto à modalidade emocional. A autora identifica nessa modalidade aquela capacidade de (i) fazer projeções hipotéticas, (ii) visualizar as estruturas e as formas da composição, e (iii) conhecer os sistemas musicais que regem aquele signo.

Sem discordarmos exatamente das autoras, parece-nos que a relação entre signo musical e interpretantes lógicos é muito mais profunda²⁶⁰, e vai além da compreensão que o ouvinte deve ter de certas regras estilísticas para ser capaz de interpretar ao nível emocional dada composição. Acreditamos que o peso cognitivo, ou lógico, no sentido peirceano, que a música enquanto signo pode exercer sobre a escuta musical, poderá ser melhor compreendido se tomarmos como referência aqueles ouvintes nos quais a *admirabilidade* pelo que a música mostra (faneron) e insinua (signo) e cuja *dedicação* com a qual se lançam à tarefa de interpretá-la (semiótica) são tão fortes, que podemos observar como *o signo (i.e. a música) passa a informar condutas humanas que transcendem a mera qualidade sensorial individual, e adentram variadas esferas da vida privada e em comunidade.*

Dito de outra forma, parece-nos que, assim como, ao nos perguntarmos pelo lugar dos signos lógicos na conduta humana, nos voltamos sobretudo àquelas comunidades de indivíduos que, maravilhados pelo crescimento da razão no cosmos (ideal estético), e dedicados a ajustar as suas condutas em direção àquele fim (ideal ético), interpretam a Realidade em crescentes semioses — ou seja: aos cientistas —, devemos observar o lugar dos signos musicais na conduta humana naqueles que dedicam as suas vidas a interpretá-los — ou seja: os músicos, maestros, compositores, críticos, musicólogos etc. Com efeito, numa recente síntese da teoria da cognição de certo modo implícita no maquinário faneroscópico e

²⁶⁰ Não podemos deixar de pontuar que, entre os comentadores de Peirce, é sobretudo Colapietro quem mais se aproxima do tipo de teoria da escuta musical que pretendemos desenvolver aqui, apesar de jamais ter escrito especificamente sobre a escuta musical. A seguinte passagem, retirada de um artigo sobre a ideia de *jogo (play)* na obra de Peirce, poderá servir como prelúdio ao que desenvolveremos aqui, e como prova dessa afinidade. Diz Colapietro que “a musician plays a piece of music and, in doing so, often *plays with* various aspects of that musical form. Playing with melody, harmony, rhythm, and other qualitative features of a musical composition *allows the musician at once to come to know the piece more intimately and (at least, in effect) to become engaged in the re-writing of the piece.* Familiar pieces are not only played but also played with. This is an integral part of musical expertise.” (Colapietro, 2018, p. 9, grifos nossos).

semiótico de Peirce, Pietarinen e Isaajeva (2019) acentuam muito bem o quão crucial é a seguinte tese no pensamento peirceano:

Consequentemente, um Pensamento, sendo da natureza de uma Representação, não pode estar ‘presente’ à consciência. Um pensamento é algo que deve ser exercitado (*enacted*), e enquanto não for exercitado (*enacted*), o seu sentido (*meaning*) não terá sido manifestado ainda, nem a si próprio. (Peirce, R 478, cit. em Pietarinen e Isaajeva, 2019, p. 217, tradução nossa)

Ora, porque a mesma regra não valeria quando estamos a investigar as potências semióticas da música? Porque deveríamos tomar como referência uma escuta “passiva” que meramente se dá conta de algumas sensações vagas, em contraponto a uma escuta dedicada, responsável, comprometida e sobretudo *incorporada e posta em prática* pelo ouvinte?

O que descobrimos, quando a nossa referência não é mais um ouvinte qualquer, mas sim um ouvinte *maravilhado* pela e *comprometido* com a interpretação dos signos musicais, e que *incorpora e pratica* a sua escuta? Descobrimos que a interpretação dos signos musicais — sejam eles na forma de uma partitura, de uma ideia vaga, de um tema conhecido etc. — constituem nada mais nada menos que *o próprio fazer da música*, na forma de composições, improvisações e interpretações. Através da escuta incorporada, performada, tocada, estendida em instrumentos variados, indivíduos ou grupos de indivíduos aprofundam a *inteligibilidade das formas sensíveis* que são os signos musicais existentes e virtuais. E fazem-no sobretudo de duas maneiras: (i) nuns casos, esforçando-se por re-apresentarem o signo como que aperfeiçoado (e.g. o músico que interpreta a partir de uma partitura); (ii) noutros, enriquecendo o signo de modo a abarcar mais partes do objeto nele condensado (e.g. o arranjador, o compositor e os improvisadores).

Nesse casos, não há dúvidas de que o signo musical condensa efeitos sensíveis e ao mesmo tempo formais e portanto simbólicos. O ouvinte-músico desses exemplos não interpreta o signo meramente ao nível das sensações (interpretante emocional). A esse ouvinte, não basta sentir a música passivamente, pois pesa sobre ele(a) o dever de aprofundar a razoabilidade daquele signo, ou seja, de entender o signo musical tanto quanto for possível, interpretando-o, portanto, através de condutas deliberadas (semiótica) a fim de, por exemplo, analisar as suas partes e encadeamentos, aperfeiçoá-lo em relação ao seu objeto, ou atualizar potências nele implícitas.

Enfim, aí está, na escuta musical e na música em geral, a dimensão da terceiridade e, em particular, dos símbolos e da lógica enquanto hábito de conduta racional com vistas a obter determinados efeitos sensíveis. E, evidentemente, em diferentes graus, também participam da “lógica” da escuta musical os críticos, teóricos e todos aqueles que se dedicam à *interpretação dos signos musicais em toda a sua razoabilidade*, e não apenas na dimensão sensível mais imediata (e.g. jogo de sensações), ou enquanto mero rótulo categórico, muito distante das qualidades reais da experiência (e.g. o interesse por certos “estilos” genéricos ou “afetos” igualmente genéricos, como “música alegre” ou “música triste”).

Ademais, apesar de isso ser mais evidente nas escutas mais propriamente incorporadas, o peso lógico do signo musical sobre a conduta de certos ouvintes também tem lugar quando o indivíduo conduz a sua escuta semiótica/interpretante do signo mentalmente. Certas operações mentais são deliberadamente conduzidas, ajustadas, revistas, analisadas etc. com o intuito de obter certos efeitos sensíveis que se *espera* obter (símbolo, hábito) a partir do conhecimento que se tem do signo. A frase de Brahms, sobre deitar-se no sofá para mentalmente ouvir a melhor interpretação de Don Giovanni, que é a sua, também é reveladora aqui. Antes, fizemos referência à tal cena lendo-a enquanto exemplo de um indivíduo que observa e ouve mentalmente um fenómeno/faneron extraído dos perceptos que a performance acústica da composição imprime sobre ele. Porém, na medida em que o ouvinte se esforçar por não apenas observar com clareza aquele fenómeno, mas de facto analisá-lo e ajustá-lo de modo a ser um signo melhor, capaz de expressar mais nuances que outras interpretações negligenciam, aí, então, a escuta mental de Brahms também será uma *interpretação lógica*, e não apenas emocional, da composição de Mozart.

Notas de Conclusão: da escuta genérica à escuta autoral

Se no Capítulo 4 nos esforçámos por retomar a dimensão icónica dos diagramas musicais, ressaltando as suas especificidades e funções poéticas no âmbito da criação musical para além dos esquemas transcendentais ou, no jargão peirceano, para além dos hábitos e símbolos, neste, estamos a perseguir o caminho inverso: recuperar a dimensão lógica ou simbólica da escuta musical, que abarca os ícones e índices, mas não se reduz a eles. A necessidade de passar dos ícones aos símbolos, neste caso, justifica-se quando observamos no estado-da-arte (i) como o signo musical ainda tende a ser definido como signo icónico, de

modo que a única coisa que o ouvinte pode interpretar de “significado” nele é algum tipo de emoção mais ou menos abstrata (e.g. Bellucci, 2017), e (ii) como as propostas que chamam a atenção para a presença de índices e símbolos na escuta musical (e.g. Kruse, 2007; Santaella, 2017) ignoram os exemplos que, a nosso ver, são os mais audíveis da complexidade semiótica da música, nomeadamente aqueles incorporados em comunidades de músicos e amantes da música. Daí o nosso trabalho de trazer à tona as riquezas de *interpretantes musicais* ainda não considerados pela bibliografia especializada, como as diferentes formas de se incorporar e re-apresentar o signo musical aprofundando a sua *razoabilidade e inteligibilidade* enquanto *forma temporal sensível*.

Nesta secção, para enriquecermos a nossa compreensão da escuta musical, começámos por situá-la no espectro mais amplo das modalidades de investigação definidas por Peirce, e ainda pouco ou utilizadas na descrição das práticas de investigação ligadas à música. Percepção, faneroscopia e semiótica formaram a tríade de fundo, através da qual vimos percorrer a escuta musical desde o primeiro contacto com os sons em sua materialidade física (*percepto*), passando pela abstração e observação deliberada de certos aspetos desse fluxo perceptivo (*faneron*), chegando às formas de interpretação dos sentidos comunicados pela música (*signo*).

Em cada estágio, que se liga ao outro continuamente, procurámos identificar a sua função epistemológica no processo de conhecer mais e melhor a música. Claro que a semiótica, enquanto ciência de interpretação dos signos, é o ápice dessa epistemologia da escuta musical. Porém, como tentámos ressaltar, a semiótica não funciona sozinha. Por um lado, o cultivo de certos ideais estéticos e éticos influenciam sobremaneira a força interpretativa da semiótica da escuta. Por outro, os mesmos hábitos, bem como as condutas interpretativas deliberadamente adotadas ao nível semiótico, pressupõem e reverberam na qualidade da imaginação do ouvinte (e, portanto, na faneroscopia) bem como na qualidade da percepção, sendo a única forma de ampliar o canal perceptivo, que de outro modo funciona para além do nosso controlo consciente²⁶¹.

Nesse contexto, há dois pontos que gostaríamos de destacar em forma de conclusão:

²⁶¹ Essa relação está bem explicada no recente artigo de Wilson (2017). O autor esclarece, por exemplo que “Peirce recognizes that we can have an *indirect* influence on our perceptual judgments *by voluntarily engaging in training and education* through which we acquire new cognitive habits that influence our interpretation of percepts (CP 7.647), but we have no *direct* cognitive control over our perceptions.” (Wilson, 2017, p. 6).

(i) *Escuta Autoral*. O primeiro ponto diz respeito à crescente singularidade da escuta musical quando esta potencializa a sua veia semiótica ao máximo. Paradoxalmente, essa singularidade se manifesta na compreensão sensível (i.e. inteligibilidade razoável) de um sentido profundamente geral. Com efeito, a escuta musical dos indivíduos pouco comprometidos com a música tende a ser uma observação genérica, de um signo genérico, o que só poderia resultar num interpretante genérico — o tal “jogo de sensações” sem qualquer identidade. Quando recorremos aos músicos, porém, e sobretudo aos grandes músicos (mas também críticos, teóricos etc.), a situação inverte-se: o “material musical” que investigam tende a ser bastante complexo tanto ao nível formal quanto ao nível afetivo; a observação que fazem do material tende a ser polida e lúcida; e, por conseguinte, a interpretação resultante, ou seja, o “significado” extraído daquele signo tende a ser extremamente *preciso* e por isso mesmo inteligível para aquele ouvinte (tão preciso que é possível coordenar a ação de dezenas de músicos para re-apresentá-lo). E por isso mesmo, ou seja, por ser um *sentido preciso*, ao identificar esse *ponto de escuta* muito particular — poderíamos dizer: um ponto de escuta *seu* —, esse interpretante torna-se muito mais comunicável e inteligível a outros ouvintes do que o é o ponto de escuta genérico que, no fundo, pode ser qualquer um²⁶².

(ii) *A Musicalidade dos Sentidos*. Por fim, diríamos que a semiótica exercitada nessa escuta, que é acima de tudo interpretação de signos musicais, de forma alguma se reduz a uma epistemologia estético-musical, no sentido de estar comprometida exclusivamente com as re-apresentações e interpretações de sentidos e significados abarcados na música. Pelo contrário, acreditamos que, assim como a investigação de relações possíveis, segundo Peirce, é o principal assunto da matemática, mas as relações possíveis transcendem a matemática e adentram virtualmente todas as outras formas de signos — e, por isso mesmo a matemática, segundo Peirce, deve ser considerada a primeira ciência —; e assim como a observação lúcida das imagens ou “fantasmas” que nos aparecem é o principal assunto da faneroscopia, mas as

²⁶² Na mesma direção do nosso argumento vai a tese do musicólogo e filósofo Peter Szendy. Szendy (2008) fala sobre esse impulso de *assinar uma escuta própria*, “como se eu quisesse fixar uma marca duradoura nelas [as escutas], que mostraria que elas são minhas, e que as tornariam, se não perenes, pelo menos transmissível a outros” (Szendy, 2008, p. 2, tradução nossa). Diz que é “*simplesmente como um ouvinte* que eu desejo assinar a minha escuta: eu gostaria de apontar, identificar e partilhar estes e aqueles eventos sonoros que certamente *ninguém, além de mim*, ouviu como eu os ouvi” (Szendy, 2008, p. 3, grifos no original, tradução nossa). E arremata a insistir que é só aí que a *escuta musical* digna do nome tem início: “escuta musical existe somente na medida em que esse desejo e convicção existem; em outras palavras, a escuta — não a audição (*hearing*) ou percepção — começa com esse desejo legítimo de assinar e endereçar. A outros.” (Szendy, 2008, p. 3, grifos no original, tradução nossa). Ademais, a falta de comprometimento estético e ético com a música e que resulta numa escuta oposta a essa digna do título de escuta musical pode ser atestada quando observamos dados coletados na plataforma Spotify, que revelam um evidente empobrecimento na “originalidade” do repertório que a maior parte dos ouvintes consome (ver Anderson, 2020).

tais aparições estão presentes em virtualmente todas as formas de signos; da mesma forma, dizíamos nós, a interpretação de signos musicais enquanto *sensações inteligíveis em formas temporais* é o principal assunto da escuta musical, mas também transcende a música e participa também de outras formas de sentidos e significados. Dito de outra forma: o sentido da música, se tomado em toda a sua complexidade, é propriamente musical, mas também é sentido “em geral”. A experiência da escuta musical como semiótica é, antes de tudo, uma experiência de inteligibilidade de sensações em formas temporais — e isso não é algo absolutamente exclusivo da música. Eis a tese extensamente defendida por Colapietro (2020) e à qual subscrevemos aqui, tomando emprestado a sua expressão “*the music of meaning*”.

5.3.3 O Fio Diagramático da Escuta Musical: Da Faneroscopia à Semiótica

Entre os estudiosos da obra de Peirce, é sem dúvidas André de Tienne um dos que mais têm avançado no esclarecimento dos laços entre percepção, faneroscopia e semiótica — ou entre intuição, imaginação e entendimento, se preferirem — na constituição de uma complexa maquinaria epistemológica mais ou menos implícita na obra do filósofo norte-americano. Suas ideias acerca do tema em questão aparecem sintetizadas sobretudo em dois artigos que, na ordem cronológica de publicação, nos permitirão agora esclarecer com mais precisão a existência de um *fio diagramático* que percorre a escuta musical desde a faneroscopia até os mais complexos interpretantes, e cujas características nos ajudarão a esclarecer como o conteúdo musical é sempre mais e melhor conhecido (musicalmente) por aqueles que se dedicam à sua interpretação. Com efeito, como será esclarecido, é só por meio de *abstrações diagramáticas*, mas próprias da música, que podemos vir a conhecê-la com mais propriedade. Vale aqui a máxima enunciada por Szendy: “quando tentamos escutar tudo, não escutamos nada” (Szendy, 2017, p. xi, tradução nossa). Senão, vejamos.

Inspeção diagramática e Escuta Musical (Faneroscopia)

O primeiro artigo que gostaríamos de retomar chama-se *Is Phaneroscopy as a Pre-Semiotic Science Possible?* Nesse texto, De Tienne (2004) debruça-se sobre o tema da faneroscopia, levando a sério a possibilidade de uma tal ciência, e perguntado-se pelas suas características e métodos. A hipótese inicial é aquela legada por Peirce em seu diagrama geral das ciências. Num primeiro estágio, temos a ciência matemática, que investiga as formas

possíveis. Em seguida, Peirce situa a faneroscopia, o primeiro braço das ciências filosóficas, e que investiga as aparências, tal como experienciadas pela mente que as observa. No próximo ramo das ciências filosóficas, temos as ciências normativas da estética, ética e lógica ou semiótica, respetivamente. Não é novidade que, entre os estudiosos da obra de Peirce, a faneroscopia enquanto ciência é bastante preterida em relação à semiótica. Em geral, como já tivemos a oportunidade de referir, a “fenomenologia” de Peirce tende a ser apresentada como sinónimo das categorias fenomenológicas da *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Haveria algo a mais? O que seria, mais precisamente, o exercício da faneroscopia? Como se pratica essa ciência, e qual o seu estatuto epistemológico?

Na secção anterior, delineámos algumas ideias que nos ajudam a responder às perguntas colocadas por De Tienne (2004). Por exemplo, inspirados pelo mesmo autor, lembrámos que a faneroscopia é a ciência da observação do faneron tal como ele aparece à mente. Dissemos ainda que essa observação é descritiva, e não normativa, e que a conduta necessária para praticá-la inclui aquelas “raras faculdades” que Peirce encontra, por exemplo, nos artistas, capazes de observar e, em alguma medida, descrever o fenómeno exatamente como ele se mostra num caso específico, e não como ele geralmente aparece ou como ele deveria aparecer. Agora, gostaríamos de introduzir uma variável que Peirce não diz explicitamente ser parte da faneroscopia, mas que De Tienne (2004) julga estar implícita e ser crucial para que essa ciência seja possível, nomeadamente, o *diagrama*. Como, afinal, seria possível observar e descrever o faneron *tal como experienciado*?

De Tienne (2004) chama a nossa atenção para essa aparente contradição nas definições de faneroscopia. Por um lado, Peirce fala da *descrição* do faneron tal como ele se mostra à nossa mente, como no exemplo do artista que *diz* exatamente como as cores aparecem numa dada paisagem (Peirce, EP II, p. 147). Por outro, o filósofo insiste que não se trata da descrição, pois esta implica já um distanciamento do faneron tal como experienciado ou vivido por aquele que o observa. Por um lado temos a experiência de observar o faneron silenciosamente e, por outro, temos essa experiência prestes a ser materializada num signo que se pretende mais ou menos adequado ao conteúdo da observação. A solução encontrada por De Tienne é admitir que a faneroscopia está interessada pelos elementos formais essenciais do fenómeno, mas não dos seus ingredientes (cf. Tienne, 2004, p. 8). E, nesse

sentido, isso que Peirce chama de *descrição do faneron nada mais seria que a descrição das partes dos diagramas que abstraímos dos fanerons*.

Com efeito, De Tienne defende que o método faneroscópico de investigação dos fanerons passa inevitavelmente pela projeção de diagramas capazes de “melhorar a inteligibilidade daquelas relações” contidas no faneron (De Tienne, 2004, p. 11, tradução nossa). É, pois, a diagramaticidade da investigação faneroscópica que possibilita, segundo De Tienne (2004), a generalização e, por conseguinte, a precisão (obtida a duras esforços) do conteúdo do faneron, despido de componentes acidentais. De facto, Peirce incluía a capacidade de generalização da observação como uma das faculdades necessárias ao praticante de faneroscopia, comparando-a ao “poder generalizador do matemático, que produz a *fórmula abstrata* que abarca a essência mesma do aspeto sendo examinado” (Peirce, EP II, pp. 147-8, tradução e grifos nossos). A diferença entre a diagramática na faneroscopia, na matemática e na lógica (e.g. Grafos Existenciais) residiria no facto de que naquela, os diagramas “só podem gravar a aparência honestamente” (De Tienne, 2004, p. 16, tradução nossa), sem lidar ainda com as possibilidades (matemática) e com a crítica e a análise (lógica).

É interessante notar que na escuta musical em sua função faneroscópica, tal como definimos na última seção, esse poder de diagramatização é crucial, e de forma alguma se reduz à visualização da música, seja mentalmente, seja na forma de notações. Não que a atenta observação daquilo que me aparece durante ou após a experiência da escuta musical não possa vir acompanhada de diagramas visuais, alguns dos quais poderão ser re-apresentados visualmente numa partitura ou mapa de escuta, por exemplo. Mas não são essas as principais formas de diagramática de investigação “fenomenológica” da música conduzida pela escuta. Antes, acreditamos que o poder de abstração requerido por essa ciência, no caso da escuta musical, pode ser identificar no modo pelo qual o ouvinte é capaz de *destacar do fluxo de perceptos sonoros algumas formas temporais sensíveis*, isto é, formas temporais que carregam *sensações* específicas (i.e. razoáveis, inteligíveis).

A abstração de determinadas formas temporais sensíveis através da escuta pode ser mais ou menos complexa, a depender das capacidades do ouvinte para praticar a escuta faneroscópica. Nuns casos, talvez algumas melodias ou trechos repetidos serão destacados. Noutros, certos retalhos formados por diferentes partes constituirão um faneron. Mas o mais importante é que, no curso da observação desses fanerons, *o ouvinte se esforçará para escutar*

a sua forma temporal sensível razoável (inteligível). E o que é isso, senão a capacidade de *abstrair um diagrama temporal*, mais ou menos complexo, a partir de um fluxo de perceptos, de modo a inteligir as suas partes tanto ao nível da forma pura (e.g. estrutura, intervalos, direções etc.) quanto ao nível da razoabilidade das sensações ou afetos condensados naquele faneron? Peirce diz que, na faneroscopia, temos de praticar “uma resoluta discriminação, que avança, tal como um *bulldog*, sobre o aspeto particular que estamos a estudar, e o segue onde quer que ele apareça, e o deteta por trás de todos os seus disfarces” (Peirce, EP II, p. 147, tradução nossa). E não seria essa a descrição de um ouvinte que acompanha, persegue, observa, confere, reconhece, por exemplo, os temas de uma sinfonia, mantendo à escuta precisamente a sua forma diagramática fundamental?

Comparação diagramática e Escuta Musical (Iconoscopia)

Passemos, agora, ao artigo mais recente, intitulado *Iconoscopy: Between Phaneroscopy and Semeiotic* (De Tienne, 2013). Essa talvez seja uma das mais detalhadas apresentações da articulação intrínseca entre (i) o universo das perceções, que existem nos fluxos de perceptos, (ii) o universo dos fanerons, que incluem, mas não se reduzem, aos factos perceptíveis que se destacam dos perceptos flutuantes, e (iii) o universo dos signos, enquanto fanerons que de certo modo “colapsaram” em hipóteses — assunto do qual tratámos na última secção. Porém, o objetivo do autor no referido artigo é ainda mais original: trata-se de argumentar que o *faneron* vive uma vida dupla, na qual a sua dimensão fenoménica e meramente observável convive com o seu aspeto semiótico e, portanto, cognitivo; e que desse entremeio em que algo se mostra (*faneron*) já quase que dizendo algo que o transcende (*signo*), há uma importante modalidade de pensamento própria, comum à faneroscopia e à semiótica. Essa modalidade intermediária, que De Tienne propõe chamar de *iconoscopia*, a nosso ver, nada mais é que uma faneroscopia mais complexa e/ou uma semiótica ainda fraca. Dito de outro modo: trata-se de um pensamento que já nota no faneron sinais que dão a ver mais do que o próprio faneron, mas o faz de forma ainda demasiado vaga, quase como se fosse menos que uma hipótese, e mais do que uma observação desinteressada.

