

Treme de alegria: o cravo enquanto ruído no processo de uma criação colaborativa

Austeclínio Lopes de Farias
Universidade de Brasília
kinolopes1@gmail.com

Pedro Ribeiro Cardoso
Universidade de Brasília
pedroribeiroc@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como temas centrais o processo criativo na produção da peça *Dedicado a um Jovem que Vagueia em uma Paisagem Vulcânica enquanto Treme de Alegria* - de autoria de Austeclínio Lopes de Farias, composta para e em colaboração com o cravista Pedro Ribeiro Cardoso -, sua exploração das potencialidades do cravo enquanto instrumento voltado à geração de ruídos, e os elos que tal concepção proporciona em relação à escrita barroca. Na primeira parte do texto aborda-se os conceitos de *liminaridade e espacialização*, a fim de entender como o barroco musical, segundo o compositor e filósofo Hugues Dufourt, se salienta enquanto um código que tensiona noções puramente lineares da estruturação musical, culminando no erguimento do conceito de *continuum*. Em um segundo momento, abordaremos os entendimentos de *figural* como utilizado pelo filósofo Gilles Deleuze, e o de *reescritura*, como compreendido pelo compositor Silvio Ferraz, para inteirar procedimentos utilizados na montagem da composição aqui discutida. Após a introdução dos conceitos que operam na formalização da peça, se desenvolverá, por um ponto de vista técnico, como de qual forma as particularidades do cravo articulam tais noções, como também será relatado como se deu a colaboração no processo composicional.

Palavras-chave: Figural, Reescritura, Composição, Cravo, Barroco.

Trembling with joy: the harpsichord as noise in the process of a collaborative creation

Abstract: This article has as its central themes the creative process in the production of the piece *Dedicated to a Young Man who Wanders in a Volcanic Landscape while Trembling with Joy* - by Austeclínio Lopes de Farias, composed for and in collaboration with the harpsichordist Pedro Ribeiro Cardoso -, its exploration of the potential of the harpsichord as an instrument aimed at generating noise, and the links that such a conception provides in relation to baroque composition. In the first part of the text, the concepts of *liminality* and *spatialization* are approached, in order to understand how baroque composition, according to the composer and philosopher Hugues Dufourt, stands out as a code that tensions purely linear notions of musical structuring, culminating in the raising of the concept of *continuum*. In a second moment, we will approach the understanding of *figural* as used by the philosopher Gilles Deleuze and the one of *rewriting*, as understood by the composer Silvio Ferraz to understand procedures used in the assembly of the composition discussed in the present article. After introducing the concepts that operate in the formalization of the piece, it will be developed, from a technical point of view, how the particularities of the harpsichord articulate such notions, as well as how the collaboration in the compositional process took place.

Keywords: Figural, Rewriting, Composition, Harpsichord, Baroque.

O Espaço Barroco

Sendo a primeira que compõe um conjunto de três partes, *Dedicado a um Jovem que Vagueia em uma Paisagem Vulcânica enquanto Treme de Alegria*¹ (2021) - composta por

¹ Tal peça será abreviada como *Treme de Alegria* pelo restante do texto.

Austeclínio Lopes Farias em colaboração com o cravista Pedro Ribeiro Cardoso - assume como ponto de partida maior os entendimentos de *espacialização* e *liminaridade* como vias de interlocução com o cravo e o código barroco.

Segundo o compositor e filósofo Hugues Dufourt, “A ideia dominante no Barroco é a de que os elementos não se dispõem uns em relação aos outros, mas em função de uma ideia subjacente que os ordena segundo as relações de adequação mútua” (DUFOURT, 1997, p. 16). Isto é dizer que o *material musical*² opera enquanto sua empregabilidade em um escalonamento *a-priorizado*, ou seja, as partes são distribuídas conforme sua correspondência com o todo - de acordo com sua proporcionalidade ao 'fundo' que é o itinerário harmônico estratificante do desdobramento temporal. De acordo com Dufourt,

A funcionalidade serve à hierarquia e não à dinâmica. A arte ornamental Barroca não deixa espaço para a contradição mas apenas para o desdobramento e para a coalescência [...] Ela impede a fragmentação, a articulação periódica e a intensificação dos elementos. O metro, o ritmo, o material temático, as funções ornamentais, a harmonia, concorrem para a manutenção de uma fatura uniforme e homogênea (DUFOURT, 1997, p.16).