Com efeito, essa cadeia de filtros icónicos, predominante na passagem da imaginação ao entendimento, caracteriza também a passagem entre a perceção e a imaginação — isso não poderia ser de outro modo, e De Tienne (2013) demonstra isso muito bem. Afinal, se a

cognição tem início com o fluxo de perceptos tal como ele se mostram à imaginação, a relação entre o conteúdo da percepção e as imagens que dela temos (cons)ciência só podem ser algo como uma “imagem” qualitativamente mais ou menos análoga, e que a imaginação extrai do percepto. Essa primeira apreensão de algo do percepto pela imaginação tende a ser algo ainda demasiado próximo do próprio percepto, de modo que a sua constituição não pode ser de natureza radicalmente distinta do mesmo, como uma palavra o é em relação ao seu objeto no mundo físico. Não à toa, como já dissemos, Aristóteles identificava na imaginação uma parte na qual o “fantasma” era ainda bastante parecido com a “sensação” que o originou.

Esse processo de re-apresentação por “imagens análogas” — ou, mais precisamente, re-apresentações icônicas — continua quando passamos do facto perceptível (ou do faneron em geral) àquilo que Peirce chamou de *juízo perceptivo*, ou seja, quando o faneron, até agora um objeto da imaginação, porém mais ou menos análogo aos perceptos, começa a se revelar como uma possível hipótese interpretativa acerca da natureza ou do significado do objeto que o originou. Não que o juízo perceptivo seja um primeiro signo interpretante do percepto. Como bem explica De Tienne (2013), para Peirce, a relação entre o facto perceptível e o juízo perceptivo não é tanto de iconicidade mas sim de indexalidade, no sentido de que o faneron, enquanto impressão do percepto, de certo modo *força-se* como premissa aceitável (cf. Peirce, CP 7.628) — algo que Peirce caracterizará como caso limite da abdução, por meio da qual mais informações sobre o objeto podem adentrar o universo do raciocínio lógico ou semiótico, num primeiro momento de forma espontânea enquanto juízo perceptivo, e, depois, como premissa que pode ser logicamente criticada (cf. Peirce, EP II, p. 191, p. 227).

O ponto que nos interessa ressaltar aqui é a investigação que se exercita entre a faneroscopia e a semiótica, nomeadamente a iconoscopia. O que De Tienne circunscreve aqui é uma *modalidade de pensamento intermediária entre a observação e o raciocínio, conduzida através de ícones de tipo imagéticos*. Essa investigação tem como característica principal estar calçada, por um lado na mera observação do fenómeno (e.g. numa construção mental) e, por outro, na comparação com outro fenómeno de referência. Um dos exemplos que o autor emprega para ilustrar a iconoscopia é o ato, bastante rotineiro inclusive, de utilizar duas “imagens mentais” para compararmos se determinado acontecimento (faneron 1) estava de acordo com ou desacordo com certas expectativas que nutríamos do mesmo (faneron 2).

Sendo mais específicos, mais do que a observação e a comparação de fenómenos, De Tienne argumenta que “na iconoscopia, imagens [se tornam] experiências ativas de comparações formais entre modelos esquemáticos (*blank templates*) (as fórmulas) e as suas realizações ou aplicações incorporadas” (De Tienne, 2013, p. 13, tradução nossa). Trata-se, enfim, a nosso ver, de uma modalidade de *pensamento diagramático*, mais especificamente de comparação entre diagramas que, em si mesmos, são um pouco mais que fenómenos mentais, e um pouco menos que signos cognitivos.

Não é difícil identificar esse tipo de *iconoscopia diagramática no âmbito da escuta musical*, sobretudo antes de a escuta adentrar plenamente o domínio da semiótica. Com efeito, acreditamos que não é outro o assunto de várias teorias da escuta musical, como no famoso modelo das expectativas e emoções, de Leonard Meyer (1961), no modelo pragmatista da escuta musical proposto por Oliveira (2010), e na noção de “escuta intelectual” de Santaella (2015). Sem ignorar as muitas diferenças entre essas propostas, é possível identificar esse eixo comum em todas elas, que é formado pela ideia de que o sentido musical advém desses jogos de comparação entre esquemas que abstraímos da experiência concreta num dado momento e esquemas habituais de expectativas trazidos pelo ouvinte, ou abstraídos durante o próprio exercício da escuta, e comparados entre si. Nesses casos, o diagrama abstraído não é utilizado tanto como um signo através do qual o sentido musical é inteligido, mas tão sobretudo como faneron, que pode ser observado comparado a outras “imagens” do musical, no que diz respeito à sua adequação ou inadequação. Trata-se certamente de uma dinâmica fundamental na experiência da escuta musical, mas de forma alguma constitui o seu limite.

Raciocínio Diagramático e Escuta Musical (Semiótica)

Chegamos, enfim, ao que acreditamos ser a mais complexa forma de diagramática musical e, em particular da escuta musical. E também a menos investigada. Até aqui, mostrámos como há um fio diagramático — temporal e sensível — que permeia a abstração e observação dos fenómenos ou fanerons da música. Mostrámos, ademais, que a comparação entre diagramas, uns projetados pelo ouvinte (e.g. hábitos de escuta), outros abstraídos de uma composição em particular durante a escuta, constitui o cerne de determinadas experiências de escuta musical, nas quais não há ainda uma cognição da música enquanto signo através da escuta (semiótica) — ao menos não em sentido forte —, mas algo próximo disso, na qual

fenómenos ou fanerons começam a tornar-se inteligíveis por meio das comparações. Agora, resta identificar como essa diagramática aparece quando a escuta apreende formas temporais sensíveis não apenas enquanto fenômenos mas enquanto signos cujos sentidos podem ser criticamente inteligidos e comunicados (semiótica).

Para começarmos a identificar o raciocínio diagramático da escuta musical, são necessárias ao menos duas distinções. Primeiro, devemos atentar para os diferentes níveis de complexidade da cognição musical, entendida como semiótica. Uma coisa é entender o sentido de uma frase ou acorde; outra é entender o sentido de uma passagem mais longa, um trecho formado por diferentes temas, por exemplo; e, por fim, há a cognição de composições como um todo, que podem variar desde uma pequena canção a sonatas, sinfonias ou longas sessões de improvisação. Em segundo lugar, devemos tomar como referência a semiótica da escuta como plenamente desenvolvida nas diferentes formas de *incorporação e em sua prática semiótica*. Como já insistimos na última seção, acreditamos que modalidades de escuta que não se esforçam para “colocarem em prática” (mesmo que mentalmente) o signo musical a fim de compreendê-lo logicamente também serão incapazes de compreender o seu sentido preciso, mantendo-se ao nível dos jogos de sensação mais ou menos genéricos.

Começemos, então, por situações mais simples. Por exemplo, a razoabilidade ou inteligibilidade de uma escala musical qualquer — enquanto conjunto de poucas notas, que mantêm entre si certas proporções exatas, características daquela escala —, não é extremamente difícil de ser apreendida mesmo por uma escuta pouco engajada em sua interpretação. Enquanto signo, é relativamente *evidente à escuta* que tipo de sensibilidade temporal está ali condensada. Mudam-se algumas proporções entre as notas, e temos outro sentido, notavelmente distinto do primeiro, numa escala menor, por exemplo.

Porém, qualquer estudante de música ou de algum instrumento específico que já passou pela experiência do treino aural sabe que mesmo esse exemplo simples — o interpretante que criaremos em nossa mente para representar o sentido da escala maior ou menor — pode ser extremamente “confuso” e difícil de ser apreendido com *segurança* (e, porque não: *verdade*) antes de sermos capazes de incorporá-lo no instrumento que tocamos e acima de tudo em nosso corpo, quando, enfim, conseguimos deliberada e criticamente emitir com a nossa voz aquele signo. E esse mesmo estudante, dedicado à música, poderá confirmar

que a sua compreensão do sentido (formal e afetivo) da escala musical será progressivamente aprofundado após ser interpretada semioticamente em seu próprio corpo²⁶³.

Ademais, prova de que essa incorporação semiótica (e portanto deliberada, crítica, regulada) do material musical, seja ele uma escala ou — avancemos, agora, um pouco mais — um tema ou melodia, resultará num interpretante de escuta mais complexo e, por conseguinte, numa inteligibilidade maior do sentido condensado naquele signo, é o facto de que o signo inspirará no músico interpretante nuances, associações, continuações que, numa primeira escuta, pareciam não estar lá — mas estavam. O músico de jazz que toca o que o tema o insinua com mais ou menos força, para além do que está dado atualmente no tema, é um bom exemplo disso. E se tal é o caso quando pensamos em pequenos fragmentos de sons, o que dizer da escuta semiótica de combinações mais complexas entre timbres, notas, intervalos, escalas, acordes, cadências, movimentos etc.? Certamente será ainda mais patente a dificuldade de apreender os sentidos profundos e precisos de signos complexos em composições formadas pela interação de vários signos menores, sem engajar a escuta em práticas incorporadas daquela música.

Mas fiquemos, por ora, no aprofundamento da compreensão do sentido condensado num signo musical simples, como uma escala ou uma melodia, pois o que diremos aqui valerá igualmente para os casos mais complexos. *O que está em jogo, nesse caso, ao nível semiótico?* Já dissemos que o elemento musical escutado aparece como um signo, e a escuta tratará de interpretá-lo, inteli-gi-lo. Dissemos, também, que não basta expor os ouvidos a esse signo para ter uma compreensão aprofundada do seu sentido, de modo que o interpretante que o signo evoca em nossa mente se revelará em toda a sua complexidade a partir do momento que nos engajarmos corporalmente com o signo. Como descrever esse processo ao nível das semioses que o constituem?

É neste ponto que o raciocínio *diagramático, próprio da escuta musical*, pode ser acompanhado em pleno funcionamento. Acreditamos, pois, que o processo de incorporação do signo musical, essa forma temporal sensível, com vistas a inteli-gi-lo em sua razoabilidade, não é senão como um processo típico de raciocínio diagramático, no qual *a incorporação nada mais é que um primeiro diagrama interpretante de um símbolo-icónico (e.g. a melodia)*,

²⁶³ Claro que isso não implica a impossibilidade de outras vias de acesso à intimidade do signo musical e que não passam por essa incorporação. Há, sem dúvidas, indivíduos de sensibilidade musical tamanha, que mesmo engajados com a música somente enquanto “ouvintes passivos”, são capazes de adentrar os meandros do “significado” musical sem, contudo, incorporá-los em sentido estrito. Mas são casos à parte, evidentemente.

e que, por seu turno, *será interpretado num hábito de escuta* capaz de entender, ou seja, compreender musicalmente o sentido daquele signo inicial e, por conseguinte, do seu objeto. Dissemos que a incorporação do signo será um *primeiro* diagrama interpretante, pois é comum que a primeira construção do diagrama seja ainda demasiado vaga, ou até mesmo errada, de modo que o diagrama será re-feito, re-ensaiado, re-analisado até ser considerado satisfatório enquanto interpretante capaz de exprimir o sentido musical em questão. Como se vê, a escuta é uma forma de raciocínio diagramático nos mesmos moldes definidos por Peirce e desenvolvido por Stjernfelt (2007).

Haveria algo diferente na música? Porque essa ideia da escuta como raciocínio e em particular como raciocínio diagramático é afastada por estudiosos da obra de Peirce, que a reduzem sempre à comunicação de sensações, quando muito, mas jamais a um raciocínio (e.g. Short, 2007; Bellucci, 2017) ? Porque outros comentadores (e.g. Kruse, 2007; Santaella, 2017), mais abertos à possibilidade de se compreender a música para além dos jogos de sensações, limitam-se a fazer menções à capacidade de alguns ouvintes de identificarem sistemas relações formais no signo musical (e.g. estilo, forma, escalas, etc.), como que isto fosse sinónimo de compreender a música?

A nosso ver, como temos defendido, é impossível dissociar o sentido musical da sua dimensão temporal formal e afetiva. Portanto, a ideia de um jogo de sensações excitado pelo signo musical é uma experiência demasiado rudimentar para dar conta do que seja esse signo, e isso porque está muito afastada da forma temporal específica daquele signo. Por outro lado, compreender os sistemas formais da música sem referência às sensações específicas daquele tipo temporal, parece-nos igualmente superficial e distante daquilo que a escuta *pode* entender da música.

Parece-nos, portanto, que os estudiosos da semiótica da música tendem a ignorar a dupla constituição do signo musical como ícone e símbolo ao mesmo tempo — o que implica evidentemente o índice energético da sua existência física factual. E nessa dupla constituição do signo musical, enquanto ícone e símbolo simultaneamente, residem algumas especificidades da sua diagramática. Quais seriam elas?

Primeiro, e mais evidentemente, há o fator da temporalidade dos seus diagramas, que implica sempre um *processo (temporal) de interpretação*, impossível de ser extraído do tempo. Mesmo que o diagrama interpretativo seja apenas um pequeno intervalo recorrente na

música; mesmo que fosse apenas uma nota ou timbre — esse diagrama sonoro só poderá ser produzido enquanto interpretante do signo musical *no tempo*. É, pois, apenas na experiência temporal do diagrama que o sentido por ele interpretado será acessível ao ouvinte. A notação pouco altera esse facto, na medida em que esse signo visual terá de ser re-inserido no tempo pelo leitor-ouvinte a fim de se tornar um interpretante diagramático que possibilite inteligir o signo musical. Segundo, e talvez ainda mais importante, é que o sentido apreendido ou inteligido no interpretante será igualmente formal, temporal e afetivo. O indivíduo que incorpora o signo para analisá-lo e, com isso, aprofundar a sua compreensão do mesmo, fá-lo não para apreender a sua forma temporal apenas, mas sim para apreender os afetos, as qualidades, *as sensações que se tornam compreensíveis naquela configuração temporal*.

Por isso mesmo, o interpretante musical diagramático não será apenas a inteleção da razoabilidade de uma sensação, como no exemplo dado por Peirce sobre a sua análise das próprias sensações (Peirce, EP II, p. 190), mas sim a inteleção da razoabilidade de uma forma temporal sensível específica. E essa *inteleção musical*, que se tentará obter pela re-apresentação do signo num diagrama feito pela escuta incorporada e praticada, será o *interpretante simbólico-icónico do signo diagramático produzido pela escuta*. Vejamos mais detalhadamente como isso se dá.

Como em outras modalidades de raciocínio diagramático, o que se objetiva é o estabelecimento de um interpretante lógico que apreende o significado real e, por conseguinte, verdadeiro do signo (e do objeto contido no signo). Esse interpretante lógico, sabemos, pode tomar a forma de um conceito verbal, mas tem a sua manifestação máxima num hábito de conduta, segundo o qual o indivíduo que incorporou o significado real do signo será capaz de agir em relação ao seu objeto adequadamente. Dito de outro modo, o raciocínio lógico diagramático tem como objetivo criar na mente uma representação (interpretante) adequada aos efeitos sensíveis *gerais* que se espera que determinado objeto, contido no signo (representamen), possa vir a manifestar. É, pois, isso que Peirce entende por significado, e é o significado de um objeto que o signo (simbólico) pretende comunicar e a mente interpretante (lógico) se esforça por apreender.

O quadro que esboçámos acima, apresentado em detalhes no estudo de Bellucci (2017), poderia levar-nos à errónea conclusão de que, na escuta musical, é impossível algo como um *raciocínio* diagramático, haja em vista que o signo musical comunica apenas

sensações, e o seu interpretante será apenas emocional — tese que podemos encontrar nos escritos do próprio Peirce (cf. Bellucci, 2017). Não obstante, se o signo simbólico comunica não apenas sensações, mas também alguma regularidade geral (e.g. um conceito), segundo a qual certos efeitos sensíveis necessariamente terão lugar — como o conceito de triângulo comunica um objeto sensível muito preciso —, e, por isso mesmo, a mente pode interpretá-lo num hábito de conduta racional, como num diagrama lógico, segundo o qual o indivíduo *sabe o que esperar* quando aparecem certos símbolos, acreditamos ser muito difícil negar à escuta musical a *possibilidade* de participar como interpretante lógico do signo musical.

Para um ouvinte dedicado à interpretação de determinado signo musical (seja uma melodia, seja uma composição), nada será mais *sensível* a ele(a) do que o sentido *geral*, apesar de muito preciso, comunicado repetidas vezes por aquela forma temporal — a tal ponto que diferentes apresentações do mesmo signo, conduzidas, por exemplo, por diferentes músicos, poderão ser *sentidas* como ligeiramente diferentes em aspetos muito específicos. Portanto, o interpretante gerado pela escuta musical dedicada à interpretação dos signos musicais será certamente lógico exatamente porque resultará num *hábito de escuta* (e, por vezes, de conduta real, como num músico) *capaz de identificar com precisão os efeitos sensíveis gerais que um dado signo* (e.g. uma composição, ou uma gravação particular dessa composição) *deverá necessariamente gerar na mente que se dedicar a interpretá-lo*. E, dada a sua generalidade, é inevitável que esse interpretante seja um diagrama, mais enriquecido que o hábito de escuta inicial, e que condensa, para aquele ouvinte que o produziu, a razoabilidade afetiva e temporal daquele signo e do seu objeto.

É certo que, sendo a música formada por signos complexos, temporais, históricos, culturais, tecnológicos etc., seria muito ousado supor que há um *interpretante final* capaz de condensar com precisão absolutamente todos os efeitos sensíveis implicados por aquele signo. Seja como for, por ora, não precisamos nos preocupar com um possível limite, tendendo ao infinito, dos sentidos contidos num signo musical, à espera de serem interpretados por uma escuta cuidadosa. O facto é que, ao menos no caso de grandes composições, canções, performances etc., certamente estamos muito distantes esgotar todas as sensações em diagramas temporais, atuais e virtuais, que esses signos nos permitem inteligir. E ainda mais distante estamos de esgotar a nossa compreensão de como os interpretantes da música

apreendidos pela escuta participam de outras semioses para além da música (como sugere Colapietro, 2020)²⁶⁴.

Ademais, apesar de insistirmos que a escuta musical é sim capaz de interpretar sentidos relativamente precisos de sensações intrínsecas a diagramas temporais sonoros, não pretendemos dar a impressão de que se trata do mesmo nível de precisão que obtemos ao interpretar, por exemplo, um signo matemático rigorosamente simbólico, como o conceito de triângulo, que pode ser expresso num diagrama interpretante altamente preciso. Com efeito, o signo musical e as suas potências de interpretação estão longe disso. O diagrama interpretante *gerado pela escuta musical* não compreenderá o signo musical com o mesmo tipo de precisão formal que um interpretante matemático. Não obstante, o diagrama da escuta musical, apesar de menos preciso em seu significado, estará mais próximo da experiência real da escuta e, por conseguinte, do seu conteúdo, a música, que agora poderá ser mais do que apenas ouvida no sentido perceptível, mas também *entendida* em sua própria musicalidade (i.e. na razoabilidade formal das sensações nela condensadas).

Sublinhemos novamente que de modo algum pretendemos defender a ideia de que o sentido musical, comunicado pelo signo e interpretado pela escuta através de cadeias de raciocínios diagramáticos, poderá ser reduzido a uma fórmula ou gramática básica. Muito pelo contrário. Quando falamos da escuta musical enquanto interpretante lógico diagramático do signo musical estamos antes nos referindo da *sentidos intrínsecos a determinadas formas temporais sensíveis e específicas*, mas que, dada a sua razoabilidade, podem ser generalizados e, por conseguinte, compreendidas sensivelmente pela escuta e, em alguma medida, comunicada a outros ouvintes, dada a sua (relativa) precisão. Não obstante, tal como outros interpretantes lógicos, nem tudo que uma escuta musical interpretar da razoabilidade do signo e incorporar em seus hábitos interpretativos daquele signo poderá ser re-apresentado em intepretantes lógicos de tipo visual, verbal etc. Uma coisa é interpretá-lo diagramaticamente de modo obter clareza, domínio e maestria (cf. Marcel, 2005) em relação à sensação condensada numa forma temporal sonora — *e esta é a principal função semiótica da escuta*. Outra é ser capaz de obter essa clareza e comunicá-la musicalmente, tocando-a. Outra

²⁶⁴ Nas palavras do autor: “If you have listened to a great piece of music and not been transformed by the experience, you likely missed not only the meaning but also the experience itself [...] after a deeply immersive experience of listening to, say, of Mahler’s symphonies, the flow of signs continues to stream through me, if only in an imperceptible manner. I continue to live in this stream of semiosis. [...] In brief, the experience of music attunes us to the music of meaning and, in doing so, it renders more manifest (or audible or somatically discernible) the most salient feature of meaning: meaning is ever in the making, never definitively made.” (Colapietro, 2020, pp. 35-6).

variação, já mais distante, seria a capacidade de representar essa compreensão lógica num diagrama visual (e.g. notação, partitura de escuta), ou quem sabe até em palavras (e.g. numa crítica musical).

Nesse sentido, vale aqui a passagem de Peirce, bastante elucidativa do seu pragmatismo maduro, que diz:

A conclusão lógica real e viva é o hábito; a formulação verbal apenas a expressa. Eu não nego que um conceito, proposição ou argumento possa ser um interpretante lógico. Apenas insisto que não pode ser o interpretante lógico final, haja em vista que será ele mesmo signo daquele mesmo tipo que tem ele próprio um interpretante lógico [...] O conceito que é um interpretante lógico o é apenas imperfeitamente. Em alguma medida ele participa da natureza da definição verbal, e é tão inferior ao hábito quanto o é a definição verbal em relação à definição real. O hábito deliberadamente formado e auto-analisado — auto-analisado já que formado através do auxílio da análise de exercícios que o cultivaram — é a definição viva, o interpretante lógico verídico e final. Portanto, a mais perfeita explicação de um conceito que as palavras podem comunicar consistirá numa descrição do hábito que aquele conceito é calculado para produzir. (EP II, p. 418, tradução nossa)

Daí insistirmos que a escuta musical que de facto compreende (musicalmente) o sentido (*meaning*) de determinada música não só é muito mais do que um interpretante emocional, dado que estamos diante de sensações temporalmente informadas e definitivamente inteligíveis, mas é igualmente superior a qualquer representação visual, definição verbal ou conceito que se possa abstrair daquela mesma composição. É, pois, somente enquanto um *diagrama geral de conduta relativo aos sentidos daquele objeto em particular que o conhecimento musical existe*. Não basta inteligir o signo *composição x* descrevendo verbalmente que tais e tais efeitos sensíveis deverão acontecer, se ela for o caso. Não basta inteligir o signo *composição x* associando-o a determinadas representações visuais ou verbais. Evidentemente esses são tipos de cognições e portanto interpretantes lógicos; mas o são apenas parcialmente. A escuta musical enquanto interpretante lógico em sentido forte, a nosso ver, é aquela que se esforça por desenvolver em si um diagrama que, em vez de descrever, mostra, ou melhor, *sente* os efeitos sensíveis que constituem o “significado”

daquele signo e do seu objeto. Trata-se, enfim, de um diagrama de conduta incorporado e vivo, que permite ao ouvinte que o cultiva e aprofunda não apenas re-conhecer, ou seja, saber o que esperar daquele signo, mas também ter alguma *maestria* (cf. Marcel) no seu *uso*, inclusive como “premissa” para inteligir significados em semioses para além da música (como parece sugerir Colapietro, 2020).