Pode-se observar algumas particularidades que emanam de tal mecanismo que antefere a correspondência, destacando-se aqui o enfraquecimento da potencialidade de uma edificação formal a partir das particularidades sonoras que não reportam a tal dinamismo prescrito, e com isso a predisposição à acomodação do agenciamento dos materiais a um ordenamento abstrato e ao condicionamento do que seria ou não capaz de ser computado enquanto ‘um som musical’ - ideia esta que será abordada mais cuidadosamente adiante. Em uma primeira instância, gostar-se-ia de focalizar como tal homogeneização acentua uma dimensão especializada da escrita musical.

Por mais que o choque e a dinamização sejam reprimidos pela onipotência harmônica-formal do baixo contínuo (seja este literal ou virtual) e pela singeleza das ferramentas de escritura - simplicidade esta que implica no amortecimento das especificidades formais -, isto traz consigo, por outro lado, a suspensão da binaridade, emanando um aparelho de fluidez, caracterizando a potência da escrita barroca enquanto um código voltado à coloração, à ornamentação, à anamorfose, à espacialização³ e à distorção:

² Partimos aqui da noção adorniana de material enquanto “aquilo o que o artista transforma: o que se apresenta em palavras, cores, sons sob qualquer tipo de relação e sujeito a qualquer procedimento desenvolvido voltado ao todo; assim, mesmo as formas podem se tornar materiais e, da mesma maneira, tudo aquilo que se apresenta adiante e que se tenha que decidir a respeito” (ADORNO, 1997, p. 148).

³ Por espacialização entende-se o rompimento das instâncias de linearidade: “espacialização afirma uma concepção não discursiva e não mimética da arte” (DUFOURT, 2005, p. 5).

[...] o afrouxamento dos esquemas formais, a simplificação dos procedimentos de escritura facilitam o inventário das associações instrumentais e a produção de efeitos espaciais. A universalização do esquema binário (lágrimas-alegria), que traduz uma convenção social forte e exigências formais atenuadas, é constantemente disfarçada, contra balanceada por uma técnica de funcionalização da leveza: a indeterminação, a instabilidade, a fluidez, o disfarce são fatores de encantamento (DUFOURT, 1997, p. 16).

Observa-se aqui a presença da noção de *liminaridade* que se encontra latente na ordem barroca, como também nas próprias particularidades sonoras do cravo e, devido a sua 'ausência' de controle das intensidades e então da diferenciação de camadas - tal falta aqui se apresentando como virtude -, sua propensão a mesclagem de sons simultâneos em um mesmo espaço e, conseqüentemente, a saturação e ao ruído⁴.

Tal afeição à construção de texturas que possui tanto o cravo quanto o imaginário barroco, nos possibilita retomar uma noção central à música dos séculos XVII e XVIII, paralelamente à peça em discussão: o entendimento de *continuum*. Como observa novamente o compositor e filósofo francês:

[...] o movimento não pode ser representado como tal e que requer um estilo de unidade espacial, bem como uma representação de profundidade. Esta é a função do espaço sonoro na música, que é a síntese do espaço profundo e do movimento. Essa síntese assume a forma de um continuum fluente de qualidades (DUFOURT, 2005, p. 7).

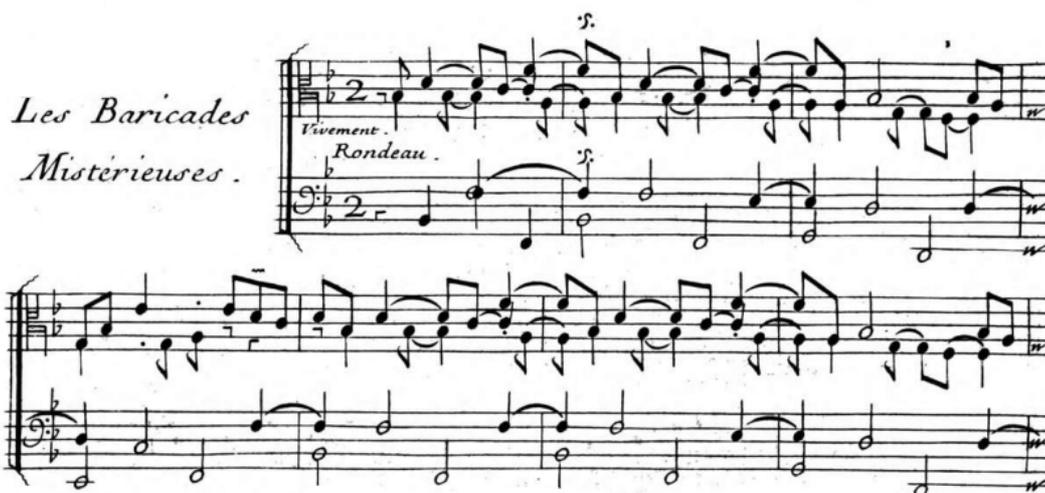
Como exemplo, pode-se observar tal situação 'textural' em *Les Baricades Mistérieuses* (1716-1717) (Fig.1) de F. Couperin (1668-1733). Peça esta que, por meio da mesclagem de suas partes, para Tom Service, cria

[...] uma tapeçaria em constante mudança de melodia e harmonia, interagindo e sobrepondo-se em diferentes esquemas rítmicos e melódicos. O efeito é cintilante, caleidoscópico e sedutor, um *trompe l'oeil* sônico que aparenta ter imagens pressagiadas da matemática fractal (SERVICE, 2010)⁵.

⁴ Vale apontar que a investigação do cravo enquanto artifício que dilui a perspicuidade da altura - sobretudo quando se atacam múltiplas teclas simultaneamente ou quando tocadas aceleradamente -, tem sido um denominador comum entre diversas composições escritas para o instrumento durante a segunda metade do século XX. Como exemplo central, gostaria de mencionar a peça do compositor húngaro György Ligeti (1923-2006), não por acaso nomeada *Continuum* (1968), aludindo ao processo de ajuntamento dos sons quando executados em alta velocidade, enfraquecendo a apreensão destes de forma ordenada e sequencial. Destacam-se, também no escopo da mesclagem de parâmetros, *Jardin Secret II* (1986) de Kaija Saariaho (1952) - contando também com difusão eletrônica - na qual a compositora se concentra na "ambigüidade nas relações entre altura, harmonia, timbre e ruído" (SAARIAHO, 1952); *De O De Do* (1970) de Salvatore Sciarrino (1947) e, sob um paradigma um tanto distinto destes, *Khoai* (1976) de Iannis Xenákis (1953-2001) e *Rounds for Harpsichord* (1965) de Luciano Berio (1925-2003).

⁵ No original: "an ever-changing tapestry of melody and harmony, interacting and overlapping with different rhythmic schemes and melodies. The effect is shimmering, kaleidoscopic and seductive, a sonic *trompe l'oeil* that seems to have presaged images of fractal mathematics" (SERVICE, 2010).

Figura 1 - F. Couperin - Les Baricades Mistérieuses, 1716-1717 (c. 1-7)



Fonte: Paris: Mr Couperin, Le Sieur Boivin, Le Sr le Clerc, 1745.

Dufourt aponta ainda para a maneira como a esquematização do espaço no plano das artes-visuais durante o século XV contribuiu de forma decisiva na espacialização enquanto ferramenta na figuração do tempo e do movimento⁶. Segundo o autor:

O novo sistema de figuração introduz um escalonamento de planos que delimita o espaço em profundidade [...] a estrutura do espaço barroco [...] se despoja de toda substancialidade para abranger o infinito [...] A tensão do espaço em direção ao infinito torna a qualidade independente do objeto e o insere na teia de um continuum de relações (DUFOURT, 2005, p. 9).⁷

O filósofo traça assim uma ponte entre a introdução da perspectiva e profundidade na pintura renascentista com a criação de um *continuum operacional* no plano musical, culminando em tal "teia de um *continuum* de relações" que é o sistema tonal.