Ademais, podemos concluir que é justamente porque esse diagrama será um hábito de escuta incorporado e vivo que ele terá força de indiretamente influenciar a percepção (*perceptos*) e a imaginação (*fanerons*), já que, segundo Peirce, essas dimensões mais fundamentais da cognição humana estão fora do nosso alcance direto e auto-controlado. Com efeito, aquele conhecimento produzido ao nível semiótico e, portanto, um conhecimento deliberado e crítico, tornar-se-á parte da mais íntima percepção do indivíduo que o incorpora.

Em resumo, acreditamos que, dado o que apresentámos acima, a ideia de que o interpretante gerado na escuta musical é apenas emocional é demasiado simplista. Antes, como buscámos demonstrar, o interpretante gerado na escuta musical, em particular na escuta que se esforça por incorporar o signo em colocá-lo em prática, apreende não “apenas sensações”, mas *sensações muito precisas intrínsecas a formas temporais inteligíveis* (i.e. razoáveis, compreensíveis, generalizáveis). Trata-se, enfim, de um *interpretante diagramático temporal*, cujo sentido (*meaning*), na esteira do pragmatismo peirceano, é o *conhecimento vivo e incorporado* de que um determinado objeto sonoro e temporal *x* do qual o diagrama é signo icónico e simbólico (i.e. uma música) implica efeitos sensíveis *y* (e.g. determinadas sensações, gestos, formas, sonoridades, coordenação social, espaço arquitetónico, tecnologias etc.) — sendo tanto o objeto condensado no signo quanto os efeitos sensíveis interpretantes sempre *gerais*, na medida em que são compostos de relações que permanecem (mais ou menos) idênticas sempre que o objeto é o caso (*réplicas*), e, portanto, são inteligíveis.

5.3.4 Como Escutar Diferente (I): Tecnologias da Escuta Diagramática

É inegável que tecnologias, em particular aquelas ligadas diretamente ao som, interferem no modo como ouvimos e fazemos sentido da música. Já falámos sobre isso quando lembrámos da síntese proposta por Flusser (2014), segundo a qual a escuta musical é profundamente dependente dos aspetos materiais que constituem a mensagem e o seu meio de transmissão. Com efeito, as diferenças materiais entre um ficheiro *mp3*, um vinil e o som “ao

vivo”, ou ainda entre a música que soa no meu quarto e a música que soa num teatro, sem dúvidas pesam no modo como o ouvinte compreenderá (ou não) o sentido musical da mensagem.

Porém, apesar do impacto mais ou menos imediato das tecnologias na experiência da escuta musical, acreditamos que é possível ainda esclarecer até que ponto tais intermediários abrem possibilidades de compreensão da música não só ao nível perceptivo básico, ligado às impressões mais gerais que a música imprimirá sobre o ouvinte por meio de determinadas tecnologias, mas também no âmbito da faneroscopia e da semiótica. Assim, para além do que nos ensinam autores mais voltados à materialidade dos média musicais (e.g. Flusser, Kittler), gostaríamos agora de esclarecer não tanto como determinadas tecnologias possibilitam, enquanto *a priori materiais*, novas formas de escuta (e, por conseguinte, de estéticas, éticas e lógicas da música) *em geral*, mas sim como as tecnologias podem servir de *ferramentas para experimentação, cristalização e comunicação de diagramas evolutivos da escuta musical*.

Nesse sentido, pretendemos agora, por meio de poucos exemplos, ao menos indicar como a mediação tecnológica funciona não tanto (ou ao menos não apenas) como um transcendental da escuta, mas sim como um signo material no interior de semioses evolutivas. Nos exemplos que citaremos, bem como em qualquer outro caso de mediação entre o ouvinte e a música, o que gostaríamos ressaltar é o *uso pragmático dessas tecnologias para o ouvinte dedicado à interpretação dos signos musicais*. Não se trata de negar que esses mediadores estejam sempre *antes* da experiência efetiva da escuta musical e, por isso mesmo, possam ser considerados, sob certo sentido, transcendentais. Trata-se somente de sublinhar como esses “transcendentais”, ao menos para certas comunidades de interpretantes, nada mais são do que *signos que condensam e re-apresentam a música ao ouvinte*, de modo que o ouvinte jamais estará limitado a passivamente aderir às condições de escuta impostas pela tecnologia. Afinal, como vimos, o signo musical, seja ele uma performance ao vivo, uma gravação em vinil ou um *streaming*, precisa ser interpretado, ou seja, incorporado, experienciado, mas também analisado e criticado, a fim de se tornar plenamente inteligível.

Ademais, com as poucas ilustrações que apresentaremos a seguir, interessa-nos recuperar, através da dimensão pragmática dos interpretantes dos signos materiais (tecnológicos) da música, a autonomia da escuta musical (e do raciocínio humano, em geral), que vertentes mais fortes da filosofia dos média insistiram em ignorar. Mais precisamente,

gostaríamos de sublinhar como a *pragmática dos interpretantes musicais*, quando efetivamente praticada, nos liberta da função de meros *puppets* das tecnologias, por um lado, mas também da relação puramente contingente com o “lado de fora” das condições dadas *a priori* pelas mediações, e que nos garantiria uma autonomia relativa — duas teses que podemos encontrar Kittler (1999), por exemplo.

Passemos, agora, aos exemplos.

Ligeti - Artikulation (Mostrar a Escuta)

Anteriormente, falámos sobre a importância dos *études* para piano do compositor húngaro György Ligeti. Lembraríamos, agora, uma de suas poucas composições electrónicas, realizada em 1958, no famoso Estúdio para Música Electrónica de Colónia, por décadas dirigido por Stockhausen. Não seria exagero dizer que *Artikulation*, composta e gravada em fita magnética a partir do material “clássico” dos estúdios do período pós-guerra — filtros, ruído branco, ondas sinusoidais e geradores de pulso —, se tornou um marco da poética electrónica. Do material aos procedimentos de organização dos sons, tudo aí é composto para escapar aos gestos minimamente convencionais da tradição. Em *Artikulation*, quase não há sonoridade que lembre algum instrumento convencional, tão-pouco grupos de sons que formem algo como melodia ou harmonia. Mal começa a desenhar-se algo como um contrabaixo jazzístico, ruído interferem e proliferam sons recortados, comprimidos, estendidos, mascarados entre chiados. Não há cadências. Também não é um ritmo que se possa calcular e acompanhar suas pausas e síncopas. Há eventos sonoros.

Nesse sentido, lembraríamos a escuta de Gerner (2011, pp. 470-1), que, na sequência de leituras de Deleuze e Foucault, percebe nas “*artikulationen*” sonoras da peça de Ligeti uma espécie de viagem para fora do estratificado ou dos *strata* — isto é: um salto à virtualidade do *strata*. É verdade que, como bem nota Gerner, é na peça *Atmosphères*, de 61, que Ligeti atinge o ápice de uma música não-estratificada²⁶⁵. Não obstante, o mesmo tipo de dissolução da organização sonora em um composto orgânico percebe-se também em *Artikulation*, mas com

²⁶⁵ Sobre *Atmosphères*, Ligeti explica que “I resolved that in my next work [Atmosphères] I would eliminate the duality of clear individual figures and dense intertwining and let the musical form emerge solely from the tonal ‘background,’ though this ‘background’ can no longer be called that, since a ‘foreground’ no longer exists. What is at issue now is a subtle fibrous web evenly filling the entire musical space, whose internal movements and alterations determine the articulation of the form.” (cit. em Floros, 2014, p. 84).

um detalhe que faz toda diferença para nosso debate: a partitura de escuta do designer Rainer Wehinger, desenhada nos anos 70.

Se por um lado, em *Atmosphères*, a escuta flutua tanto quanto os sons da peça, sendo difícil encontrar pontos de repouso, ou melhor, pontos de escuta com força para estabelecerem direcionamentos (ou seja: sentidos), mesmo que provisórios, do curso sônico, em *Artikulation*, esse problema é, de certo modo, “resolvido”, com o gráfico de Wehinger. A partitura de escuta — neste caso ou em geral — serve, afinal, exatamente para esse propósito: oferecer um diagrama de escuta quando os objetos sonoros da composição escapam àqueles esquemas de escuta para os quais estamos habituados²⁶⁶. Assim é que a passagem de uma escuta “atmosférica” ou de “articulações” errantes no tempo, mais próxima dos *fluxos de perceptos* do que dos signos, ganha um sentido mais firme com a mediação diagramática da partitura de escuta.

Gerner acentua isso muito bem quando explica que “[...] a peça ‘Artikulationen’, de Ligeti, experiencia uma re-estratificação, no sentido da *introdução de uma síntese metafórica cinestésica*, entre música e artes visuais, no mapa de uma notação icônica atencional não ortodoxa [...]” (Gerner, 2011, p. 470, grifos e tradução nossos).

Em resumo, mudança de uma escuta (des-)articulada em direção à escuta (re-)estratificada passa por um dispositivo diagramático. E aqui, duas coisas devem ser sublinhadas.

A primeira é que a partitura de escuta constitui, para aquele que a criou, uma espécie de *descrição icônico-diagramática de um hábito de escuta vivido* pelo ouvinte. No exemplo de Wehinger, o que o diagrama visual nos mostra é, de certo modo, o interpretante final da sua escuta diagramática. Ou melhor: é o *interpretante do interpretante final*. Primeiro, Wehinger teve de aprender a inteligir aquela música, ou seja, desenvolver os interpretantes adequados para captar o sentido (ou um dos sentidos) daquela forma temporal. É, pois, só quando o ouvinte estabiliza um diagrama geral que o permite inteligir a peça que esse hábito

²⁶⁶ Na definição da compositora e musicóloga Denise Garcia (2010, p. 52): “Partitura de escuta é um método de transcrição ou representação gráfica do som que se desenvolveu especialmente no âmbito da música eletroacústica. Na música instrumental, a partitura musical se constitui no principal suporte de mediação visual, tanto como ambiente de trabalho do compositor para desenvolvimento de suas idéias musicais, quanto como prescrição para a realização musical para os intérpretes, assim como objeto de leituras musicológicas [...] Para o ouvinte e o musicólogo, a música eletroacústica para suporte fixo é apreciada sem uma mediação visual. A partitura de escuta surgiu para suprir uma carência dessa mediação na música eletroacústica na área dos estudos analíticos.”

incorporado poderá ser re-apresentado num outro signo, que, neste exemplo, será a partitura de escuta.

Evidentemente, a notação enquanto tecnologia diagramática pode participar desse *processo* de interpretação semiótica da escuta — como num *ouvir através da escrita*. Porém, é importante ressaltar que o interpretante da escuta se dá ao nível da *sensibilidade incorporada* que apreende as sensações intrínsecas àquela forma temporal sonora, e não tanto pela cognição das relações visuais. Isso que consistiria em outro tipo de interpretante (e.g. formal, matemático, estrutural), mas não um que poderíamos chamar de *escuta* musical.

Em segundo lugar, o ouvinte que busca refúgio das desarticulações sónicas num meio como o mapa visual de Wehinger o que faz não é apenas substituir os seus esquemas habituais de escuta musical por outro esquema habitual, codificado, mapeado, estratificado, ou ainda, por uma escuta (pré-)pronta ou programada. Isso *pode* ser o caso. Mas não constitui um *limite* da escuta musical. Antes, não é difícil imaginar como um signo que re-apresenta a escuta de Wehinger deverá ainda *ser re-interpretado* por um outro ouvinte, o que implica camadas e camadas possíveis de engajamento com aquele mapa — incluindo interpretações críticas do mesmo, que poderão, por exemplo revelar outros sentidos que Wehinger ignorou.

Textos (Descrever a Escuta)

Se, como vimos, imagens podem funcionar como signos que materializam e comunicam diagramas de escuta, de certo modo *mostrando*, tanto quando possível, um hábito de escuta, disponibilizando-o para outras escutas críticas, poderiam também as *palavras descrevem a escuta ao outro* fazendo-o ouvir o inaudível (no âmbito dos seus hábitos de escuta)? Szendy (2008), em sua arqueologia da escuta, dá um interessante exemplo, nomeadamente a escuta (d)escrita, *em palavras*, de Michel Butor.

‘Toda obra musical está cercada por uma nuvem verbal’. Estas foram as suas [Butor] palavras em 1971; as primeiras palavras de um breve ensaio publicado sob o título ‘Les mots dans la musique’ [‘Words in Music’], no jornal *Musique en jeu*. No mesmo ano, Butor construiu uma pequena máquina literária [...] para navegar como bem entendesse através de um labirinto musical, para inserir nesse labirinto os seus comentários, que ele chamava as suas

‘intervenções’ e as suas ‘glosas’. (cit. em Szendy, 2008, p. 129, tradução nossa).

A referência da “máquina literária” é, evidentemente, o *Dialogue with 33 Variations by Ludwig van Beethoven on a Waltz by Diabelli*. Vimos, anteriormente, que as *diabelli* de Beethoven são variações, das mais exuberantes, sobre uma pequena valsa. Pois bem: nas pausas entre uma variação e outra, Butor encaixa as suas palavras que irão *nagevar* o ouvinte naquele mar de sons.

Foram diversas nomenclaturas produzidas pelo escritor a fim de *fixar* cada variação na *mente do ouvinte* (ver Szendy, 2008, p. 130). Não se trata meramente de dar um nome para cada variação. Antes, o *nomear* de Butor acaba também por mobilizar, convocar, circunscrever, (i) além de atributos individuais de cada variação, (ii) grupos ou conjuntos de variações, formados por analogias qualitativas, (iii) qualidades formais, que recortam do todo o que vem antes e depois, o que faz o “pivô” etc., (iv) aspectos da técnica composicional implementada, e (v) influências, do repertório clássico, na constituição de certas variações (Szendy, 2008, pp. 130-1). Não é difícil perceber como a intromissão da *mediação textual* de Butor acaba por ser uma re-apresentação do *seu* mapa de escuta vivido temporalmente, e no interior do qual um *outro* ouvinte acompanhará certo *sentido* (musical) das *Diabelli*.

Novamente, podemos retomar a distinção que fizemos em relação à partitura de escuta e como ela se situa em relação à escuta do seu autor, por um lado, e do seu recetor, por outro. Se por um lado o ouvinte inter-mediado pelo diálogo palavra-som terá a sua escuta navegada, fixada, cortada, acentuada *pela escuta entregue por Butor em seu diagrama literário*, o que dizer da gênese da escuta do próprio Butor? Ou ainda, lembrando o comentário do compositor e musicólogo Henri Pousseur, que primeiramente encomendou uma palestra de Butor sobre as *Diabelli*, como se dá o

[...] processo de investigação e descoberta, de invenção e desenvolvimento de um hospedeiro de métodos estruturais, verbais, descritivos e metafóricos, de uma autêntica *máquina ótica* capaz de investigar o universo de Beethoven e ‘revelar’ (no sentido psico-químico) riquezas inomináveis [?] (cit em Szendy, 2008, p. 130, grifos no original, tradução nossa)

Haveria um esquema anterior? Um supra-esquema do qual todos os outros derivam em regime lógico-dedutivo? Ou, para explicar o *aparecimento* desses dispositivos todos, seria

preciso supor uma experiência de investigação auditiva de meios e critérios próprios, que escapam a formalizações transcendentais, e exigem uma abordagem performativo-pragmática, essencialmente diagramática, da escuta em relação à música?

E o que dizer em relação ao ouvinte que se entrega ao signo que pretende descrever o diagrama de escuta de Butor? Até que ponto o dispositivo literário-visual de um autor funcionará como esquema transcendental da escuta do seu leitor? Parece-nos evidente que a presença material de um signo desse tipo inevitavelmente condicionará, em alguma medida, a escuta daquele que o observa. Não obstante, a nosso ver, essa interpretação quase que imediata, que apenas se deixa levar passivamente por direções descritas pelo emissor do signo, constitui um exemplo muito pobre do que seja um interpretante lógico da escuta musical de posse desse mediador. Antes, acreditamos que o ouvinte que se aventurar *através do* diagrama de escuta de Butor *poderá*, se movido por certos ideais estéticos e éticos, incorporá-lo em sua própria escuta com muito mais autonomia e, por conseguinte, com mais originalidade, acabando por enriquecer o seu próprio diagrama de escuta vivido (i.e seus hábitos de escuta musical).

Edições (Tocar a Escuta)

Continuemos um pouco mais com a história da escuta segundo Szendy (2008). Agora, gostaríamos de acenar para um conjunto de práticas, amplamente utilizadas nas tecnologias modernas de áudio, mas que, não obstante, encontram interessantes precedentes na história da música analógica. São práticas e dispositivos que, como veremos, funcionam também como *diagramas de escuta*, e não só como *programas de escuta*, preparados por um outro (humano, instituição, algoritmo). Referimo-nos às práticas de *edição musical* — em referência ao ato de recortar e/ou misturar músicas ou trechos de músicas a fim de ressaltar, manipular, sobrepor, enfim, construir um *tecido sonoro apto para conduzir a audição do ouvinte*, chamando a sua atenção ora para este ora para aquele detalhe que o seu diagrama inicial facilmente poderia ignorar como ruído insignificante.

Que a simples inserção de uma música qualquer num contexto — como uma *playlist* bem produzida — pode ter efeitos interessantes para o ouvinte, é algo fácil de se confirmar na prática. Com efeito, pode-se mesmo *sentir* a modificação dos hábitos de escuta quando certa composição, “ruidosa” num primeiro momento, ganha algum tipo de sentido mais evidente,

após ser ouvida na sequência outras músicas que *preparam* ou *temperam* a nossa escuta, ajustando, re-afinando, sensibilizando os nossos hábitos de escuta a fim de acomodar (i.e interpretar) aquela mensagem acústica.

Pensemos numa improvisação de Coltrane, que pode soar tão caótica a um ouvido habituado a esquemas da música ligeira; quando ouvida *na sequência de* improvisações tonais mais simples, que pouco a pouco se afastam do batido jogo de dissonância-consonância ou tensão-repouso, bem como das formas canônicas reiteradas em parte do repertório *pop*, o improvisado de Coltrane certamente ganhará um sentido mais palpável e inteligível, precisamente porque o diagrama de escuta daquele ouvinte foi aos poucos calibrado a cada nova experiência no interior da *playlist*.

O mesmo vale para a *Sagração da Primavera* e os seus blocos sonoros e rítmicos. Lançada assim, sem um intermediário, a alguém habituado ao repertório vienense clássico, isto é, cuja escuta está programada pelas categorias daquele estilo musical, poderá ser recebida como um *choque* ou *conflito*. Porém, se ouvida no interior de uma seleção que paulatinamente deixa sobressair sonoridades inusitadas e acentos rítmicos inexistentes no repertório vienense do nosso exemplo — por exemplo: se preparada com canções da música africana e sonoridades de música ligeira com sons eletrônicos, guitarras, distorções, etc. —, será recebida com outros ouvidos.

Claro que essa estratégia de vagarosa ampliação do diagrama de escuta, por meio do treino com mensagens musicais preliminares, é ainda mais evidente quando não se trata somente de uma *playlist* mas de verdadeiros cortes e manipulações (e.g. volume, velocidade, filtros de frequências, efeitos dos mais diversos, etc.) na música, a fim de atrair a escuta do sujeito para tal ou qual detalhe, que os seus hábitos acabariam por ignorar. Para alguém incapaz de identificar o peso rítmico do conjunto baixo-bateria num quarteto de *jazz*, nada mais esclarecedor para a sua escuta que encontrar baixo-bateria isolados como um *signo isolado* e em alto e bom tom (e.g. por meios digitais).

Szendy (2008, pp.105-6) apresenta antigos exemplos dessas tecnologias de escuta. Um dos casos mais curiosos que o autor retoma é uma cena da ópera *Don Giovanni*, de Mozart. O momento se passa no ato 2, cena 13, quando Don Juan, astutamente apelidado por Szendy de DJ (Szendy, 2008, p. 105), comanda, durante o jantar, uma sessão de entretenimento musical, incitando os músicos a tocarem *trechos de hits pop* certamente reconhecidos pela plateia de

Praga em 1787. São destacados, ao comando do DJ, trechos de áreas italianas famosas bem como passagens de outras óperas do próprio Mozart. A moral da história (ao menos para a história desta investigação) é óbvia: Don Juan escuta; a plateia escuta à escuta de Don Juan. Um exercício que se tornará comum com o advento dos DJs modernos, bem como dos programas de rádio e plataformas digitais de *streaming* (quando os humanos passarão a escutar a “escuta” dos algoritmos).

Outro exemplo interessante, que antecede situações de escuta típicas do século XX, é o que Szendy (2008, pp. 111-2) identifica em Berlioz, na seguinte passagem:

Através da leitura da posição de Berlioz em suas *Memoirs*, escritas em 1835, podemos ter alguma ideia do quanto a ideia de obra, e a escuta por ela implicada, devem ter sido *impostas*, obtidas após uma dura luta contra hábitos seculares. Aí, Berlioz descreve a sua própria atitude de escuta na Paris Opéra, ele, um ouvinte *expert*, rodeado como estava por um ‘pequeno clube’ de entusiastas ou ‘bons ouvintes’, como diria Adorno [...] (Szendy, 2008, p. 111, grifos no original, tradução nossa)

À passagem acima, Szendy acrescenta as memórias do próprio Berlioz, que evidenciam uma pedagogia de re-apresentação de escutas, do compositor a outros ouvintes:

Quando víamos, na folha de rosto das partes orquestrais, que nenhuma mudança fora feita na ópera, eu seguia com a minha palestra, cantando as principais passagens, explicando os dispositivos instrumentais responsáveis por certos efeitos, e assim, atraindo, de antemão, a simpatia e o entusiasmo dos membros do nosso pequeno clube. Nosso regozijo causou uma grande surpresa em nossos vizinhos no fosso, que, em grande parte, eram homens do campo (*country folks*). (cit. em Szendy, 2008, p. 111, tradução nossa)

O argumento de Szendy sublinha o caráter *histórico* de certos esquemas de escuta, que tendem a funcionar mais como programas do que como diagramas de escuta para os ouvintes a eles submetidos. Da nossa parte, acrescentaríamos que a função do esquema, tal como comunicado por Berlioz aos ouvintes, é bastante diferente na perspectiva daquele que o criou anteriormente, a saber, o próprio Berlioz. O que Berlioz comunica, afinal, é nada mais que o *seu diagrama interpretante* da composição do dia, composto, segundo o próprio compositor, pelas “principais passagens”, por certos “dispositivos instrumentais” e os seus respectivos

“efeitos”. E tudo isso, ainda acompanhando as palavras de Berlioz, na forma de um diagrama *cantado* e, por conseguinte, *incorporado* pelo compositor.

Esse diagrama, por seu turno, *pode* de facto funcionar como mera *imposição* a outros ouvintes, tal como um programa de escuta, como revela a análise de Szendy. Não obstante, acreditamos ser inegável a possibilidade, também real, de o diagrama tornar-se *signo* para os outros ouvintes, que irão, portanto, observá-lo, analisá-lo, incorporá-lo e, acima de tudo julgá-lo em relação ao seu objeto. O simples acompanhar do diagrama de escuta comunicado pelo outro não é senão um primeiro nível de interpretante — *mas não o seu limite* —, que mostra alguma confiança (ou falta de alternativa) naquele que conduz a nossa percepção, imaginação e compreensão da música.