A construção de um sistema que relaciona e medeia duas heterogeneidades a partir de uma categoria - por exemplo a altura, possibilitando a ferramenta de transcrição⁸ - instala uma

⁶ "o século XVI se encaminhou para uma concepção unitária do espaço que culminaria com Brunelleschi [...] Matemática e arte interferem para converter o espaço agregativo da Idade Média em um espaço sistemático" (DUFOURT, 2005, p. 7).

⁷ No original: "Le nouveau système de figuration introduit un échelonnement de plans qui jalonne l'espace en profondeur [...] la structure de l'espace baroque, qui se dépouille de toute substantialité pour englober l'infini [...] La tension de l'espace vers l'infini rend la qualité indépendante de l'objet et l'insère dans la trame d'un continuum de relations (DUFOURT, 2005, p. 9).

⁸ "A mediação gráfica é o artifício supremo, *a arte dos substitutivos*. Tomando por paradigma seu próprio sistema semiológico de substituição, a música ocidental se lançou no caminho de seu próprio formalismo. Assim, ela utilizou todos os recursos de um esquematismo espacial para elaborar seus procedimentos simbólicos de expressão. Ela se colocou então no espaço intermediário, e, no entanto, específico, da transcrição. E o que é transcrever senão converter uma ordem de apreensão em outra e procurar os agenciamentos que dão conta simultaneamente de um e de outro? [...] O espírito que transcreve é aquele que está sempre negando. Ele reprime a sensorialidade, relega o gesto e a palavra a um nível subalterno e solicita da audição interna um esforço sem precedentes de articulação e de discernimento. Um dom de mão dupla [...] Não são as formas que contam, nem sua significação intrínseca,

apreensão visual (na partitura) através de tal *continuum operacional* que paira sobre estes dois ou mais elementos distintos. O *espaço agregativo* na pintura, ou seja, um fundo no qual figuras se justapõem em um mesmo plano - aqui não ocorrendo o ensaio de instalar aplicadamente a ilusão de uma profundidade contínua nem de relacionar as magnitudes aparentes -, transformou-se, a partir da introdução da perspectiva renascentista por meio do ponto de fuga, em um *espaço sistemático*: o uso de leis geométricas passou a possibilitar a distribuição e separação por planos interligados, nos quais um *continuum* seria estabelecido⁹. Isto é dizer que *a perspectiva, a profundidade, instala uma temporalidade cíclica na percepção*. A ideia central a ser iluminada aqui é a disposição que o renascentismo (culminando no barroco) adquire de inserir figuras em um *continuum de relações*¹⁰ - relação que tende ao afrouxamento não somente de rigidez formais, como atestado anteriormente, mas também à apreensão auditiva linear, tendo em vista que, como observa Dufourt, a coabitação e sobreposição de elementos tende a uma amalgamação de direcionalidades. Pode-se ainda perceber na seguinte passagem de D'errico a noção de *continuum* como instalador de uma *liminaridade*:

Como na infinidade de dobras das estátuas de Bernini, como na proliferação barroca de ornamentos que confunde o limite entre a matéria e vácuo, o som é levado ao ponto em que a percepção de uma sequência discreta de notas é dissipada em um continuum material. (D'ERRICO, 2018, p.115)¹¹.

É de tal forma que a noção de *continuum* como meio perceptivo a instalar um espaço - espaço este que consiste na aglomeração de heterogeneidades -, ocupará na peça em discussão uma dimensão central.

mas a posição que cada unidade discreta ocupa no sistema de referências" (DUFOURT, 1997, p. 10-12 - grifo dos autores).

⁹ "A identificação entre a pintura e o olhar durante o Renascimento Italiano é tamanha que Brunelleschi baseia a perspectiva a partir do ponto de vista do observador e o plano da imagem, determinando assim o ponto de fuga. Este espelhamento entre o ponto de vista e o ponto de fuga, contudo, se efetiva através da geometria, a construção do espaço se faz mediante a linha. O quadro é visto como uma intersecção da pirâmide visual: segue-se daí que todas as propriedades pictóricas são proporcionais aos objetos vistos. Há uma ruptura com o espaço hierático e simbólico da idade média [...] A perspectiva formulada por Brunelleschi e divulgada por Alberti em seu tratado sobre a pintura em meados do séc. XV determina teoricamente os preceitos desta construção matemática de um modelo perceptivo" (GIANNOTTI, 2021, p. 30-31).

¹⁰ De tal forma, a pintura deixa "de representar a relação exclusiva do sagrado e do profano, para estabelecer uma visão múltipla, que explorava indiferentemente a proximidade e a distância, o homem e a paisagem". (GIANNOTTI, 2021, p. 31-32). Isso é dizer que a *figura* passa a se encaixar em um espaço que se caracteriza como um "infinito contínuo" (PANOFSKY e CAREAGA, 1999).

¹¹ No original: "As in the infinity of folds of Bernini's statues, as in the baroque proliferation of ornaments that blurs the limit between matter and void, sound is brought to the point where the perception of a discrete sequence of notes is dissipated into a material continuum" (D'ERRICO, 2018, p. 115).

Figuralidade e Reescrituração

Gostaria-se neste momento de frisar a inclinação diversa que Hugues Dufourt identifica como resultante do nivelamento dos materiais a serviço do *continuum* - homogeneização esta que produz, como mencionado anteriormente, a dificuldade da virtualidade de uma elaboração que se ‘morfa’ conforme a introjeção de elementos que não são previstos pela operacionalidade ordenada e regulada de antemão. Isto é dizer que o *continuum* barroco aqui ilustrado, de caráter cíclico, é intolerante não somente à absorção de materiais que não podem ser computados pelo seu modo operacional - como por exemplo aquele que frustra a sua parametrização por meio da abstração 'nota' -, mas também a elementos que não ilustram este mesmo mecanismo, que tensionam a apreensão clara de marcadores formais.

Vale mencionar aqui, tendo em vista tal relação de adequação entre figura¹² e forma, as noções de *figurativo* e *figural* como pensadas por Gilles Deleuze em seu livro intitulado *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981). O uso que o filósofo faz dos conceitos de François-Lyotard (LYOTARD, 2011) para distinguir, via a obra do pintor Francis Bacon (1909-1992), a idiosincrasia da figura no plano *figurativo* - "na medida em que se refere a algo representado", isto é, quando a figura opera segundo sua correspondência à procedimentos, formalizações e/ou narrativas platônicas -; e do plano *figural* - quando

[...] é uma decoração material que não delinea uma forma. É uma geometria não mais a serviço do essencial e eterno, mas uma geometria a serviço dos "problemas" ou "acidentes", ablação, adjunção, projeção, interseção. É, portanto, uma linha que nunca deixa de mudar de direção (DELEUZE, 2003, p. 46)¹³.

Isto é, quando a figura, por meio de “quebras”, “repartições”, “desvios”, “giros sobre si mesma”, “enrolações”, ou “extensões” de “seus limites naturais” (DELEUZE, 2003, p. 46) - em última instância *in correspondências* à operação implícita -, dissocia a própria referencialidade que carrega e/ou instala na percepção. Neste sentido, o *figurativo* pressupõe a figura a serviço de um contexto erguido *aprioristicamente* - o figurativo permite o desvio conforme este continue contemplando o ordenamento abstrato e enquanto possa ser codificado a partir do paradigma epistemológico estipulado de antemão -, enquanto o *figural* pressupõe que o dinamismo floresça justamente a partir da deformação da figura - a não-conformidade

¹² Ou *qualquer* material musical: o figurativo e o figural não dependem, como os trabalhamos aqui, na utilização exclusiva da *figura*, mas também para qualquer material inserido em uma equação composicional.

¹³ No original: "insofar as it refers to something represented" e "it is a material decoration that does not outline a form. It is a geometry no longer in the service of the essential and eternal, but a geometry in the service of "problems" or "accidents," ablation, adjunction, projection, intersection. It is thus a line that never ceases to change direction" (DELEUZE, 2003, p. 46).

entre figura e representação traça a forma como uma continuidade descontínua, como uma instabilidade.

Assim, o plano figural opera por meio do embate entre *figuração* e *desfiguração*:

A pintura não tem modelo para representar nem história para narrar. Tem, assim, duas possibilidades de escapar o figurativo: em direção à forma pura, pela abstração; ou para o puramente figural, por extração ou isolamento.

O figurativo (representação) implica a relação de uma imagem com um objeto que ela deveria ilustrar; mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens num todo composto que atribui um objecto específico a cada uma delas.