Situação similar é a que nos encontramos hoje, enquanto ouvintes de plataformas de *streaming*. Porém, não temos Mozart nem Berlioz para filtrar, editar, e tocar os seus respetivos diagramas de escuta. Em geral, esse processo encontra-se relativamente automatizado por algoritmos que — resumindo a história — abstraem regularidades (i.e. hábitos) de escuta dos seus clientes, tal como estes se manifestam no comportamento de cada indivíduo perante os conteúdos disponibilizados na plataforma. Os padrões matemáticos de fundo identificados passam a servir como um esquema de escuta transcendental para cada ouvinte, um esquema que não só se esforça para antecipar a próxima escolha, como pré-determina o significado (ou seja, o conteúdo correspondente a) uma série de categorias, como géneros musicais e emoções (*moods*).

A ubiquidade e opacidade desse tipo de tecnologia de facto enfraquece a possibilidade de uma *interação* entre a escuta humana e os diagrama algorítmicos — que, aliás, são mais matemáticos do que musicais propriamente, já que compreendem (semiótica) apenas ao nível da lógica simbólica, mas não das sensações temporais —, tal como podemos conceber na interação entre o diagrama interpretante comunicado por Berlioz e os seus aprendizes.

Evidência empírica da força dos algoritmos a funcionarem sempre *por trás* ou *por baixo* da experiência de escuta musical dos humanos pode ser encontrada num dos poucos estudos disponíveis sobre essa relação, intitulado *Algorithmic Effects on the Diversity of Consumption on Spotify* (Anderson, et al, 2020). Nesse artigo, os dados revelam que quanto mais pautada pelas recomendações dos algoritmos, menos diversificada é a escuta do ouvinte humano.

Contudo, o mesmo estudo relata que, entre os usuários com escutas mais diversificadas, há sempre menor influência das recomendações automatizadas, o que sugere a possibilidade de utilizar os canais de *streaming* não como programas de antecipação e cristalização de um *interpretante algorítmico* da escuta musical, mas sim como *signos* musicais novos, que devem ser interpretados pela escuta crítica e autónoma (semiótica) de modo a apreender sentidos musicais talvez impossíveis de serem inteligidos sem o signo digital. Certamente há inúmeros diagramas da escuta musical, bem como formas de experimentação sobre esses diagramas, que podem ser conduzidas apenas quando a música é re-apresentada digitalmente, num contexto que não é o do teatro nem o da rádio, mas sim o da Internet.

Mal começamos a explorar a “escuta com as pontas dos dedos” (cf. Szendy, 2008, p. 137, tradução nossa), que constitui o nosso momento histórico, quando a música tende a tornar-se mais e mais um signo digital, antes e depois de ser um signo acústico. Seja como for, o importante, portanto, é (i) garantir que os ideais estéticos e éticos que nos impelem a interpretar esses signos online nos levarão a um aprofundamento da nossa compreensão individual e social da música, e (ii) que os signos digitais nos permitirão fazê-lo, em vez de bloquearem caminhos de interpretação valiosos, privilegiando, por exemplo, apenas critérios económicos. Eis uma conclusão difícil de evitar.

5.3.5 Como Escutar Diferente (II): Comunidades de Interpretantes

Gostaríamos, agora, de chamar a atenção para um elemento não menos importante na escuta como raciocínio diagramático. Trata-se de algo também presente nas tecnologias da escuta diagramática, mas que revela os seus contornos mais nítidos em outro grupo de exemplos. São as *comunidades de interpretantes*, ou o lado *social* das interpretações diagramáticas da música. Diferente das tecnologias, como ilustrámos há pouco, nas quais vemos os diagramas de escuta de um “autor” já materializados ou fixados num signo, aqui, no âmbito das comunidades de interpretantes, podemos acompanhar, partilhar e por vezes até contribuir *temporalmente* com o diagrama de escuta do outro. Vejamos como isso se dá.

Claque (pontuação diagramática)

Começemos com um exemplo do século XIX. Mais especificamente, pensemos na figura da *claque*, instituição conhecida entre as casas de ópera da altura. Ora, o exercício de *marcar* ou *pontuar* passagens da música executada ao vivo, seguindo recomendações e diretrizes previamente decididas pelos membros da *claque*, a fim de tornar mais evidentes ao público certos momentos-chave da composição, não é senão uma forma de partilhar um diagrama interpretante de escuta com uma comunidade de ouvintes.

Não à toa, Szendy (2008, p. 113) dá a *claque* o estatuto de uma *política da escuta*, ao qual acrescentaríamos o estatuto de *epistemologia da escuta*. É política na medida em que diz respeito ao poder da escuta de uns sobre os outros, ou ainda: o poder da *interpretação* de uns ouvintes sobre a dos outros. Porém, *pode* ser também epistemológica, no sentido de ser uma forma de “publicação” de uma escuta privada, que, ao ser partilhada, poderá ser analisada, julgada, criticada, re-interpretada etc. (mesmo que este não tenha sido o caso, muitas vezes).

Como explica em seu livro *Listen: A History of Listening* (Szendy, 2008), a instituição da *claque* era considerada precisamente uma *mediação* entre público e músicos — poderíamos também dizer: entre signos e interpretantes. Sabemos de exemplos nos quais os membros da *claque* aplaudiam ao comando de um líder, que indicava os momentos da obra que deveriam ser *demarcados* para os demais ouvintes,

[...] não, porém, conforme a arbitrariedade do acaso, mas de acordo com um estudo profundo que [ele] fez da notação, pela participação regular nos ensaios, e por meio de discussões com o diretor do teatro e com os cantores. (Szendy, 2008, p. 113, tradução nossa)

Evidentemente, o exercício de marcação gestual da escuta, a fim de comunicar, por um lado, e incorporar, por outro, um diagrama interpretante da música, não é exclusividade das *clagues*. A partir desse exemplo simples, no qual os aplausos dão forma a um diagrama bastante geral e vago da música, podemos facilmente expandir o mesmo princípio para apreciarmos a relação entre maestro e músicos na orquestra, bem como entre os músicos de um quarteto de cordas ou de um grupo de *jazz*. Além dos gestos manuais, podemos acrescentar toda uma coreografia de posturas, olhares e murmúrios que destacam, sublinham, cortam, marcam diagramas interpretantes da escuta em ação.

Leonard Bernstein e a tele-escuta multi-média

Na esteira dos exemplos de Szendy (2008), acrescentaríamos da nossa parte, agora, um caso de transferência de escuta que, arriscaríamos dizer, constitui uma espécie de *Gesamtkunstwerk* dessa arte de comunicar diagramas de escuta. Temos em mente uma série de actividades pedagógicas conduzidas pelo grande maestro Leonard Bernstein, já na posição de *Charles Eliot Norton Professor of Poetry*, em Harvard. As seis conferências, abertas ao público, como de costume, ocorreram em 1973, e trataram de assuntos vários, de análises de composições aos fundamentos da teoria musical. Interessa-nos, aqui, o modo como Bernstein comunica a *sua escuta* (i.e, o seu diagrama interpretante) de clássicos da música moderna, de Debussy a Schönberg, por meio de palavras, imagens, gestos e sons que editam, recortam, manipulam, acentuam, invertem, sobrepõem, repetem etc., elementos das composições de modo a constituírem um *diagrama de escuta disponível ao público* — o mapa da escuta do próprio Bernstein, ainda que sempre parcial e menos “vivo” que a sua escuta efetiva, em processo de transferência ao público das suas *Harvard Lectures*.

As palestras *The Delights & Dangers of Ambiguity* e *The 20th Century Crises*, que precedem a última conferência do programa, são particularmente interessantes por tratarem de um repertório tipicamente áspero para certos hábitos de escuta, treinados no repertório clássico ou em canções populares. Como modelo dessa *tele-escuta diagramática*, sublinharíamos a sua análise daquilo que julga ser um caso paradigmático das tensões na música da virada do século, nomeadamente, o famoso *Prelúdio à tarde de um fauno*, de Debussy. Com a sua inesquecível abertura na flauta num “para lá, para cá...” (como disse Manuel Bandeira no poema que leva o nome do compositor), com dinâmicas que, nas mãos da boa orquestra e do bom regente, flutuam como pluma, o *Prelúdio* soa-nos tão longe de qualquer repouso, centro tonal, referência temática, que, de facto, pode destoar de certos hábitos de escuta mais “tradicionais”. Como Bernstein tele-(transmite a sua)-escuta? Que tipo de diagrama Bernstein constrói a fim de interpretar, mesmo que parcialmente, tão complexo signo legado por Debussy?

Contexto histórico, datas, posicionamento em relação a outras mudanças musicais da altura, características do impressionismo pictórico que ocorria na época, desintegração da sintaxe da poesia do mesmo período; Dorian Grey, esteticismo e indeterminações: “Mallarmé and I are drunk on chromatics; phonology has taken over, you see? Syntax is a vague memory

of something we once learned”. As mediações verbais, mais ou menos descritivas de certos efeitos concebíveis daquela música, são tão-somente parte do arsenal de meios (i.e. signos) empregados por Bernstein, que no fundo apenas insinuam o interpretante vivo que é a sua escuta desse repertório.

Enquanto, de pé, toca no piano os compassos da abertura (a flauta “para lá, para cá...”) do “fauno tornado música”, Bernstein gesticula como quem acentua, segura, empurra os sons; sobrepõe palavras “onde estamos? Que tom é este?”; repete pequenos motivos “estamos em mi maior? [repete o motivo] Ah, certamente estamos em mi maior”; senta-se ao piano “mas aqui está a indeterminação novamente”, diz enquanto dedilha o acorde que conclui o vai-e-vem da flauta; continua a dedilhar o acorde, enquanto repete verbalmente a pergunta sobre que tipo de conclusão inesperada é essa... “um mi bemol maior? [continua a dedilhar o acorde], mas estávamos agora mesmo em mi maior!”.

E adiante segue a escuta cuidadosa de Bernstein, que podemos, ainda hoje, ver (nos vídeos gravados) e ouvir enquanto o maestro edita, corta, comenta, retoma, situa, amplifica, enfim, *comunica*, em regime de *multi-media*, *diagramas* de momentos importantes da história da música orquestral — diagramas que nos permitem, ainda hoje, inteligir sensações que a ele certamente eram muito familiares.

Improvisação em Conjunto

Como um último exemplo que nos ajuda a perceber com mais detalhes o interpretante diagramático da escuta musical *na prática*, citaríamos o exemplo da improvisação musical, em particular do *jazz* e géneros similares. Não nos referimos à posição do ouvinte de jazz, que percebe (perceção), observa (faneroscopia) e, por vezes, interpreta (semiótica) o *signo em ação*, que é a improvisação em curso. Neste caso, gostaríamos de chamar a atenção para o facto de que *os músicos a improvisarem* são um caso exemplar de uma complexa *semiose diagramática da escuta musical*.

Diferente do músico se esforça por apreender (i.e. interpretar) um signo musical tal como registrado numa partitura ou como guardado na memória, e que, num trabalho árduo e *relativamente solitário*, emprega a sua escuta atenta para deliberar e avaliar sobre o sentido condensado na sua performance incorporada (diagrama interpretante) em comparação ao sentido condensado na partitura ou na música memorizada (signo), a improvisação em

conjunto abre caminho para *diagramas interpretantes compartilhados entre diferentes escutas*.

Diríamos que o soar da última nota de uma sessão de improvisação encerra um interpretante “final” do tema musical de fundo, no sentido de ser a forma interpretante acabada *daquela* interpretação. E esse complexo interpretante final, por seu turno, é um signo (interpretante) que vai sendo atualizado através de interações entre (i) o que cada membro do conjunto escuta no tema e comunica aos outros, (ii) o que cada membro do grupo escuta do que os outros comunicaram das suas respectivas escutas.

Não pretendemos aqui dizer que absolutamente toda a conduta de cada músico durante dada sessão de improvisação é diretamente auto-controlada e, portanto, fruto de raciocínios semióticos. Não podemos ignorar que os interpretantes emocionais e energéticos, as intuições e as reações, constituirão parte fundamental desse tipo de interação social. Não obstante, como já tivemos a oportunidade de estudar, tais interpretantes, digamos, “espontâneos”, no caso de um músico realmente dedicado à interpretação de signos musicais, estarão mais ou menos ajustados pelos *hábitos* por ele incorporados deliberadamente ao nível semiótico (e.g. através dos estudos, preparações, ensaios etc.).

Seja como for, basta-nos, por ora, considerar os aspetos da improvisação *in actu* deliberados por cada músico, sempre com a sua escuta voltada aos outros e atento à comunicação da sua escuta individual. O que se passa nesses casos?

Tomando como referência a prática de improvisação sobre temas, podemos dizer seguramente que os hábitos predominam e ditam o *tom de fundo* daquela investigação em comunidade. Há, de início, um *símbolo diagramático* que é o próprio tema, com a sua forma global, cadências harmónicas e sequências de notas. É verdade que cada tema musical tem características formais e sensíveis bastante específicas, e daí o seu carácter simbólico. Não obstante, é também característico desse repertório um alto grau de diagramaticidade das composições, justamente para manterem o signo o mais aberto (i.e icónico) possível, sem, no entanto, perderem o seu *tonos* particular. É justamente por isso que as mais diferentes interpretações de uma mesma sonata clássica tenderão a ser mais próximas entre si do que as diferentes interpretações de um mesmo tema de *jazz*.

Ademais, há os símbolos, mais ou menos complexos, incorporados por cada músico em geral (i.e. o seu “estilo”) e os símbolos que cada um traz em particular para *aquela* tema, a

ser interpretado (no sentido rigoroso da semiótica) com *aqueles* músicos *naquele* espaço. Antes de empunharem os seus instrumentos, esse complexo diagrama virtual estará a pairar *nos e entre os* músicos, à esperar de ser *colocado em prática* na interpretação de um signo em particular, que é o tema.

Cada improvisação sobre o tema será uma atualização de diferentes aspetos daquele imenso diagrama virtual, reduzindo-o a diagramas musicais atuais (e.g. melodia, gesto, acordes, ritmo etc.), mas sempre com o intuito de puxar do signo, que é o tema, sentidos novos. Cada músico tentará contribuir para desenvolver conjuntamente algo análogo a uma *conceção pragmatista* daquele tema, ou seja, um signo interpretante que *concebe* (atualmente) ao menos parte dos *efeitos concebíveis* (i.e. o diagrama virtual) daquele “conceito” musical (i.e. o tema). Mas diferente de um conceito verbal, que poderia, em alguma medida, fazer referência aos mesmos efeitos sensíveis (isto é: *dizer* que determinado tema pode resultar em *tais* efeitos concebíveis), uma sessão de improvisação resultará numa *conceção icónico-simbólica ou diagramática* do tema, capaz de *mostrar, num complexo signo temporal, sensível e incorporado* — que é a *própria improvisação* — os *efeitos concebíveis* daquele “conceito” (i.e. o tema), segundo a interpretação daqueles músicos.

Obviamente, essa “conceção” diagramática não resultará num hábito incorporado rigoroso, como se pode esperar, por exemplo, de um músico que re-interpreta, através da sua escuta individual, um signo de características simbólicas mais estritas, como uma composição notada em detalhes na partitura. Com efeito, é apenas ao nível da gravação que o diagrama interpretante construído em conjunto pelos músicos a improvisarem ganhará uma forma simbólica mais rigorosa. Enquanto hábito vivo e incorporado nos músicos, aquele interpretante final tenderá a ser relativamente aberto e, por conseguinte, hipotético — será impossível repeti-lo com exatidão, de modo a aperfeiçoá-lo, por assim dizer.

Por outro lado, evidentemente, é sobretudo na aventura da improvisação em conjunto que a estética, a ética e a lógica da *investigação musical diagramática* são colocadas à prova. Os músicos que improvisam não são convocados a re-apresentarem uma composição (signo) tal como a escutam (interpretante), mas sim a *praticarem em conjunto* *aquele signo que é o tema*, testando-o numa variedade de contextos musicais novos e re-ajustando os meios e fins no curso da experimentação conjunta. Daí a sessão de improvisação tomar a forma de uma *experimentação diagramática partilhada*, na qual o símbolo inicial vago (o tema) é

incorporado pelos músicos em diagramas temporais (ritmos, melodias, acordes etc.), que é constantemente interrogado, modificado, ampliado em conjunto até tomar a sua forma simbólica final, completando a apresentação de um sentido musical²⁶⁷.

Não é difícil perceber como essa semiose interpretativa será intimamente partilhada entre as *escutas* dos participantes. O processo de atualização do diagrama interpretante que constituirá a forma final daquela performance estará nas mãos e nos ouvidos de cada um dos músicos: no que cada um escutará no tema e nas interpretações dos outros; no que cada um comunicará da sua escuta num dado momento; em suma, no que cada um *decidirá*, com algum nível de autonomia, fazer perante o que *escutam* naquela situação.

5.3.6 Escuta Diagramática na Composição Musical

Na parte final desta investigação, gostaríamos de enriquecer a nossa definição de *escuta diagramática*, cuja pragmática triádica, inspirada em C. S. Peirce e circunscrita num debate filosófico mais amplo sobre a filosofia dos diagramas e dos médias, descrevemos no decorrer deste capítulo. Nosso objetivo agora é *reinsserir o tema da escuta diagramática num conjunto de práticas composicionais*, nas quais poderemos ouvir isso que não hesitaríamos em chamar de *diagramas de escuta musicados*. Com efeito, como pretendemos argumentar, certas composições são como que *interpretantes diagramáticos* da escuta de certos compositores, e que nos são dados a ouvir.

Arranjo: entre escuta metódica e escuta modal

Um primeiro exemplo de escuta diagramática pressuposta numa prática de composição mais antiga (e até “popular”) é, sem dúvidas, o arranjo musical.

Palavra de cautela: é importante ter em mente que o exercício do arranjo não pressupõe *necessariamente* uma escuta diagramática. Quando se parte de um tema ou melodia qualquer e se objetiva um novo tratamento harmónico e instrumental do mesmo, há diferentes estratégias às quais compositores podem recorrer, sendo a diagramática apenas uma delas — a que, nesta tese, nos interessa circunscrever.

Há dois exemplos, já citados nesta investigação, que nos ajudam perceber essa diferença em alto e bom tom. São eles a *Oferenda Musical*, de J. S. Bach, e as *Variações*

²⁶⁷ Sobre isto, não podemos deixar de mencionar o interessante artigo de Colapietro (2013) sobre temporalidade e criatividade no jazz e na comunicação humana em geral.

Diabelli, de L. van Beethoven. Ambas as composições fazem uso da técnica de arranjo: partem de temas dados *a priori* e propõem variações sobre o mesmo, vestindo-lhe com diferentes roupagens harmónicas e rítmicas.

No entanto, sabemos que, enquanto Bach emprega certos *métodos* de arranjo que servem para qualquer tema indiferentemente, e que podem até mesmo ser reduzidos a instruções algorítmicas, Beethoven, por seu turno, desenvolve *modos* de variação *latentes no próprio tema*. Se Bach *sobrepõe ao tema* uma arquitetura formal genérica (as regras dos diferentes cânones), Beethoven busca ouvir *através do tema* valsas, fanfarras, harmonias, ritmos, velocidades e densidades que não estão dados *a priori* nem no tema e nem em qualquer outro lugar (sendo exceção, claro, as variações nas quais Beethoven utiliza formas pré-estabelecidas como a fuga ou o minueto).

Estão aí *pressupostas duas formas de escuta musical*: uma escuta metódica e outra modal. A distinção entre método e modo retomamos de Kant, mais uma vez (Kant, CFJ, §49, 313-9, pp. 211-17, §60, 354-6, pp. 252-5). O método é o pensamento da ordem concetual, matemática, assentado numa regra de síntese. O modal liga-se à faculdade de julgar e, por conseguinte, ao jogo livre e indeterminado entre imaginação e entendimento. O arranjo ao estilo bachiano, representado na *Oferenda Musical*, pressupõe uma escuta metódica na medida em que o ouvido mais *calcula* do que escuta — como num interpretante lógico de tipo matemático. O jogo dessa escuta é antes de tudo formal, algorítmico, lógico — arte da qual Bach era sem dúvidas um mestre. O arranjo ao estilo beethoveniano, porém, revela-nos uma escuta mais centrada nas idiossincrasias do material acústico, nas pistas às quais o compositor de sensibilidade entrega os seus ouvidos — portanto, como num interpretante lógico, mas de tipo musical (i.e, acústico, temporal, incorporado e afetivo).

A historicidade “arte do arranjo” como definida por Szendy (2008) revela, a nosso ver, a distinção entre o que poderíamos chamar de arranjo meta-poético e arranjo dia-poético, ou entre o arranjo esquemático e o diagramático. O arranjo como técnica meta-poética, seguindo a análise de Szendy, mostra os seus principais contornos numa altura em que a reprodução técnica da música (i.e. gravação) começava a tornar inútil, por exemplo, a transposição de uma composição orquestral para piano. É que, nessa perspetiva, está pressuposta uma mensagem primordial (a estrutura composição), pronta e encerrada sobre si

própria, que pode ser transmitida para (ou transformada em) outro medium (e.g. da orquestra para o piano). E mais do que isso: está pressuposta uma *escuta transparente* e desincorporada.

Contra essa ideia — que ainda um Berlioz defendia (Szendy, 2008, p. 38) — Szendy nota, *grosso modo* desde o romantismo musical, o aparecimento de outra dobra da arte do arranjo — dobra esta que implica uma escuta diagramática. Trata-se do arranjo como uma *escuta autoral*, interpretada pelo arranjador. O arranjo não mais pensado como *trans*-parente *trans*-missão de uma mensagem musical encerrada sobre si mesma, mas sim como *per*-*formação* da mensagem musical *por meio de* uma escuta — a escuta do arranjador²⁶⁸. Nesse caso, diz Szendy, a composição arranjada como que *testa a plasticidade ou elasticidade da obra original* (Szendy, 2008, p. 36). Mas ainda mais importante para nós é perceber que esse “teste” se dá sobretudo na *escuta incorporada do arranjador*. Sua escuta não se pretende mais como um medium transparente no interior do qual flui a mensagem do compositor; a escuta do arranjador é ela mesma o canal *por meio do qual* (dia-) a mensagem “original” é deformada e reformada, incorporada e re-musicada. Ouvir um arranjo é, antes de qualquer coisa, ouvir um diagrama interpretante, ensejado na escuta do outro.

Com efeito, segundo Szendy (2008), que as práticas dos arranjadores denunciam é uma espécie de *escuta escrita* — ou melhor: *escuta (re-)composta*. E essa (re-)composição *através da escuta* permite ao compositor-arranjador *incorporar* a música arranjada “*em seu próprio corpo*, dando-a ainda uma tensão, uma elasticidade que ela jamais teve” (Szendy, 2008, p. 59, tradução nossa, grifos no original). É isso que explica, por exemplo, o arranjo para piano que Liszt fez da sinfonia Pastoral, de Beethoven — “Entre Beethoven e eu está Liszt, o ouvinte, a re-escrever a sua escuta para piano. E *eu o escuto a escutar*.” (Szendy, 2008, p. 60, tradução nossa, grifos no original). O pianista de génio *ouve* Beethoven no *corpo pianístico*; ouve as *latências pianísticas* de uma sinfonia orquestral.

Ademais, ainda a partir de Szendy (2018), podemos dizer, da nossa parte, que não há nada mais musicalmente próximo das inclinações pragmati(ci)stas de Peirce do que o *ideal* romântico de *Obra* musical. Afinal, a *Obra* consiste num objeto geral que está necessariamente colocado, num continuum, com as *obras* singulares. No meio, habita a escuta do arranjador.

²⁶⁸ Nas palavras de Szendy (2008, p. 39): “For the arrangers that Liszt and Schumann are, for these remarkable listeners who *sign and write down their listenings*, the Work is never already given: infinitely deferred, it oscillates between appropriation (translation) and disappropriation (criticism).”

Com efeito, a concepção *romântica* de arranjo musical, bem representada num Liszt ou Schumann,

[...] posiciona o arranjo ao lado da *obra ideal* e do impossível (a Obra). Longe dessa função (demasiado óbvia) de disseminação (antes da era da gravação), certo arranjo romântico só pode ser ouvido desde o abismo entre a obra e a Obra. Ao notar a distância que sempre mantém a obra algo menor que a Obra, o arranjo posiciona a Obra como um ideal que permanece por ser desvelado ou desenvolvido *para além* da obra. (Szendy, 2008, p. 64, grifos no original, tradução nossa)

Como temos salientado, esse “*para além* da obra” não deve ser entendido exclusivamente no sentido de qualquer espaço genérico que deverá ser sobreposto à composição, mas sim (ou sobretudo) no sentido das *continuações virtuais evocadas pela obra mesma* — suas latências, inclinações ainda não realizadas etc, que poderíamos chamar de o “interpretante final” da obra, infinitamente cognoscível.

É, pois, nesse sentido que a escuta desempenha uma função diapoética, diagramática, pragmática na arte do arranjo desde meados do século XIX. É a escuta incorporada de um compositor, *através de* uma dada composição, que se torna objeto de uma nova música — a música das virtualidades não actualizadas no signo “original”.

Re-escritura. Ouvir Outra Música Através da Música

Outra técnica de criação musical que, a nosso ver, pressupõe o exercício diagramático da escuta é aquela que Ferraz (2007) chamou de *reescritura*. Trata-se de um procedimento de certa forma similar ao arranjo. Mas em vez de manter aquilo que é mais característico de uma composição “tradicional” — o tema —, atualizando o seu contexto musical, a técnica de reescritura tem como referência *fragmentos soltos* de uma composição passada, fragmentos cuja força arrasta a escuta do compositor para *fora* daquele cenário acústico estratificado (i.e., a composição), em direção a virtualidades musicais improváveis. Como explica Ferraz, a reescritura é como “ser atraído por uma música de outro compositor, de outro período ou de nós mesmos. Ser atraído por uma música de outra cultura e querer reescrevê-la, porém explorando não sua forma aparente, mas tentando extrair dela aquelas forças que nos atraíram.” (Ferraz, 2007, p. 69). Em vez de *escutar* outras músicas *através de* um *tema*, o que

está em jogo, neste caso, é um pouco mais alargado: *ouvir outras músicas através de um intervalo, acorde, timbre, gesto* — como se fossem caminhos para os quais a música existente aponta sem, no entanto, avançar. Sonoridades latentes insinuadas (ou semeadas) por algum fragmento atual. Fragmentos de signos que insinuam outros interpretantes.

Longe de ser um prática limitada ao repertório de técnicas de composição de Ferraz, o que lemos acima não é senão a síntese de uma estratégia muito importante para a música do século XX, a começar por Luciano Berio. No capítulo anterior, argumentámos que a obra de Berio é atravessada por diasónicos, isto é, fragmentos acústicos que não carregam ainda um DNA musical codificado e, nesse sentido, funcionam como interessantes ferramentas de criação musical. Na altura, falámos do uso que Berio faz de inflexões vocais e de sons eletrónicos. Mas o facto é que também fragmentos de músicas passadas e sobretudo de música de outras culturas também atravessam a poética de Berio enquanto signos diasónicos *através dos quais* o compositor atualiza planos sonoros, sempre fora da racionalidade interpretante que marcou a música ocidental dos antigos até o serialismo do século XX. E é nesse tipo de exemplo que Ferraz vai buscar uma importante referência da técnica de reescritura: é por reescritura que se faz a peça *Coro*, que reescreve um “grande coro de trompas dos Banda Linda (África Central)”; a mesma técnica aparece em *Voci e Naturale*, que partem “de cantos sicilianos, na maioria pregões de vendedores de rua.” (Ferraz, 2007, p. 70).

Ferraz lembra ainda o exemplo de Igor Stravinsky, em *Pulcinella* e tantas outras do período neo-clássico, que recupera a música barroca de Gesualdo e Pergolesi não para os citar ou fazer re-arranjos, mas para modulá-los e/ou modular outros discursos musicais com intervenções pontuais da música antiga. Lembra também a obra, mais recente, do compositor Sciarrino Salvatore, que continua, ainda no século XXI, a tradição da reescritura, sempre a injectar, na música nova, sonoridades que vêm desde a música do século XII (Ferraz, 2007, p. 70-1).

Claro que a reescritura não é exatamente algo moderno na história da música. Como explica Ferraz (2007, p. 70), “no barroco, a prática da reescritura é quase que fa[c]to comum”. O autor lembra, como exemplos, J. S. Bach a reescrever, para teclas, composições de Alessandro Marcello e Vivaldi, e o “*Requiem* de Mozart”, que “vem atravessado por obras de Haendel, Pergolesi, Palestrina” (Ferraz, 2007, p. 70).

Mas o ponto que nos interessa é o seguinte: o que fundamenta esse tipo de criação, além do diasónico como ferramenta semiótica mediadora, é precisamente *uma escuta (interpretante) sensível àquilo que se mostra através da mediação acústica*, seja ela (a mediação) um timbre, um motivo, um contorno melódico ou de outro tipo de sonoridade. Em resumo: a reescritura, a nosso ver, pressupõe tanto a seleção de signos diasónicos de uma paisagem musical atualizada quanto a capacidade da escuta (diagramática) de ouvir as suas ramificações virtuais *através* daquela materialidade acústica.

É interessante, nesse sentido, notar que o estudo de Jürg Stenzl, citado por Ferraz (2007, p. 71), descreve a técnica de reescritura em Berio a partir de uma tríade que reforça o que temos definido até aqui como escuta diagramática. Há, de acordo com essa leitura, um primeiro momento de aproximação, um elemento qualquer que chama a atenção do compositor. Num segundo estágio, aquele elemento torna-se um laboratório de experimentações, “campo de descobertas através de análises, escutas, detalhamentos” (Ferraz, 2007, p. 71). Por fim, o compositor “abusa” do original, ultrapassa-o, estabelecendo, assim, um novo campo de sonoridades. Como procurámos demonstrar, essa dinâmica triádica da experimentação musical vale não só para a reescritura em Berio e nem só para essa técnica de forma geral, mas *constitui um regime próprio de escuta diagramática*.

Escuta reduzida (Schaffer/Chion). Ouvir Através do Som

Muito já foi dito sobre como o surgimento das tecnologias de gravação do som, bem como o aparecimento dos altifalantes, pavimentaram o caminho para uma nova poética musical em meados do século XX — poética que hoje conhecemos, grosso modo, como *música acusmática*²⁶⁹. Centrada sobretudo na figura de Pierre Schaeffer — que retoma o termo grego, ligado à prática pitagórica, da linhagem dos *akousmatikoi*, de ouvir o mestre e *somente ouvi-lo*, já que o mesmo se encontra escondido por trás de uma cortina —, a poética acusmática

[...] devolveu ao ouvido, e somente a ele, a total responsabilidade sobre um modo de perceção normalmente suportado (*backed up*) por outras evidências sensoriais. Em outras épocas, o dispositivo era uma cortina; hoje, o rádio e os

²⁶⁹ Sobre a relação entre música acusmática, tecnologias de gravação e reprodução do som e novas formas de escuta, ver, por exemplo, as várias referências em Castro (2007), Ribeiro (2011a, 2011b) e em Rui Jorge (2016). Para uma recente introdução geral à “situação acusmática”, ver Kane (2014), *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*.

sistemas de reprodução de som, utilizando todas as formas de transformação eletroacústica, colocam-nos a nós, ouvintes modernos, frente a uma voz invisível [...] (Schaeffer, 2017, p. 64, tradução nossa)

No contexto das práticas e estéticas musicais acusmáticas, também já desde Schaeffer, em seu monumental *Tratado dos Objetos Musicais*, sabemos que está aí implicada uma profunda reformulação do que seja isto, escutar (e escutar musicalmente, em particular). É que se o objeto da sua música, com o auxílio das novas tecnologias, passa a ser o *sonoro*, digamos, *em estado bruto*, sem as (pré-)codificações que extraem, *a priori*, um campo específico para o musical em meio ao sonoro, então a escuta também é convocada a funcionar de outro modo, seguindo outros critérios e performances, menos centrada na abstração e aplicação de códigos, mais afeita aos objetos sonoros “concretos”.

Da nossa parte, interessa-nos sublinhar como essa nova *atitude de escuta* — que surge, por um lado, como que exigida pelas novas tecnologias do som e, por outro, na esteira do esgotamento dos códigos abstratos (da música tonal ao serialismo) como meios de organização do som em música —, constitui um caso paradigmático do que seja a escuta diagramática, como a definimos na neste capítulo. Para tal, recorreremos ao modo como outro teórico da escuta e da música acusmática, Michel Chion, distingue, a partir de Schaeffer, três grandes modos de escuta, sendo um deles aquele cultivado por essa nova música e, a nosso ver, o grande exemplo do que seja *escutar através do som*.

Chion (1994) distingue *três modos de escuta*. São eles: escuta causal, escuta semântica e escuta reduzida. A primeira, explica Chion, é também a mais comum e ordinária. Trata-se de escuta ao som com o intuito de “obter informações sobre a sua fonte (causa)” (Chion, 1994, p. 25, tradução nossa), como quando sabemos quem nos fala por identificarmos o timbre da voz, ou quando percebemos a distância de um objeto dado o volume do som que ouvimos, etc. A escuta semântica, segue o autor, é aquela que se “refere a um código ou linguagem para interpretar uma mensagem” (Chion, 1994, p. 28, tradução nossa). Um exemplo claro é a linguagem verbal. No entanto, o mais característico desse modo de escuta é que, assim como a escuta causal, as propriedades intrínsecas ao fenómeno acústico são pouco relevantes. O que importa, afinal, são as relações *pertinentes* entre as unidades sónicas.

Nesse sentido, podemos acrescentar que a escuta musical, em grande parte, também almeja o estatuto de uma escuta semântica, interessada somente *certas* relações entre os sons,

e ignorando diferenças e variações *concretas*, mas não significativas naquele sistema. Aqui, o aforismo de Nietzsche (2005, §217) sobre a relação entre escuta e o sistema musical “temperado” é esclarecedora. Diz o filósofo que a evolução da nova música estava a intelectualizar cada vez mais os nossos ouvidos, tornando-os capazes suportar mais barulhos, já que estão mais treinados “para escutar a razão” da música, a “razão” por trás dos sons efetivos. Nesse novo momento, segue Nietzsche, o ouvinte busca “imediatamente a razão, ou seja, ‘o que significa’, e não mais ‘o que é’”, sendo o resultado um *embotamento dos sentidos*. O grande exemplo, conclui o filósofo, é a predominância do sistema temperado: “pois constituem exceção os ouvidos que ainda fazem distinções sutis, como entre o dó sustenido e ré bemol” (Nietzsche, 2005, §217). Com efeito, como já tivemos a oportunidade de aprender com Peirce nas páginas anteriores, é rara a faculdade de observar o fenómeno tal como ele se manifesta, e não como ele deveria se manifestar, segundo um hábito interpretativo vigente.

Mas é o terceiro *modo de escuta* que nos interessa, não só por ser aquele que resiste ao que Nietzsche chama de “embotamento dos sentidos”, mas também por ser aquele que convoca não mais uma atitude semântica, mas um gesto performativo da escuta perante os sons. A *escuta reduzida*, define Chion, a partir de Schaeffer, é aquela que “foca nos traços do som mesmo, independente da sua causa e do seu sentido” (Chion, 1994, p. 29 tradução nossa). Nesta modalidade, “o próprio som é abordado (...) enquanto objeto, invés de ser observado como veículo de outra coisa” (Chion, 1994, p. 29 tradução nossa).

A comparação que Schaeffer (2017, p. 213) faz é com a *époque* fenomenológica, mas poderia igualmente ser estabelecida uma comparação com a *faneroscopia* da escuta musical, sobre a qual já dissertámos neste capítulo. Se quisermos chegar ao *objeto sonoro* despido das codificações e hábitos, sejam eles naturais ou culturais, que pré-determinam o modo como o som será ouvido, então é preciso exercitar um tipo de *escuta reduzida* de toda aquela carga dada *a priori*. Para atingir esse objetivo, cuja dificuldade é reconhecida pelo próprio Schaeffer (2017, p. 213) no momento da sua formulação, Chion (1994) explica que é necessário que o som esteja armazenado em algum suporte que nos permita ouvi-lo, exatamente o mesmo som, repetidas vezes. Eis mais um exemplo de como as tecnologias podem funcionar não tanto como transcendentais da escuta, mas sim como novo *faneron* de observação e *signo* de interpretação do som. De qualquer forma, a ideia é que pela repetição do som e da escuta, seja possível, pouco a pouco, afastar-se das *descrições* causais e semânticas.

Ora, a nosso ver, o que a escuta reduzida coloca em evidência não é senão o limite da escuta programada (e.g. hábitos de escuta fixos) e a necessidade de conceitos para circunscrever outro tipo de escuta, atenta à materialidade dos sons — escuta *pragmática*, e não mais transcendental. Nesta investigação, temos contraposto à escuta semântica ou programada uma espécie de diagrama de escuta. Nossa hipótese defende que, no confronto com certos meios visuais, gestuais e sobretudo acústicos, esquemas de escuta abstratos são como que chacoalhados, tensionados, de modo que o ouvinte se sente obrigado a *escutar de outra maneira*. Isso resulta na atualização de campos de musicalidade inimagináveis (ou inaudíveis) segundo os esquemas antigos, e que a escuta, agora tornada pragmática, *se colocada em prática*, será capaz de delinear, investigar e atualizar. Não é exatamente nesse sentido que Chion descreve a escuta reduzida? Vejamos:

Escuta reduzida é uma atividade nova, frutífera, e dificilmente natural. Ela desestabiliza hábitos preguiçosos estabelecidos e abre um novo mundo de questões não imaginadas anteriormente para aqueles que a colocam em prática. (Chion, 1994, p. 30, tradução nossa)

Acrescentaríamos: não só um novo mundo de “questões” é atualizado por essa atitude de escuta, mas também um novo universo de sonoridades e sentidos (interpretantes) musicais inimagináveis sem o deslocamento das escutas causal e semântica em direção à escuta reduzida.

Não seria a escuta reduzida, portanto, uma espécie de caso limite num espectro de diagramas de escuta? Podemos argumentar, afinal, que, desde as antigas práticas de arranjo e re-escritura, se opera a radicalização de uma mesma pragmática, nomeadamente a pragmática de *fragmentação* de elementos sonoros, retirados, portanto, dos “sistemas” causais e semânticos da música, e tomados como *pontos de ambiguidade* (Châtelet) através dos quais (*dia-*, *per-*) novos planos sonoro-afectivos são investigados sem passar por novos códigos *a priori*. A escuta reduzida seria algo como um caso limite na medida em que (i) não extrai fragmentos acústicos somente do repertório musical tradicional mas de sons de toda a sorte e (ii) não faz uso apenas da memória ou de repetições “analógicas” do fragmento a fim de ouvi-lo como ponto de ambiguidade, mas também de dispositivos que armazenam e reproduzem o som de forma idêntica. Em todos esses casos, porém, a *atitude de escuta* perante os sons é a mesma atitude do matemático em face dos seus diagramas (Châtelet): pontos de

indeterminação convocam gestos; gestos desdobram em atualidades aquilo que era latente. Assim também faz o ouvinte da escuta reduzida: lança conjeturas, re-organiza os seus hábitos de escuta (hierarquias e critérios de escuta), em performances *por meio das quais* não só o objeto sonoro ganha sentido (musical), mas também novos planos musicais são criados.

Paisagens sonoras (Schafer / Cage). Ouvir Música Através do Meio Sônico

Acreditamos que a noção de *paisagem sonora*²⁷⁰, popularizada desde os anos 60 por Murray Schafer (2001), circunscreve outro desses campos paradigmáticos nos quais a escuta diagramática está *pressuposta* e ganha destaque. É que, talvez até mais do que a escuta reduzida, a paisagem sonora implica uma radical descodificação de todo e qualquer contexto acústico. Quando Schafer propõe levar o ouvido para fora das salas de concerto a fim de *escutar o mundo* — o mundo como *composição acústica* —, abre-se caminho para um alargamento da escuta dos sons enquanto objetos sonoros, destacados de codificações pré-estabelecidas. E, por conseguinte, mobiliza-se uma função da escuta capaz de produzir sentido dos sons — isto é, ouvi-los enquanto uma paisagem — *através do próprio exercício de ouvir aos sons*.

Claro que, na obra e na prática de Schafer a respeito das paisagens sonoras, há implicações éticas declaradas pelo próprio autor. Sabemos que Schafer estava interessado sobretudo em estratégias de conscientização com vistas ao estabelecimento de uma *ecologia sonora*, digamos, mais harmoniosa.

No entanto, não é esse o aspeto que gostaríamos de discutir. A pergunta que nos interessa é: *que tipo de escuta é esta pressuposta no exercício de criação de paisagens sonoras?* Quando a escuta está liberta das modalidades causal e semântica (Chion), mas também da escuta reduzida, exercitada exclusivamente perante os sons gravados e ouvidos repetidas vezes; quando a escuta é, enfim, convidada a caminhar por *paisagens de sons*, em cidades ou na “natureza”, que *modalidade* de escuta precisamos admitir para que os sons sejam percebidos, afinal, enquanto paisagens e não como *nonsense*? Seria a escuta fisiológica suficiente para explicar o *sentido estético* dessas paisagens, tal como captado e re-apresentado por certos compositores?

²⁷⁰ Para uma atualizada introdução ao tema da paisagem sonora, com ênfase no contexto português, ver a tese de doutoramento de Raquel Castro (2016), *Contributos para uma Análise da Paisagem Sonora: Som, Espaço e Identidade Acústica*.

Arriscaríamos dizer que se há uma prática de escuta para a qual jamais podem haver planos traçados *a priori*, esquemas de escuta pré-determinados, essa prática é a de escuta de paisagens sonoras. Ora, por definição, o que se escuta como paisagem sonora não se constitui de *certos tipos* de sons, mas de sons em geral; também não se constitui de *certos tipos* de organizações, mas de todo o espectro que vai do mais organizado ao evento acústico mais improvável; tão-pouco essa paisagem existe em *certo tipo* de ambiente ou contexto, já que se refere a todos os tipos de contexto acústico. Bastam esses três alargamentos em relação a antigas formas de organizações sonoras para percebermos que a paisagem sonora, à partida, é sempre uma radical ambiguidade e indeterminação.

Mas, não obstante, há *sentidos* nessas paisagens. E isso vale não só para os ritmos (em sentido lato) dos sítios nos quais os sons se manifestam — o correr da água, o maquinar na fábrica, o farfalhar das árvores, etc. Vale igualmente para os *sentidos que a escuta do ouvinte-compositor estabelece em determinado ambiente sonoro*. A escuta *demarca paisagens através da escuta dos sons em certo ambiente*. Por isso, podemos também dizer que não há outra prática de escuta na qual a figura do compositor e do ouvinte se (con-)fundem tanto como aqui, na paisagem sonora.

Em resumo: se um ambiente sonoro é ouvido com algum *sentido*, este, em grande parte, deve emergir da *performance da própria escuta através dos sons que acontecem a cada momento*, já que, como dissemos, não há um “modelo geral” pré-determinado que regule uma paisagem sonora do seu fora (como há, por exemplo, na relação entre música tonal e atonal). A paisagem sonora é a escuta imanente e pragmática por definição. A escuta per-forma-se (ganha forma, in-forma-se) na própria relação com os sons.

Entre os compositores do século XX, certamente foi John Cage quem mais avançou nessa música (ou sentido musical) que *nasce da escuta de sons em geral*. Sobre a chamada “nova música” do período pós-guerra, diz Cage (1961, pp. 7-8, grifos nossos): “[...] não há nada aí além de sons: aqueles que estão escritos (*notated*) e os que não o estão. Aqueles que não estão escritos aparecem na música escrita como *silêncios, as portas da música para os sons que por acaso estão no ambiente*”.

Diríamos, então, que se trata de uma composição *oto-génica*, na qual a escuta, evidentemente, não está programada *a priori*, mas forma-se ao mesmo tempo que informa (musicalmente) os sons. Isso significa que, assim como há uma heurística diagramática não só

na modalidade gráfica, mas também nos modos gestuais e sônicos, Cage, na esteira dos ouvintes e compositores que, por meio da escuta atenta, circunscrevem paisagens de sons, revela-nos a heurística diagramática da *escuta*. Escuta que experimenta, ensaia, testa, manipula, toca enquanto é afetada pelos sons; é caixa de ressonância que re-afeta, como num *feedback loop*, o ambiente sonoro, informando-o, enfim.

Com efeito, quando Cage se descreve como compositor de música *experimental*, duas coisas estão pressupostas. Uma é a natureza otogénica da sua música. Outra é que esse *oto-*funciona não como audição fisiológica simplesmente, e tão-pouco como uma escuta musical pré-determinada — não é pré-determinada nem pelas categorias tradicionais, e nem por novas categorias “de vanguarda”. No volume *Silence: Lectures and Writings by John Cage* (Cage, 1961), há diversas passagens esclarecedoras. O parágrafo que abre a coletânea de escritos do compositor, porém, basta para percebermos o alargamento da escuta musical, da “música” (esquemas tradicionais e mesmo da música serial) em direção à imanência sónica:

Em qualquer lugar que estejamos, é sobretudo ruído que ouvimos. Quando o ignoramos, o ruído nos incomoda. Quando nós o escutamos, ele nos fascina. O som de um camião a cinquenta milhas por hora. A estática entre as estações. Chuva. Nós queremos capturar e controlar esses sons, usá-los *não como efeitos sonoros mas como instrumentos musicais*. (Cage, 1961, p. 3, tradução e grifos nossos)

Mas não se trata, porém, de lançar sobre essa nova gama de materiais acústico-musicais uma rede de novos códigos. O interesse de Cage (assim como Debussy, Ligeti, Berio e tanto outros que referimos nas páginas anteriores) é pela *experimentação com e através* desse novo material, menos viciado e encoberto por clichés do que o material “tradicional” da música. Cage deixa isso evidente no texto *Experimental Music*, cujos parágrafos iniciais dizem:

Antes, sempre que alguém dizia que a música que eu apresentava era experimental, eu discordava. Parecia-me que os compositores sabiam o que estavam a fazer, e que os experimentos que tinham sido feitos ocorreram antes da finalização da obra, assim como os rascunhos são feitos antes das pinturas e os ensaios precedem as performances. Porém, pensando um pouco mais sobre o assunto, dei-me conta de que há, em geral, uma diferença essencial entre

fazer uma peça musical e ouvir uma composição. Um compositor conhece a sua obra como um lenhador conhece o caminho que traçou e re-traçou, enquanto o ouvinte é confrontado com a mesma obra como alguém que, na floresta, encontra uma planta que nunca viu antes.

Ademais, por outro lado, os tempos mudaram; a música mudou; e eu não mais discordo da palavra ‘experimental’. Eu uso-a, com efeito, para descrever toda música que me interessa em particular, e a música à qual eu me dedico, seja ela composta por outra pessoa ou por mim mesmo. *O que aconteceu é que eu me tornei um ouvinte, e a música se tornou algo para se ouvir.* (Cage, 1961, p. 7, grifos nossos, tradução nossa)

Tornar-se um ouvinte (*listener*) é passar a ouvir música como quem “está na floresta e é confrontado por uma planta que nunca antes viu” (Cage, 1961, p. 7). O caráter pragmático-diagramático dessa comparação, que define o que é a escuta para Cage, não poderia ser mais evidente. Em vez da planta jamais vista, a comparação poderia ser com o cientista que se depara com eventos imprevistos nos modelos passados, como Kepler e a órbita de Marte — exemplo tão querido para Peirce, tido como exemplo máximo da força da abdução. Poderia também ser a comparação com o matemático e os pontos de ambiguidade (Châtelet). Enfim:

Nova música: nova escuta. Não uma tentativa de compreender algo que está a ser dito, pois se algo estivesse a ser dito, aos sons, teriam sido dadas formas de palavras. Apenas uma atenção à atividade dos sons. (Cage, 1961, p. 10, tradução nossa)

E quando Cage utiliza procedimentos matemáticos em suas composições, não é senão com o intuito de desestabilizar hábitos e referências várias que poderiam manter a escuta sonolenta, letárgica, estagnada, e não, como se poderia (erroneamente) suspeitar, a fim de programar formalmente uma escuta. O choque com configurações que parecem absolutamente aleatórias força o ouvinte a... escutar, o que implica, claro, abrir-se à ressonância dos sons, mas também tocá-los, percorrê-los, acompanhá-los, circunscrevê-los. Em suma: implica criar caminhos enquanto se escuta. Compor através da (bem como *a própria*) escuta. Escuta que é, ela mesma, criação singular.

Tudo isso que dissemos, não só sobre Cage, também não só a respeito dessa escuta diagramática, mas da música pensada fora da tradição dos esquemas transcendentais em geral,

mais próxima da tradição pragmático-diagramática de Peirce, leva-nos ao incontornável monumento da nova música do século XX: os preciosos 4'33" (de silêncio) de Cage. Minutos e segundos que, sem dúvidas, representam uma eternidade para o sujeito contemporâneo. Seja como for, o facto é que a afamada composição de Cage exprime como nenhuma outra música o que seja uma criação musical pragmática, por meio de mediações sensíveis (*dia-*) num contínuo atual-virtual, sem a interferência de esquemas *a priori*, mas com a potência de estabelecer novos enclaves sonoro-afectivos. De certa forma, o que Cage compõe é o próprio dispositivo da criação musical pragmática. Cage como que desenha a estratégia mesma, o princípio geral que permite, por um lado, desarmar hábitos e clichés, e, por outro, sensibilizar a atitude composicional via escuta diagramática, com vistas ao estabelecimento de um novo plano sonoro-afectivo.

O que está em jogo nos 4'33" é precisamente essa viragem de uma escuta rotineira, habituada, programada em direção à escuta do impossível, isto é, do virtual, dos eventos sonoros e composições que escapam aos campos de possibilidade da escuta esquematizada. Enquanto tal, não podemos falar da passagem de um esquema e outro, já que *não se pode antecipar o que nos guarda o silêncio*. Passa-se, então, de uma escuta habituada para uma escuta pragmática e, por conseguinte, diagramática (em sentido multi-modal, definido nesta investigação). A suspensão da ordem no aparecimento dos sons, neste caso, não re-programa a escuta do ouvinte; antes, quebra com o conforto dos seus hábitos e a lança uma vez mais na imanência dos sons. Aí, então, surpreso com sonoridades e nuances antes ignoradas, e com muita sensibilidade, humildade e um pouco de sorte, uma nova música, a música até então impossível (i.e., sem condições de possibilidade de aparecer enquanto música), virá a ser germinada, talvez. Certezas absolutas, não as há, quando somos pragmati(ci)stas. Resta-nos garantir que as nossas práticas manterão o solo fértil.

À guisa de conclusão: diagrama musical entre ícones, índices e símbolos

Segue uma resumida tipologia dos diagramas musicais. Na lista abaixo, seguindo o que documentámos nas páginas anteriores, e inspirados nas classificações de signos legadas por Peirce, em particular em suas cartas à Lady Welby (Peirce, EP II, pp. 477-91), sintetizamos as principais características dos diagramas musicais enquanto signos musicais multi-sensoriais que medeiam a composição e a escuta musical.

Focaremos, porém, somente nas características do signo musical em si mesmo e dos tipos de signos interpretantes que o diagrama pode ensejar na mente que o interpreta, sem nos referirmos diretamente aos objetos que o diagrama musical, enquanto signo, condensa e comunica. Isso porque, sendo primariamente um ícone simbólico, uma sensação composta formal e temporalmente, o diagrama musical poderá “tomar o lugar” de um sem número de objetos por meio de analogias afetivas e formais.

Na composição e na escuta, claro, o diagrama musical almeja re-apresentar o próprio signo musical. Não obstante, muitos outros sentidos (para não falarmos em significados) *podem* ser carregados pelo mesmo diagrama, a começar pelo sentido musical intencionado pelo compositor mediado pelo signo que o diagrama visa re-apresentar. Abre-se aí um mundo de conhecimento de sensações e formas que de forma alguma se deixa reduzir a um “debate interno” dos músicos — ainda que o seja também. Os signos musicais, em particular os diagramas que nos permitem inteli-gi-los, levam-nos, por exemplo, das suítes barrocas de um F. Couperin ou J. S. Bach aos afetos e ritmos da vida no século XVII, refletidos na corte de Versalhes, nas danças camponesas alemãs e nas cerimônias religiosas e parlamentares inglesas; levam-nos das melodias de Haydn à paisagem sonora urbana da Viena do século XVIII, onde confluíam as músicas folclóricas de toda gente do Império dos Habsburgos, cantadas em alemão, húngaro, checo e por aí afora²⁷¹.

Em resumo, o que o signo musical *pode* fazer, comunicar, significar é difícil de tipificar. Os objetos da música, e aquilo que os signos interpretantes que criamos ao inteli-gir a música buscam apreender através do signo musical, podem variar desde as mais íntimas sensações a formas de vida de uma época histórica. O facto é que a música, enquanto signo, torna “objetos” sensíveis de um modo muito peculiar, isto é, por meio da sua tematização

²⁷¹ Esses e muitos outros exemplos perpassam a original história da música de Otto Maria Carpeaux (1968).

temporal acústica. E é, pois, esse modo de tornar algo sensível e inteligível — o signo e o seu interpretante — que propomos, em alguma medida, tipificar com base na semiótica peirceana.

Tom. Signo predominantemente icónico. Impressão sónico-musical abstrata. Sensação predominantemente acústica. Disposição musical. “[T]he feeling of the skylark’s song *in the morning*, of one’s *first hearing* of the English nightingale” (Peirce, EP II, p. 483, grifos nossos), experiências auditivas nas quais a modalidade de presença do signo é algo como um “*tout ensemble [...] felt as a unit*” (Peirce, EP II, p. 483). Entre os *hypoicons*²⁷², estaria mais próximo da imagem do que do diagrama. Porém, sempre que forem acrescentadas/esclarecidas as suas partes constituintes, o signo se tornará mais e mais diagramático. Ademais, para ser algo de *musicalmente* significativo, esse *tom* não pode ser uma mera sensação de prazer ou desprazer. Esse tom deve exercer sobre o ouvinte algum tipo de impacto, imposição, quiçá uma autoridade ou uma admirabilidade que demanda a sua compreensão — a compreensão de um sentido (musical) já não apenas prometido, mas também de algum modo indicado pelo “signo tonal”. É o caso do famoso tema da Sonata de Vinteuil (Proust). Se for interpretada somente em sua dimensão “imagética”, o interpretante da melodia será uma sensação genérica e vaga. Mas se a sua força diagramática for captada pelo ouvinte, então o interpretante será mais complexo, pois conterà, no mínimo, algo de “imperativo”, um irrecusável convite para “produzir uma ação” com o intuito de interpretá-lo (e.g. incorporar o signo, re-apresentando-o em suas partes constituintes).

Diagrama icónico-indexical-(simbólico) multi-sensorial. Primeiro registo abduutivo das partes e relações que parecem compor o tom ou ideia musical inicial. Esse registo pode tomar a forma de um rascunho visual, um gesto ou uma configuração acústica. Num primeiro momento, já que fruto da abdução, o diagrama será também necessariamente vago e impreciso. Mas poderá ser aperfeiçoado, detalhado, especificado num processo de raciocínio

²⁷² Referimo-nos, aqui, à noção introduzida numa das muitas classificações de signos legadas por Peirce (EP II, pp. 273-4). Após definir o ícone como um signo puramente qualitativo, Peirce distingue entre diferentes níveis de iconicidade em signos que, apesar de qualitativos, são materiais, concretos, definidos em alguma medida. Dito de outra forma: Peirce distingue entre os diferentes graus de *primeiridade*. São eles a imagem, o diagrama e a metáfora. Os três signos são icónicos, já que podem representar apenas por intermédio de qualidades que partilham com os seus objetos, mas são também convencionais, construídos, compostos. Bellucci (2017), por exemplo, não hesita em defini-los como ícones convencionais ou ícones simbólicos. A imagem, neste caso, é nada mais que uma pura qualidade sensível, uma impressão — poderíamos arriscar: uma *Gestalt*. O diagrama contém *partes* análogas às do seu objeto. A metáfora, por fim, representa iconicamente o seu objeto por meio de algum outro tipo de paralelismo que não é nem somente estrutural (diagrama) e nem apenas qualitativo (imagem). Para Stjernfelt (2019), a classificação dos *hypoicons* constitui uma primeira tentativa de distinguir aspetos da semiótica que Peirce desenvolverá posteriormente na sua distinção entre *quali-sin-legisignos* e *tone-token-type*.

diagramático. Sua regularidade simbólica permanece latente, pois, no estágio inicial, refere-se a um objeto em particular — o tom. Em alguns casos, pode haver de facto uma ligação icónico-indexical estrita entre diagrama e objeto, como no fenómeno da ressonância, na gravação de um som particular e nas figuras de Chladni, exemplos nos quais o signo se refere a uma ocorrência singular, e não a um tipo. Não obstante, é evidente que essa primeira referência a “um” tom (i.e. *token*) *poderá* tornar-se uma primeira inteleção de um “tipo” de tom (i.e. *type*), capaz de ser reativado, revisitado, reouvido, e, claro, reincorporado em novas ocorrências. É o raciocínio diagramático multi-modal a esclarecer o sentido de um ícone vago por meio de re-apresentações indexicais com a intenção de chegar a uma forma estável (i.e. símbolo, hábito) e clarificada daquele primeiro signo. Aqui, o modo de interpretação do signo incluirá não apenas (i) um “regozijo” ou “gratificação”, mas também (ii) uma experiência concreta e ativa com tendência de se tornar (iii) uma experiência deliberada, racional, e com uma *forma* definida e inteligível.

Diagrama icónico-(indexical)-simbólico multi-sensorial. Forma icónica sensível estabilizada. Em suas ocorrências individuais, que tornarão o diagrama de facto sensível, aparecerá, com a mesma proeminência, o elemento indexical. Esta modalidade pode ser subdividida em diagrama local e diagrama global.

- (i) *Diagrama Local.* Os materiais ou trechos que constituem (ou estão em vias de compor) uma música. Rascunhos, gestos, frases, temas, escalas, cadências, etc. Diferente do tom imagético-diagramático e do seu primeiro diagrama icónico-indexical, neste ponto, há um signo que internamente é formado por determinações razoavelmente estritas e gerais (típicas, habituais, regulares etc.) mas que, não obstante, está mergulhado num fundo de *tonalidades* afetivas, sonoras e temporais razoavelmente indeterminadas. Daí ser esta a modalidade de diagrama mais recorrente em processos de criação musical bem como no processo de inteleção conduzido pela escuta musical. É o diagrama local que cresce, sintetizando mais *tonalidades*, em direção a um signo musical interpretante sempre mais inteligível (musicalmente), e que, por conseguinte, torna a musicalidade da realidade também mais inteligível.
- (ii) *Diagrama Global.* A estrutura geral, sensível e temporal, da composição, para além desta ou daquela execução. A coreografia que incorpora gestualmente o signo musical,

incluindo as suas qualidades sonoras e afetivas, para além desta ou daquela performance. A partitura “em geral” da música e a sua temporalidade e sonoridade latentes, para além desta ou daquela ocorrência. Trata-se sobretudo de uma intelecção (mais ou menos) cristalizada no diagrama multi-sensorial da ideia musical inicial, ou seja, do *tom*. Naturalmente, por mais profundo e complexo que seja este signo, é impossível que ele esgote todas as virtualidades (i.e. *tonalidades*) possíveis, de modo que haverá sempre mais musicalidade para ser atualizada. Esta é a natureza semiótica de uma composição musical e de um sentido musical captado pela escuta. Trata-se, ademais, do interpretante musical maduro. Aqui, o sentido musical não se reduz ao jogo de sensações genérico, já que, agora, essas sensações têm um forma, que tende ao temporal e ao sonoro, e que as tornam (cada vez mais) inteligíveis²⁷³.

Diagrama (indexical-)simbólico. Forma simbólica pura. Esquema, no sentido que procurámos definir no início desta investigação. Programa ou algoritmo. Em suas ocorrências individuais, terão algo de indexicalidade. Mas falta-lhes o elemento icónico-musical, a sensibilidade, os afetos que a *escuta (incorporada) semiótica humana* inexoravelmente capta das formas indexicais e simbólicas sonoras e temporais da música. A dimensão icónica, condensada em toda a sua complexidade no *tom*, *não se deixa re/deduzir ao/do símbolo puro*. De posse de um signo puramente simbólico, haverá apenas redundância combinatória, sem a abertura para relações e partes novas, capazes de enriquecer o sentido musical do signo. É, pois, sobretudo a razoabilidade icónica da música — as *tonalidades*, enquanto toda sorte de sensações, ritmos, gestos etc. — que inteligimos através da sua forma simbólica (em geral, numa ocorrência particular, mas não necessariamente). Sem a forma simbólica, escapa-nos a sensação num fluxo inapreensível. Sem a sensação, foge-nos o próprio sentido musical condensado nesse signo. A música como pura forma (e.g. música como número no tempo) ou como diagrama puramente simbólico só poderá ser interpretada num símbolo lógico que entenderá a

²⁷³ Não vem ao caso aprofundar o parentesco desta definição de signo musical com aquela proposta por Susanne Langer, mas cabe registá-lo. Com efeito, parece-nos muito acertada a subtil definição de música defendida por Langer, nomeadamente, a música como símbolo das emoções, ou ainda: “música como uma semântica de factos vitais e emocionais” (Langer, 1957, p. 191, tradução nossa). Sublinhemos a subtilidade desta definição: Langer não está a propor uma redução da música a uma gramática de afetos (também formalizados); antes, a autora simplesmente percebe que na articulação formal dos sons no tempo estão inevitavelmente condensados (ou simbolizados) aspetos de complexas sensações (*feelings*) que dificilmente conseguiremos apreender sem o símbolo musical. No mais, apesar de certamente existirem muitos outros pontos de encontro entre a leitura que propomos a partir de Peirce e a tese de Langer, explicitá-los exigiria uma nova investigação.

racionalidade formal do signo. A música, assim, esvai-se, e fica em seu lugar um signo matemático ou lógico sonificado.

Abaixo, segue uma síntese visual do raciocínio diagramático musical como um todo, pressupondo as várias modalidades de diagramas que acabámos de expor.

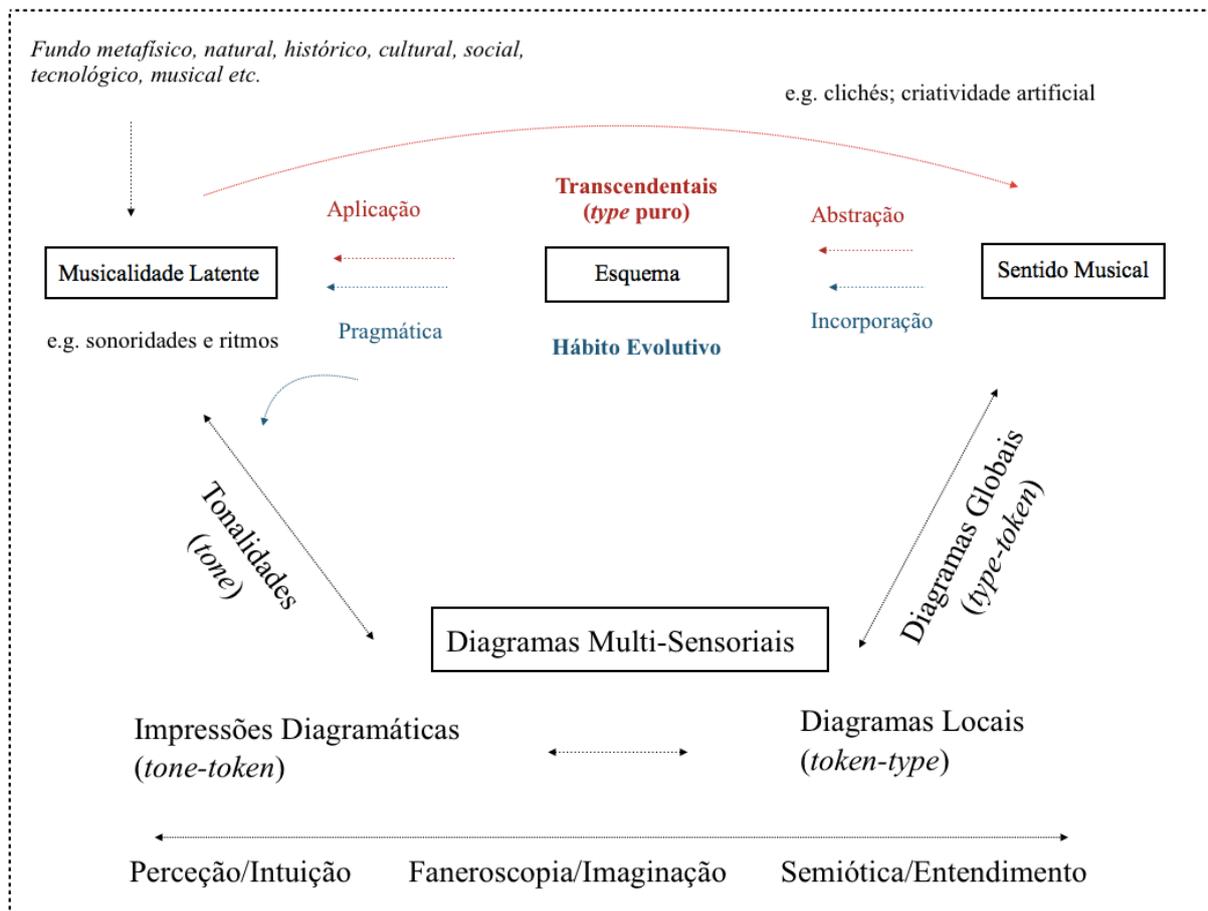


Fig. 6.1. Síntese do raciocínio diagramático musical.

O fundo no qual o raciocínio diagramático musical está inserido é a própria realidade, no sentido peirceano. Acontece que a música não nasce da fantasia subjetiva de alguns, tão-pouco de puras convenções coletivas de grupos, mas sobretudo de latências musicais da própria realidade na qual estamos inseridos, como os sons, os ritmos e, evidentemente, a música legada pelos antigos. Nesta tese, almejámos circunscrever, com o auxílio de Peirce, como essa musicalidade latente é primeiro *percebida* e, em seguida, *observada* ou *inspecionada* por indivíduos que se sentem atraídos por esses sentidos que se nos insinuam. Claro que nem tudo do que é percebido deixa rastros observáveis. Mais acertado é dizer que primeiro *sentimos tonalidades* e, em seguida, fixamos uma “imagem” acústica que poderá ser observada em suas partes constituintes — *tone-token*. Em seguida, esse diagrama, que aos poucos ganha forma, começa a manifestar qualquer coisa de inteligível e, por conseguinte, geral, razoável (mais do que racional) — *token-type*. O processo de investigação, observação, transformação, incorporação etc. desse diagrama inicial da tonalidade musical tenderá a crescer até cristalizar um sentido musical relativamente unificado, um hábito musical, enfim, por trás das suas ocorrências singulares — *type-token*. Com isso queremos dizer: o sentido musical antes sentido como condensado numa “tonalidade”, agora, apresenta-se como uma estrutura inteligível temporal e sensível, que pode ser tanto uma composição (improvisada ou não) quanto um “esquema” de escuta que apreende uma música já existente. Esse sentido musical poderá ter dois destinos. Um deles é tornar-se, via abstração, um esquema transcendental musical, isto é, um esquema que dá os limites do que seja isto, a música. Historicamente, a musicologia, a filosofia da música e teorias dos médias da música tendem a privilegiar a análise de como tais esquemas condicionam a composição e a escuta, como vimos no capítulo 1 desta tese. Outro caminho, para o qual chamámos a atenção diversas vezes, é a constituição de um hábito diagramático musical mais enriquecido do que aquele que dispúnhamos antes da sua atualização, e que nos levará a uma nova sensibilidade (e permitirá novas pragmáticas) em face da musicalidade do mundo. E mais: esse próprio diagrama interpretante, diferente do esquema transcendental, será ele mesmo renovado, ampliado através das tonalidades reais que continuarão a tocar a nossa percepção.

Considerações Finais

Começamos com Pitágoras e encerramos com Cage. O mais importante, porém, é o que se passou no meio: a confiança na percepção, no corpo, nos sentidos — nossos e dos outros —, enfim, a confiança no mundo. Afinal, um compositor ou ouvinte pode saber muito sobre música; mas os sons e os corpos ressonantes sempre saberão muito mais. É assim, pois, que devemos ler o adágio pragmatista de Peirce, que diz: o pensamento não está em nós; nós é que estamos em pensamento²⁷⁴. Portanto, é sempre para eles — sons e corpos ressonantes — que devemos dirigir a nossa atenção. São eles o inesgotável motor da criação musical, e não os esquemas abstratos.

Um mapa multi-facetado dessas figuras — ou melhor: diagramas —, em ritmo mais ou menos histórico, é o que julgamos ter apresentado nesta investigação, como forma de esclarecer a gênese de novos sentidos musicais sem apelar nem para uma redução a categorias puras e limitantes, nem para códigos impostos pelos instrumentos e tecnologias. Antes, o que propusemos foi circunscrever esse *entrar em pensamento musical*, o que significa utilizar os próprios sentidos, os objetos soantes, os corpos, as imagens e os gestos como *meios* legítimos de investigação ou procura, e não como empecilhos musicalmente desinformados, enganosos e sem sentido.

De tudo que foi apresentado, acreditamos ser de particular importância o tema da *escuta musical*, pois aí estão condensadas as características fundamentais disso que poderíamos chamar de uma *epistemologia estético-musical*, que inclui mas não se reduz à composição. Com efeito, em nossa tentativa de situar a escuta musical, enquanto meio de acesso à música, no âmbito da arquitetura peirceana, tornou-se evidente a existência de uma *diagramática musical* que é temporal, incorporada, sensível, e na qual o signo musical é *praticado* (no sentido de ser um *enactment*) num signo interpretante simultaneamente emocional, energético e lógico, a tornar o sentido musical cada vez mais inteligível a quem se dedica à sua interpretação. Num momento histórico que valoriza sobremaneira os “interpretantes algorítmicos” (e isso não apenas na música), acreditamos ser fundamental lembrarmos da complexidade dos *signos interpretantes vivos* e como eles medeiam a nossa relação com o mundo, tornando a realidade (e não só a música) inteligível em várias camadas que transcendem (e muito) as computações desincorporadas.

²⁷⁴ A passagem original diz o seguinte: “Accordingly, just as we say that a body is in motion, and not that motion is in a body we ought to say that we are in thought and not that thoughts are in us.” (Peirce, CP 5.289, Fn P1).

Neste ponto, cabe uma anedota. Certa feita, numa aula de canto coral — prática obrigatória para os alunos do primeiro e segundo anos numa licenciatura em música —, a regente interrompe os alunos logo nos primeiros compassos, dizendo que alguém estava a cantar desafinado a nota *fá*. Excluindo da sua lista de suspeitos os alunos do segundo ano, já mais experientes, a regente volta o seu olhar escrutinador para um grupo de jovens do primeiro ano e dispara: “Chico, por favor, onde está o *fá* do segundo compasso?”. Desesperado, o rapaz aponta para a partitura que tinha em mãos e responde: “está aqui, Professora!”; e arremata o gesto cómico apertando, no piano ao seu lado, a tecla do referido *fá*: “é este *fá* aqui”. Ou seja, o sujeito não *sabia* exatamente onde estava aquele *fá*, pois sabê-lo, neste caso, significa ser capaz de cantá-lo, solfejá-lo, e de tê-lo no íntimo da sua sensibilidade. Quem diz que sabe qual o *fá* da música apontando para a sua representação numa partitura ou para a sua posição num teclado sabe tanto da música quanto o sujeito que manipula símbolos às cegas num quarto fechado sabe de chinês (lembrando o exemplo de Searle). E, não obstante, aquele mesmo sujeito é perfeitamente capaz de empilhar *fás* e *dós* e *rés*, seja apertando teclas num piano ou desenhando pontos numa partitura. Mas que tipo de *sentido* pode surgir de uma criação tão insensível e surda como esta? E que tipo de *conhecimento musical* isso pode ser considerado?

Enfim, esperamos que esta tese tenha contribuído para recuperar alguma confiança na “passividade”, sempre amorosa, dos sentidos enquanto *meios* de se conhecer o outro (um sujeito, uma mensagem, o Real etc.), de perceber nesse outro as suas potências, e sobretudo como meio de se referir, em conjunto, a um mesmo *sensus communis*. Aliás, é mais ou menos nesse sentido que Agustina Bessa-Luís descreve os desencontros entre dois amantes:

Cada um pensava em coisas bem diferentes, mas — que importa? — a fidelidade exprimia-se na voz e na palavra, nelas se recolhia afinal o *milagre do tempo comum*, olhos que simultâneamente contemplam, peito que respira um mesmo ar intacto e para sempre disponível. (Bessa-Luís, 1971, p. 149, grifos nossos)

Referências Bibliográficas

- Adorno, T. W. (2009). *Current of Music. Elements of a Radio Theory* (R. Hullot-Kentor, Trad.). Cambridge: polity.
- Adorno, T. W. (1977). Music and technique (W. Blomster, Trad.). *Telos*, (32), 79-94.
- Adorno, T. W. (1992). *Mahler: A Musical Physiognomy* (Edmund Jephcott, Trad.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Adorno, T. W. (1993). *Teoria Estética* (A. Morão, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Adorno, T. W. (2002). *Beethoven: The philosophy of music* (W. Hoban, Trad.). Cambridge: Polity.
- Adorno, T. W. (2018a). Vers une musique informelle. Em *Em: T. W. Adorno, Quasi una fantasia: escritos musicais II* (E. Socha, Trad.). São Paulo: Editora UNESP.
- Adorno, T. W. (2018b). Inovações da Técnica Composicional em Berg. Em: T. W. Adorno, *Quasi una fantasia: escritos musicais II* (E. Socha, Trad.). São Paulo: Editora UNESP.
- Adorno, T. W. (1974). *Filosofia da nova música* (M. França, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento* (G.A. de Almeida, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Adorno, T., Horkheimer, M. (1996) O Conceito de Iluminismo. Em T. W. Adorno. *Textos Escolhidos* (L. Zeljko et al., Trad.). São Paulo: Editora Nova Cultural.
- Alunni, C. (2005). Diagrammes & Catégories comme prolégomenes à la question: Qu'est-ce que s'orienter diagrammatiquement dans la pensée?». Em N. Batt (Ed.). *Penser par le diagramme: de Gilles Deleuze a Gilles Châtelet* (pp. 83-93). Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Alves, A. G. (2008). *Comunicação e Ética. O Sistema Semiótico de Charles S. Peirce*. Covilhã: LusoSofia Press.
- Anderson, A. et al. (2020). Algorithmic Effects on the Diversity of Consumption on Spotify. *Proceedings of The Web Conference*, 2155-2165. DOI: 10.1145/3366423.3380281.
- Araújo, F. C., Pena, P. F. W. (2017). Análise da obra Gestis de Luciano Berio: aspectos formais, espectrais e de direcionalidade. *Anais do Simpósio Acadêmico de Flauta Doce da EMBAP*, vol. 4., 50-62.

- Aristóteles (1984). Politics. Em J. Barnes (Ed.). *Complete works of Aristotle, volume 1: The revised Oxford translation*. Nova Jersey: Princeton University Press.
- Aristóteles (2010). *Sobre a Alma* (A. M. Lóio, Trad.). Lisboa: CFUL / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Assis, M. de (1888). *Um Homem Célebre*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000232.pdf>. Último acesso em: 19 de Agosto de 2020.
- Atlan, H. (1992). *Entre o cristal e a fumaça: ensaio sobre a organização do ser vivo* (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Attali, J. (1985). *Noise: The political economy of music* (B. Massumi, Trad.). Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press.
- Bader, R. (Ed.). (2018). *Springer handbook of systematic musicology*. Berlim: Springer.
- Baggio, I. (2017). A música atonal livre de Berg como modelo de "Musique Informelle". *Revista Música*, 17(1), 130-153.
- Banda Seu Chico. (2012). *Banda Seu Chico - Making Of - DVD "Tem mais Samba"* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XyTtEtLHZ1c>. Último acesso em 12 de Outubro de 2020.
- Barros, F. M (2005). *O Pensamento Musical de Nietzsche*. Tese de doutoramento. Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Batt, N. (2004). *Penser par le diagramme: de Gilles Deleuze a Gilles Châtelet*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Bauer, M., & Ernst, C. (2010). *Diagrammatik: Einführung in ein kultur-und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Bellucci, F. (2013). Diagrammatic reasoning: Some notes on Charles S. Peirce and Friedrich A. Lange. *History and Philosophy of Logic*, 34(4), 293-305.
- Bellucci, F. (2017). *Peirce's speculative grammar: Logic as semiotics*. Londres: Routledge.
- Bender, J., & Marrinan, M. (2010). *The culture of diagram*. Califórnia: Stanford University Press.
- Benjamin, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política* (S. P. Rouanet, Trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Berio, L. (2006). *Remembering the Future*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.

- Berio, L. (2010). Du Geste et de Piazza Carità. Em L. Berio. *Entretiens avec Rossana Dalmonte: écrits choisis* (pp. 157-162). Genebra: Éditions Contrechamps.
- Bessa-Luís, A. (1971). A Matança. Em A. Bessa-Luís, *A Brusca* (pp. 127-49). Lisboa: Editorial Verbo.
- Bogue, R. (2014). Scoring the rhizome: Bussotti's musical diagram. *Deleuze Studies*, 8(4), 470-490.
- Bonds, M. E. (2014). *Absolute music: The history of an idea*. Oxford: Oxford University Press.
- Boucourechliev, A. (1998). *Debussy: la révolution subtile*. Paris: Fayard.
- Boulez, P. (2013). *Pierre Boulez: Escritos Seletos* (A. Morão, Trad.). Em P. de Assis (Org.). Porto: Casa da Música/CESEM.
- Bouliane, D. (1990). “Six Études pour piano” de György Ligeti. Em: P. Albèra (Org.). *Ligeti - Kurtag: Revue Contrechamps* n. 12 e 13, Lausanne: L’Age D’Homme, pp. 98-132.
- Bromberg, C. (2011). *Vincenzo Galilei contra o número sonoro*. São Paulo: EDUC/Livraria da Física Editorial: FAPESP.
- Bromberg, C., Alfonso-Goldfarb, A. M. (2016). Music and mathematics: a case study in the history of science. *Circumscribere: International Journal for the History of Science*, 18, 32-49.
- Bruhn, S. (2005). *The Musical Order of the World: Kepler, Hesse, Hindemith*. New York: Pendragon Press.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2014). *A History of Western Music*. Ninth International Student Edition. Nova Iorque: WW Norton & Company.
- Buydens, M. (2005). *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin.
- Cage, J. (1961). *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Cage, J. (1969). *Notations* (No. 1). New York: Something Else Press.
- Carpeaux, O. M. (1968). *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- Castro, G. (2015) *O Compêndio de Música de René Descartes: Entendimento e anotações sobre a tradução*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, Paraíba.

- Castro, R. L. (2007). *Ecologia Acústica*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Mestrado em Ciências da Comunicação, Lisboa.
- Cerqueira, F. (2011). Ética e estética na música grega: a educação e o ideal da kalo-kagathía. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 24(1), 73-85.
- Châtelet, G. (2000). *Figuring space philosophy, mathematics, and physics* (R. Shore e M. Zagha, Trad.). Dordrecht: Springer-Sciences+Business Media.
- Châtelet, G. (2014). *To Live and Think Like Pigs: The Incitement of Envy and Boredom in Market Democracies* (R. Mackay, Trad.). New York: Sequence Press.
- Châtelet, G., Alunni, C., & Paoletti, C. (2016). *L'enchantement du virtuel: mathématique, physique, philosophie*. Paris: Éditions Rue d'Ulm.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen* (C. Gordman, Trad.). Nova Iorque: Columbia University Press.
- Coeckelbergh, M. (2017). Can machines create art?. *Philosophy & Technology*, 30(3), 285-303. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s13347-016-0231-5>. Último acesso em 12 de Agosto de 2020
- Coelho, G. N. (2014). *Kurtág's Játékok: Playing Games with Tradition*. Tese de doutoramento. School of Music and Dance of University of Oregon.
- Colapietro, V. (2012). Traditions of Innovation and Improvisation: Jazz as Metaphor, Philosophy as Jazz. Em C. De Waal e K. Skowroński (Eds.). *The normative thought of Charles S. Peirce* (pp. 1-25). Nova Iorque: Fordham University Press.
- Colapietro, V. (2013). Time as Experience/Experience as Temporality. Pragmatic and Perfectionist Reflections on Extemporaneous Creativity. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, V-1.
- Colapietro, V. (2018). Peirce as Playful/Play as Pivotal. *Language and Semiotic Studies*, 4(2), 5-18.
- Colapietro, V. (2020). The Music of Meaning. *The American Journal of Semiotics*, 36(1-2), 11-45. doi: 10.5840/ajs2020361/265.
- Cooke, E. F. (2018). Peirce on Musement. The Limits of Purpose and the Importance of Noticing. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 10(X-2). doi:

- 10.4000/ejpap.1370. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ejpap/1370>.
Último acesso em 26 de Outubro de 2020.
- Criton, P. (2007). Bords à bords: vers une pensée-musique. *Le Portique*, 20. doi: <https://doi.org/10.4000/leportique.1366>.
- Cumming, N. (2000). *The sonic self: Musical subjectivity and signification*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dahan-Gaida, L. (2017). Le diagramme entre esthétique et connaissance. *Cahiers Internationaux de symbolisme*, n. 146-147-148, 42-60.
- Dahlhaus, C. (1991). *Estética musical* (A. Morão, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- de Aguiar, V. J. (2020). Entre a câmara algorítmica e a câmara ressonante. Em O. Pombo (Org.). *Ciência, racionalidade e política. Ensaio (in)atuais* (pp. 315-31). Lisboa: Aletheia.
- de Aguiar, V. J. (2021). Amplifying the concept of diagram with techniques of composition. Em F. Jedrzejewski, C. Lobo, A. Soulez (Eds.). *Écrire comme composer: le rôle des diagrammes* (pp. 163-76). Sampzon: Delatour.
- de Aguiar, V. J. (2021/ forthcoming). Diagrams, Gestures, and the Craft of Musical Composition. Em T. Breyer, A. Gerner, N. Grouls, J. Schick (Eds.). *Gestures and Artefacts: Diachronic Perspectives on Embodiment and Technology*. Springer.
- de Assis, P. (2018). *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- De Tienne, A. (2004). Is Phaneroscopy as a Pre-Semiotic Science Possible? *Semiotiche*, 2, 15-30.
- De Tienne, A. (2013). Iconoscopy Between Phaneroscopy and Semeiotic. *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 33(1-2-3), 19-37.
- Deleuze, G. (1981) La Peinture et la question des Concepts. Em G. Deleuze. *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. Disponível em: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php?id_rubrique=7. Último acesso em 11 de Setembro de 2020.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 1: A imagem-movimento* (S. Senra, Trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (2000). *A Filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70.

- Deleuze, G. (2005). *Cinema 2: A imagem-tempo* (E. A. Ribeiro, Trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: the logic of sensation* (D. W. Smith, Trad.). Londres / Nova Iorque: Continuum.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). *O que é a filosofia?* (B. P. Junior, A. A. Munoz, Trad.). São Paulo: Editora !34.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1995a). *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1* (A. G. Neto, C. P. Costa, Trad.). São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1995b). *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 2* (A. L. de Oliveira, L. C. Leão, Trad.). São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1997a). *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4* (S. Rolnik, Trad.). São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1997b). *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5* (P. P. Pelbart, J. Caiafa, Trad.). São Paulo: Editora 34.
- Descartes, R. (1668), *L'Abrégé de Musique*. Paris: edition A. Paris.
- Dilworth, D. A. (2016). A transmutação de Peirce da Philosophie der Natur de Schelling. *Cognitio: Revista de Filosofia*, 17(2), 253-290.
- Dupuis, J. D. (2012). *Gilles Deleuze, Félix Guattari et Gilles Châtelet: de l'expérience diagrammatique*. Paris Editions L'Harmattan.
- Eco, U. (2000). *Kant and the Platypus* (A. McEwan, Trad.). Nova Iorque: Vintage Books.
- Eco, U. (2015). Nos tempos do Estúdio (F. Menezes, Trad.). Em F. Menezes (Org.). *Luciano Berio: Legado e Atualidade* (pp. 47-64). São Paulo: Editora UNESP Digital.
- Felicissimo, R. P. (2014). *Estudo interpretativo da técnica composicional Melodia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia n° 6 de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. ECA / Departamento de Música, Universidade de São Paulo.
- Ferraz, S. (1998). *Música e Repetição. A diferença na composição contemporânea*. São Paulo: FAPESP.
- Ferraz, S. (2004). Composição por personagens: a escrita de *Casa Tomada* e *Casa Vazia*. Em *Pauta*, 15(24), UFRGS, 31-60.

- Ferraz, S. (2007). *Notas do Caderno Amarelo: A Paixão do Rascunho*. Tese de Livre Docência. Universidade de Campinas.
- Floros, C. (2014). *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Frankfurt am Main: Peter Lang Academic Research.
- Flusser, V. (2002). *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora.
- Flusser, V. (2008). *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (2011). A Arte: o belo e o agradável (Rachel Cecília de Oliveira Costa, Trad.). *Artefilosofia*, 11, 9-13. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/593>. Último acesso em 12 de Agosto de 2020.
- Flusser, V. (2014). *Gestures* (N. A. Roth, Trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gangle, R. (2016). *Diagrammatic Immanence*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Garcia, D. H. L. (2010). Partitura de Escuta: Confluência entre Sonologia e Análise Musical. *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro, 52-61.
- Garcia, G. (2019). John Cage e o Silêncio. *Zumbido: Publicação Digital do Selo Sesc*. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/john-cage-e-o-silencio-a6a4078c789c>. Último acesso em 12 de Agosto de 2020.
- Gasperoni, L. (2016). *Versinnlichung: Kants transzendentaler Schematismus und seine Revision in der Nachfolge*. Berlim: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Gautier, J. F. (1997). *Claude Debussy: la musique et le mouvant*. Arles: Actes sud.
- Geiringer, K. (1964). The Structure of Beethoven's "Diabelli Variations". *The Musical Quarterly*, 50 (4), 496-503.
- Gerner, A. (2010). Diagrammatic thinking. Em: Z. Baladrán e V. Harvránek (Eds) *Atlas of Transformation*. Praga: JRP Ringier, 173-184. Disponível em: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/d/diagrammatic-thinking/diagrammatic-thinking-alexander-gerner.html>. Último acesso em: 10 de Setembro de 2020.
- Gerner, A. (2011). *Philosophical investigations of attention*. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa Faculdade de Ciências, Secção Autónoma de História e Filosofia das Ciências, Lisboa.

- Gerner, A. (2017). Probing Cognitive Enhancements of Social “Resonance” - Towards a Aesthetic Community of Sensing and Making Music Together. *Kairos. Journal of Philosophy and Science*, 19, 93-133.
- Godøy, R. I., & Leman, M. (Eds.). (2010). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. Routledge.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gritten, A., & King, E. (Eds.). (2006). *Music and gesture*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd..
- Gritten, A., & King, E. (Eds.). (2011). *New perspectives on music and gesture*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd..
- Groys, B. (2020). The Museum as a Cradle of Revolution. *E-Flux Journal* 106. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/106/314487/the-museum-as-a-cradle-of-revolution/>. Último acesso em 12 de Agosto de 2020.
- Han, B. C. (1997). Derridas Ohr. *Musik und Ästhetik*, 1(4), 5-21.
- Han, B. C. (2015). *The Transparency Society* (E. Butler, Trad.). California: Stanford University Press.
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hawthorne, K. (2019, 2 de Maio). Holly Herndon: the musician who birthed an AI baby. *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2019/may/02/holly-herndon-on-her-musical-baby-spawn-i-wanted-to-find-a-new-sound>. Último acesso em 12 de Agosto de 2020.
- Helmholtz, H. von (1895). *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* (Alexander J. Ellis, Trad.). 3a Edição. Londres: Longmans, Green.
- Hesse, H. (1971). *Das Glasperlenspiel*. Berlim: Suhrkamp.
- Heßler, M., & Mersch, D. (2015). Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken? Em M. Heßler, D. Mersch (Eds.). *Logik des Bildlichen: zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Hoffmann, M. H. (2010). Diagrams as scaffolds for abductive insights. *Proceedings of the 7th AAAI Conference on Visual Representations and Reasoning*, 42-49.

- Hofstadter, D. R. (1979). *Gödel, Escher, Bach: and Eternal Golden Braid*. Nova Iorque: Basic Books.
- Holl, S. (2017). Friedrich Kittler's Digital Legacy – PART II - Friedrich Kittler and the Digital Humanities: Forerunner, Godfather, Object of Research. An Indexer Model Research. *Digital Humanities Quarterly*, vol. 11 (2). Disponível em: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000308/000308.html#kittler1999a>. Último acesso em 7 de Dezembro de 2020.
- Homero (2015) *Odisseia* (C. A. Nunes, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Honing, H. (2006). Computational modeling of music cognition: A case study on model selection. *Music Perception*, 23(5), 365-376.
- Hull, K. A. (2017). The iconic Peirce: Geometry, spatial intuition, and visual imagination. Em K. A. Hull, R. K. Atkins (Eds.) *Peirce on Perception and Reasoning: From Icons to Logic* (pp. 147-173). Nova Iorque: Routledge.
- Hull, K. A., Atkins, R. K. (Eds.) (2017). *Peirce on Perception and Reasoning: From Icons to Logic*. Nova Iorque: Routledge.
- Ibri, A. I. (2014). O fundo estético do pragmatismo de Peirce. *Conferência plenária em Lowell*. Disponível em: https://www.cle.unicamp.br/index.php/sites/default/files/O_Fundo_Estu00E9tico_do_Pragmaticismo_de_Peirce.pdf. Último acesso em 08 de Setembro de 2020.
- Ibri, I. A. (2011). Sementes peircianas para uma filosofia da arte. *Cognitio: Revista de Filosofia*, 12 (2), 205-219.
- Ibri, I. A. (2015). The Schellingian roots of Peirce's idealism. *Nóema*, 6 (2), 1-25.
- Jiang, Q. (2012) *Rethinking Virtuosity in Piano Etudes for the Early Twentieth Century: Case Studies in Claude Debussy's Douze Études for Piano*. Tese de doutoramento. Artes Musicais / Piano. Conservatório de Música New England. Boston.
- Jorge, R. P. R. P. (2016). *Soou-me aos Ouvidos como uma Lúgubre Buzina: Sobre o Som na Criação Musical Contemporânea*. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação / Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

- Kaag, J. (2005). Continuity and inheritance: Kant's Critique of Judgment and the work of CS Peirce. *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy*, 41(3), 515-540.
- Kafejian, S. (2015) *Ricorrenze: do objeto sonoro ao gesto musical*. Em F. Menezes (Org.). *Luciano Berio: Legado e Atualidade* (pp. 101-120). São Paulo: Editora UNESP Digital.
- Kane, B. (2014). *Sound unseen: Acousmatic sound in theory and practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Kant, I. (2018). *Crítica da Faculdade de Julgar* (F. C. Mattos, Trad.). Rio de Janeiro: Vozes.
- Kant, I. (1987). *Critique of Judgment* (W. S. Pluhar, Trad.). Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company.
- Kant, I. (2001). *Crítica da razão pura (1781)* (M. Santos e A. Morujão, Trad.). 5a Edição. Lisboa: Fundação Kalouste Gulbenkian.
- Khelil, F. (2014). *L'Artiste en Traducteur. La pensée du diagramme comme expérience de création*. Doctoral dissertation. Art et histoire de l'art. Université Paris 1 - Panthéon Sarbonne.
- Kinderman, W. (2008). *Beethoven's Diabelli Variations*. Oxford: Oxford University Press.
- Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, film, typewriter* (G. Winthrop-Young e M. Wutz, Trad.). Stanford University Press.
- Kittler, F. A. (2006). *Musik und Mathematik I: Hellas. Aphrodite*. Munique: Wilhelm Fink Verlag.
- Kittler, F. A. (2014). *The Truth of the Technological World: essays on the Genealogy of Presence* (E. Butler, Trad.). Califórnia: Stanford University Press.
- Klotz, S.(2015). Algorithmic and Nostalgic Listening: Post-subjective Implications of Computational and Empirical Research. Em: G. Borio (Ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction* (pp. 91-112). Surrey: Ashgate.
- Krämer, S. (2010). Epistemology of the Line: Reflections on the Diagrammatical Mind. Em: O. Pombo & A. Gerner (Eds). *Studies in Diagrammatology and Diagram Praxis* (pp. 13-38) Londres: College Publications.
- Krämer, S. (2012). Mathematizing Power, Formalization, and the Diagrammatical Mind or: What Does "Computation" Mean? *Philosophy & Technology*, 27(3), 345-357.

- Krämer, S. (2016). *Figuration, Anschauung, Erkenntnis: Grundlinien einer Diagrammatologie*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Krämer, S. (2017). Flattening as Cultural Technique: Epistemic and Aesthetic Functions of Inscribed Surfaces. Em: A. Rehding et al. (Eds.). *Discrete/Continuous: Music and Media Theory after Kittler*. *Journal of the American Musicological Society*, 70(1), 239-245.
- Krämer, S. (2019a). *Algorithms—the Heirs of the Alphabet? On the “new opacity” and the project of “digital enlightenment”*. Disponível em: https://german.yale.edu/sites/default/files/alphabet_august2018hkw_kraemer_engl.docx.pdf. Último acesso em 7 de Outubro de 2020.
- Krämer, S. (2019b). Schrift, Schriftbildlichkeit, Musik. In *Musik und Schrift* (pp. 67-86). Wilhelm Fink.
- Kruse, F. E. (2007). Is music a pure icon? *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, v. 43, 626-635.
- Langer, S. K. (1957). *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Nova Iorque: A Mentor Book / The New American Library.
- Leeb, S. (Ed.). (2012). *Materialität der Diagramme: Kunst und Theorie*. Berlin: b_books.
- Leibniz, G. W. (1980). *Novos Ensaios Sobre o Entendimento Humano* (L. J. Baraúna, Trad.). São Paulo: Abril Cultural.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. S. (1983). *A generative theory of tonal music*. Massachusetts: MIT press.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. S. (1985). A Reply to Peel and Slawson’s Review of “A Generative Theory of Tonal Music”. *Journal of Music Theory*, 29 (1), pp. 145-60.
- Ligeti, G. (2013). *L’atelier du compositeur: écrits autobiographiques, commentaires sur ses oeuvres*. Genebra: Éditions Contrechamps.
- MacClain, E. G. (1984). *The Pythagorean Plato: prelude to the song itself*. Nicolas-Hays.
- Maddalena, G. (2015). *The Philosophy of Gesture: Completing Pragmatists' Incomplete Revolution*. McGill-Queen's Press-MQUP.
- Maddalena, G. (2019). Gestures, Peirce, and the French Philosophy of Mathematics. *Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience*, v. 13. doi: 10.13130/2240-9599/11109

- Magnus, D. (2016). *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik Earle Browns*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Mann, T. (1984). *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo* (Herbert Caro, Trad.). 2a Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Marcel, G. (2005). *Music and Philosophy* (S. Maddux, R. E. Wood, Trad.). Wisconsin: Marquette University Press.
- Martinez, J. L. (1996). Icons in music: A Peircean rationale. *Semiotica*, 110 (1-2), 57-86.
- Martínez, J. L. (1998). A semiotic theory of music: According to a Peircean rationale. In *The Sixth International Conference on Musical Signification*.
- Mazzola, G. (2002). *The topos of music: geometric logic of concepts, theory, and performance*. Basileia: Birkhäuser.
- Mazzola, G. (2009). *Music and Mathematics: Two Adjoint Movements Between Formulas and Gestures*. Disponível em: https://www.academia.edu/234989/Music_and_Mathematics_Two_Adjoint_Movements_Between_Formulas_and_Gestures. Último acesso em: 09 de Outubro de 2020.
- Mazzola, G. (2013). *Geometrie der Töne: Elemente der Mathematischen Musiktheorie*. Berlin: Springer-Verlag.
- Mazzola, G. et al. (2017). *The Topos of Music* vol. 1-4. Cham: Springer Nature.
- Mazzola, G., Andreatta, M. (2007). Diagrams, gestures and formulae in music. *Journal of Mathematics and Music*, 1 (1), pp. 23-46.
- Mazzola, G., et al. (2016). *All About Music. The Complete Ontology: Realities, Semiotics, Communication, And Embodiement*. Cham: Springer Nature.
- Mazzola, G.,(2007). *La vérité du beau dans la musique: quatre leçons à l'École normale supérieure*. Sampzon: Editions Delatour.
- McLean, A., & Dean, R. T. (Eds.). (2018). *The Oxford handbook of algorithmic music*. Oxford University Press.
- Menezes, F. (1993). *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio*. Modena: Mucchi Editore.

- Menezes, F. (2006). Música Especulativa, Harmonia Especulativa. Em: F. Menezes, *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa* (pp. 31-134). São Paulo: Editora UNESP.
- Menezes, F. (2015). Berio e a Palavra. Em: F. Menezes, (Org.) *Luciano Berio: Legado e Atualidade*. São Paulo: Editora UNESP Digital, pp. 67-92.
- Mersch, D. (2014). Pro-Grammata. Einige Überlegungen zu einer Theorie der Programme. Em: D. Mersch, J. Paech (Eds), *Programm (e). Medienwissenschaftliche Symposien der DFG Bd, 1*, 461-486.
- Mersch, D. (2015). *Epistemologies of aesthetics*. Berlin/Zurich: Diaphanes.
- Mersch, D. (2016). Meta/Dia: Two Approaches to the Medial. Em: *Media Transatlantic: Developments in Media and Communication Studies between North American and German-speaking Europe* (pp. 153-180). Cham: Springer.
- Mersch, D. (2017a). Nietzsche's Dionysos (G. Stryker-Härtel, Trad.). *Performance Philosophy*, vol. 3 (3), 605-615. doi: 10.21476/PP.2017.33183
- Mersch, D. (2017b). A Critique of Operativity: Notes on a Technological Imperative. Em M. Spöhrer, B Ochsner (Eds.). *Applying the Actor-Network Theory in Media Studies* (pp. 234-48). Pensilvânia: IGI Global.
- Mersch, D. (2018a). Aesthetic Difference: On the 'Wisdom' of the Arts. *Knowledge, Normativity and Power in Academia: Critical Interventions*, 24. doi: 10.1515/9783110474596-024. Disponível em: https://transaestheticsfoundationdotorg.files.wordpress.com/2016/01/merschdieter-aesthetic_difference-on_the_wisdom_of_the_arts.pdf
- Mersch, D. (2018b). Obfuscated Transparency. Em: E. Alloa, D. Thomä (Eds), *Transparency, Society and Subjectivity* (pp. 259-282). Cham: Palgrave Macmillan.
- Messiaen, O. (1998) *Treatise on rhythm, colour and ornithology*, vol. I (M. Baggech, Trad.). Tradução/Tese de Doutorado em Artes Musicais. Universidade de Oklahoma, Norman, Oklahoma.
- Meyer, L. B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- Miranda, E. (2002). *Composing music with computers*. Florida: CRC Press.

- Mittelberg, I. (2008). Peicean semiotics meets conceptual metaphor: Iconic modes in gestural representations of grammar. Em: A. Cienki, C. Müller (Eds) *Metaphor and Gesture*. Amsterdam/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company.
- Mittelberg, I. (2019). Peirce's universal categories: On their potential for gesture theory and multimodal analysis. *Semiotica*, 2019(228), 193-222.
- Nancy, J. L. (2007) *Listening* (C. Mandell, Trad.). Nova Iorque: Fordham University Press.
- Nattiez, J. J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press.
- Nestrovski, A. (2019). *Tudo tem a ver. Literatura e Música*. São Paulo: todavia.
- Nierhaus, G. (2009). *Algorithmic composition: paradigms of automated music generation*. Nova Iorque: Springer Science & Business Media.
- Nietzsche, F. (1992). *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo* (J. Guinsburg, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Nietzsche, F. (2000). *A Gaia Ciência* (A. Margarido, Trad.). 6a Edição. Lisboa: Guimarães Editores.
- Nietzsche, F. (2004). *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais* (P. C. de Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Nietzsche, F. (2005). *Humano, Demasiado Humano. Um livro para espíritos livres*. Vol 1. (P. C. de Souza, Trad.).
- Nietzsche, F. W. (1996). *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo* (J. Guinsburg, Trad.). São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Oliveira, F. Z. N. D. (2013). *A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- Oliveira, L. F. (2010). *A emergência do significado em música*. Tese de doutoramento. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Oliveira, L. F. (2015) A criação e a escuta musicais a partir do conceito de auto-organização. Em: M. C. Broens, J. A. Moraes, E. A. Souza (Orgs.), *Informação, complexidade e auto-organização: estudos interdisciplinares*. Coleção CLE, v. 73, pp. 239-256.

- Pallasmaa, J. (2009) *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester: Wiley.
- Parker, K. A. Normative Judgment in Jazz: A Semiotic Framework. Em C. De Waal e K. Skowroński (Eds). *The normative thought of Charles S. Peirce* (pp. 26-43). Nova Iorque: Fordham University Press.
- Pechlivanidis, C. A. (2017). What is Behind the Logic of Scientific Discovery? Aristotle and Charles S. Peirce. Em: K. A. Hull, R. K. Atkins, *Peirce on Perception and Reasoning. From Icons to Logic* (pp. 132-46). Nova Iorque: Routledge.
- Peirce, C. S. (1931-58). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 8 vols. C. Hartshorne, P. Weiss, A. Burks (Eds.). Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Peirce, C. S. (1966). Kepler. Em P. P. Wiener (Ed.). *Selected writings (Values in a universe of chance)* (pp. 250-6). Nova Iorque: Dover Publications, Inc.
- Peirce, C. S. (1976). *The New Elements of Mathematics*, vol. 4. (C. Eisele, Ed.). Nova Jérícia: Humanities Press Inc. / Atlantic Highlands.
- Peirce, C. S. (1992-8). *The Essential Peirce: selected philosophical writings*, 2 vols. Bloomington: Indiana University Press.
- Pesic, P. (2014). *Music and the making of modern science*. Cambridge: MIT Press.
- Pietarinen, A. V. (2006). *Signs of logic*. Dordrecht: Springer.
- Pietarinen, A. V. (2010). Is non-visual diagrammatic logic possible. Em: O. Pombo, A. Gerner (Eds.) *Studies in Diagrammatology and Diagram Praxis* (pp. 73-81). London: College Publications.
- Pietarinen, A. V. (2016). Is there a General Diagram Concept?. Em: S. Krämer, C. Ljungberg (Eds.) *Thinking in diagrams: The semiotic basis of human cognition* (pp. 121-138). Berlin: De Gruyter Mouton.
- Pietarinen, A. V. (2016). On the Supreme Beauty of Logical Graphs. *Cuadernos de Sistemática Peirceana*, vol. 8, 5-40.
- Pietarinen, A. V. (2020). Introduction to the Theory of Existential Graphs and Volume 1. Em: A.V. Pietarinen (Ed) *Charles S. Peirce, Logic of the Future. Writings on Existential Graphs Volume 1: History and Applications* (pp. 14-36). Berlin: De Gruyter. doi: <https://doi.org/10.1515/9783110651409>.

- Pietarinen, A. V., Stjernfelt, F. (2015). Peirce and diagrams: Two contributors to an actual discussion review each other. *Synthese*, 192(4), 1073-1088.
- Pietarinen, A. V., & Bellucci, F. (2016). The iconic moment. towards a Peircean theory of diagrammatic imagination. Em: J. Redmond, O. P. Martins, A. N. Fernández (Eds.) *Epistemology, Knowledge and the Impact of Interaction* (pp. 463-481). Cham: Springer.
- Pietarinen, A. V., & Bellucci, F. (2017). Two dogmas of diagrammatic reasoning: A view from existential graphs. Em: K. A. Hull, R. K. Atkins (Eds.) *Peirce on perception and reasoning: From icons to logic* (pp. 174-195). Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Pietarinen, A. V., & Isaajeva, J. (2019). Phaneroscopy and Theory of Signs as a Theory of Cognition. Em: M. Shafiei, A. V. Pietarinen (Eds) *Peirce and Husserl: Mutual Insights on Logic, Mathematics and Cognition*. Cham: Springer Nature.
- Pinhas, R. (2001). *Les Larmes de Nietzsche Deleuze Et la Musique*. Paris: Flammarion.
- Platão (1975) *Fedro* (Carlos Alberto Nunes, Trad.). Pará: Edufpa.
- Platão (2011) *A República* (M. H. R. Pereira, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão (2011) *A República* (M.D.R. Pereira, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Plessner, H. (1981). *Gesammelte Schriften III: Anthropologie der Sinne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Plessner, H. (2016). *Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur*. 2a Edição. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Plutarco (2012). *Obras Morais. Sobre o Afecto aos Filhos. Sobre a Música* (C. Soares; R. Rocha, Trad.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Pombo, O. (2012). Leibniz: intuição e simbolismo. Em L. F. Moreno, F. Salguero, C. Bares, *Ensayos sobre Lógica, Language, Mente y Ciência* (pp. 233-242). Sevilla: Alfar.
- Porter, A. (2014). *Of Diagrammatology in Music and Architecture*. Dissertação de Mestrado. Columbia University, Departamento de Música / Departamento de Arquitectura.
- Povilionienè, R.(2016). *Musica Mathematica. Traditions and Innovations in Contemporary Music* (L. V. Sruoginis, Trad.). Frankfurt am Main: PL Academic Research.
- Rameau, J. P. (1967/1722). *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*. Livro 1. Disponível em: http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMTRA1_TEXT.html. Último acesso em 31 de Julho de 2020.

- Rehding, A. (2017). Introduction. Em: Rehding, A. et al. (Eds.). *Discrete/Continuous: Music and Media Theory after Kittler*. *Journal of the American Musicological Society*, 70(1), 221-256.
- Restagno, E. (2015) Retrato do Artista Quando Jovem (P. Baron e F. Menezes, Trad.). Em: F. Menezes (Org.) *Luciano Berio: Legado e Atualidade*. São Paulo: Editora UNESP Digital, pp. 13-45.
- Ribeiro, L.C. (2011a). *Mundo é uma Paisagem Devastada pela Harmonia*. Lisboa: Ed. Vega.
- Ribeiro, L. C. (2011b). *O som moderno: Novas Formas de Criação e Escuta*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Rilke, R. M. (2006). *Cartas a um jovem poeta* (P. Süsskind, Trad.). Porto Alegre: L&PM Editores.
- Rosen, C. (1998). *The romantic generation*. Harvard University Press.
- Rousseau, J. J. (1768). *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne.
- Rousseau, J.J. (1964). *Confissões* (F. L. Graça, Trad.). (2ª Edição). Lisboa: Portugália Editora.
- Safatle, V. (2018). A mais violenta das artes: Expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical. *Artefilosofia*, 24, 26-65.
- Samson, P. R. (2005). *TMRC Dictionary. [S. I]: Tech Model Railroad Club*. Disponível em: <http://www.gricer.com/tmrc/dictionary1959.html>. Último acesso em 13 de Agosto de 2020.
- Samuel, C., Messiaen, O. (1976). *Conversations with Olivier Messiaen* (F. Aprahamian, Trad.). Londres: Stainer & Bell.
- Santaella, L. (1998). *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense.
- Santaella, L. (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.
- Santaella, L. (2004). *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Unesp.
- Santaella, L. (2015). Sound and Music in the Domain of Rhematic Iconic Qualisigns. *Signata*, 6, 92-106. doi: <https://doi.org/10.4000/signata.1065>.
- Santaella, L. (2017). Nine Modes of Listening to Music. *Sémiotique et musique*, 37(1-2), 51-60. doi: <https://doi.org/10.7202/1051474ar>.
- Saraiva, C. (2013). *Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

- Saram, R. (2003). *Luciano Berio, Sequenza XIV: Work Introduction*. Disponível em: <https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/sequenza-xiv-10443>. Último acesso em 12 de Outubro de 2020.
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines* (C. North, J. Dack, Trad.). Califórnia: University of California Press.
- Schafer, M. (2001). *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora* (M. T. Fonterrada, Trad.). São Paulo: Editora UNESP.
- Scheirer, E. D. (2000). *Music-Listening Systems*. Tese de doutoramento em Filosofia. Massachusetts Institute of Technology.
- Schönberg, A. (1983). *Structural Functions of Harmony*. Londres/Boston: Faber and Faber.
- Schopenhauer, A. (2005). *O Mundo como Vontade e Representação* (J. Barboza, Trad). São Paulo: Editora UNESP.
- Schütz, A. (1972). *Gemeinsam musizieren*. Em: A. Schütz. *Gesammelte Aufsätze* (pp. 129-150). Dordrecht: Springer.
- Shores, C. (2008). *The Rhythm of Sensation on the Surface of Sense: Communication in Deleuze as NonSensed and Intense*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Bélgica: Katholieke Universiteit Leuven.
- Short, T. L. (2007). *Peirce's Theory of signs*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silva, L. C. N. D. (2017). *Fascínio e repulsa por sereias de metal: determinantes acústicas, psíquicas e biográfico-culturais -ou, necessidade e contigência - na musicologia de Hermann von Helmholtz*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Área de Concentração: Filosofia. Universidade de São Paulo.
- Silveira, L. F. B. (2014). *Incursões Semióticas*. Campinas: Coleção CLE.
- Simoni, M. (2003). *Algorithmic composition: a gentle introduction to music composition using common LISP and common music*. Michigan Publishing, University of Michigan Library. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/s/spobooks/bbv9810.0001.001/1:4.3/--algorithmic-composition-a-gentle-introduction-to-music?rgn=div2;view=toc>. Último acesso em 11 de Dezembro de 2020.

- Sloterdijk, P. (1992). *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico: ensaio estético* (H. K. Olinto, Trad.) Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Sloterdijk, P. (2016). *Esferas I: bolhas* (J. O. de Almeida Marques, Trad.). São Paulo: Estação Liberdade.
- Socha, E. (2015) *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Steege, B. (2012). *Helmholtz and the Modern Listener*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steinitz, R. (2003). *György Ligeti: Music of the Imagination*. Londres: Faber and Faber.
- Stjernfelt, F. (2007). *Diagrammatology: An investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics*. Dordrecht: Springer science & business media.
- Stjernfelt, F. (2021). The Evolution of Semiotic Self-Control. Em T. Schilhab, F. Stjernfelt, T. Deacon (Eds.) *The Symbolic Species Evolved* (pp. 39-63). Dordrecht: Springer Science+Business Media.
- Stjernfelt, F. (2019). Dimensions of Peircean diagrammaticality. *Semiotica*, 228, 301-331.
- Stumpf, C. (2012). *The origins of music* (David Trippett, Trad.). Oxford: Oxford University Press.
- Szedy, P. (2008). *Listen: A History of our Ears* (C. Mandell, Trad.). Nova Iorque: Fordham University Press.
- Szedy, P. (2015). Notation, Annotation and Punctuation. Em M. Nanni (Org.). *Die Schrift des Ephemerem: Konzepte musikalischer Notationen*. Basileia: Schwabe Verlag.
- Szedy, P. (2016). *Phantom limbs: On musical bodies* (W. Bishop, Trad.). Nova Iorque: Fordham University Press.
- Szedy, P. (2017). *All Ears: The Aesthetics of Espionage* (R. Vésögö, Trad.). Nova Iorque: Fordham University Press.
- Szedy, P. (2018). *Of Stigmatology: Punctuation as Experience* (J. Plug, Trad.). Nova Iorque: Fordham University Press.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

- Tsetsos, M. (2012) The Specificity of Musical Meaning in Helmuth Plessner's Philosophical Anthropology of the Senses. E. Cambouropoulos, C. Tsougras, P. Mavromatis, K. Pasiadis (Eds). *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognitions*, Grécia, Thessalínikí.
- Tsvetáeva, M. (2017). *O Poeta e o Tempo* (A. F. Bernardini, Trad.). Belo Horizonte: Editora Âyiné.
- Ulm, H., Martoni, A. (2016). O Gesto de Ouvir Música em Vilém Flusser: tecnologias de áudio e os rituais da percepção. *Revista Eco Pós*, Dossiê Vilém Flusser, v. 19, n. 1, 170-189.
- Valero, J. S. A. (2018). *Gesture Theory: Topos-Theoretic Perspectives and Philosophical Framework*. Tese de doutoramento. Faculdade de Ciências, Departamento de Matemáticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- Wang, W. (Ed.). (2010). *Machine Audition: Principles, Algorithms, and Systems*. Hershey: IGI Global.
- Weber, M. (1995). *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (Leopoldo Waizbort, Trad.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Wilson, A. A. (2017). What Do We Perceive? How Peirce “Expands Our Perception”. Em: K. A. Hull, R. K. Atkins, *Peirce on Perception and Reasoning. From Icons to Logic*. Nova Iorque: Routledge.
- Wisnik, J. M. (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Wübbolt, G. (1989) *Mitsuko Uchida - Debussy, Douze Études (complete)* [1989] [Vídeo]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Qi5A2te4mnI>. Último acesso em 15 de Dezembro de 2020.
- Zalamea, F. (2001). *Peirce's Continuum. A Methodological and Mathematical Approach*. Bogotá: University of Bogota.
- Zalamea, F. (2004). *Ariadna y Penélope: redes y mixturas en el mundo contemporáneo*. Ovideo: Ediciones Nobel.
- Zalamea, F. (2009a). *América — una trama integral. Transversalidad, bordes y abismos en la cultura americana, siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.

- Zalamea, F. (2009b). *Filosofía sintética de las matemáticas contemporáneas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Zalamea, F. (2009c). Peirce and Latin American “Razonabilidad”. Forerunners of Transmodernity. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 1 (I-1/2). doi: 10.4000/ejpap.971.
- Zalamea, F. (2010). *Razón de la frontera y fronteras de la razón. Pensamiento de los límites en Peirce, Florenski, Marey, y limitantes de la expresión en Lispector, Vieira da Silva, Tarkovski*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Zalamea, F. (2013). *Pasajes de Proteo. Residuos, límites y paisajes en el ensayo, La narrativa y el arte latinoamericanos*. Cidade do México: Siglo XXI Editores.
- Zalamea, F. (2017) Mazzola, Galois, Peirce, Riemann, and Merleau-Ponty: A Triadic, Spatial Framework for Gesture Theory. Em G. Pareyon et al. (Eds.). *The Musical-Mathematical Mind: Patterns and Transformations* (pp. 339-45) Cham: Springer Nature.
- Zalamea, F. (2019). Two new gestures. On Peirce’s continuum and the existential graphs. *Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience*, v. 13. doi: 10.13130/2240-9599/11113.
- Zdebik, J. (2012). *Deleuze and the diagram: Aesthetic threads in visual organization*. Bloomsbury Publishing.
- Zielinski, S. (2008). *Deep time of the media: toward an archeology of hearing and seeing by technical means* (G. Custance, Trad.). Cambridge: The MIT Press.
- Zuben, P. (2005). *Ouvir o som*. São Paulo: Ateliê Editorial.