Assim, para uma cabeça, começa-se pela forma figurativa intencional ou esboçada. Um o arrasta de um contorno a outro, como um cinza que se espalha por toda parte. Mas esse cinza não é o cinza indiferenciado do branco e do preto; é o cinza colorido, ou melhor, o cinza colorido, do qual surgirão novas relações (tons quebrados) completamente diferentes das relações de semelhança. E essas novas relações de tons quebrados produzem uma semelhança mais profunda, uma semelhança não figurativa para a mesma forma; ou seja, uma imagem exclusivamente figural (DELEUZE, 2003, p. 2, 3 e 158)¹⁴.

A noção de figural informa, na presente situação, a configuração do material de maneira que este subtraia seu encargo de ilustrar, fixar ou clarear uma operação determinada, mas que dialeticamente insinue-a, que aluda a tal operação. O material aqui não mais *se insere* em um contexto - ou um *continuum* -, mas, contrariamente, sua dinâmica emana e simultaneamente distorce, tenciona enquanto põe em movimento uma processualidade.

Podemos possivelmente traçar transversalidades entre os conceitos que Deleuze utiliza para pensar a obra de Francis Bacon com o diálogo que *treme de alegria* propõe com a espacialização barroca. Se temos por um lado um *continuum* cíclico que Dufourt identifica no código barroco - código sustentado pela ciclicidade e infinitude da marcha harmônica - código que será associado aqui com o plano *figurativo* - ou seja, a adequação mútua entre material e codificação - se opõe à noção de *figural*: uma contínua tensão entre tais categorias - tensão esta que a peça em questão se baseia. De tal forma, pode-se pensar não somente uma figura a serviço do figurativo contrastante à figura a serviço do figural, mas também um espaço fixo em

¹⁴ No original: "Painting has neither a model to represent nor a story to narrate. It thus has two possible ways of escaping the figurative: toward pure form, through abstraction; or toward the purely figural, through extraction or isolation.

The figurative (representation) implies the relationship of an image to an object that it is supposed to illustrate; but it also implies the relationship of an image to other images in a composite whole which assigns a specific object to each of them.

Thus, for a head, one starts with the intentional or sketched out figurative form. One scrambles it from one contour to the other, like a gray that spreads itself everywhere. But this gray is not the undifferentiated gray of white and black; it is the colored gray, or rather the coloring gray, out of which new relations will emerge (broken tones) that are completely different from relations of resemblance. And these new relations of broken tones produce a more profound resemblance, a nonfigurative resemblance for the same form; that is, a uniquely figural Image" (DELEUZE, 2003, p. 2, 3 e 158).

contraste a outro volúvel, ou um *continuum figurativo* em oposição a um *continuum figural*. Contrariamente a um *continuum* que se ergue *aprioristicamente*, ou seja, que insere os materiais conforme sua harmonização (no sentido expandido da palavra) com seu percurso abstrato, impedindo assim a intensificação de seus elementos, isto é, que estes retroativamente modulem o código em operação, os elementos em *Treme de Alegria* irão rearranjar o *continuum* conforme seu desdobramento, instalando agora não um campo cíclico, mas um plano em transformação paulatina: um *continuum instável*.

Se no figural de Deleuze o material opera como contaminação e dissociação do contexto - ou como coloca o próprio autor, uma processualidade que se implode por meio de "marcas livres que estendem ou prendem a linha, atuando abaixo ou além da representação" (DELEUZE, 2003, p 46)¹⁵ -, pode-se ainda investigar a possível sincronia de tal noção com aquela de *reescritura*, como trabalhada pelo compositor Silvio Ferraz. Podemos encontrar tal transversalidade do plano figural de Deleuze enquanto uma processo que acolhe a introjeção de forças desestabilizadoras com os entendimentos de *reescritura* do compositor paulista, tendo como exemplo "uma primeira definição de *reescritura* que corresponde a atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia", ou ainda, a concentração nas características dos materiais em jogo que fogem do plano prefigurado com a *reescritura* operando "como se a outra música se convertesse em um grande gesto a ser refeito" (FERRAZ, 2008, p. 47).

Sem se ater na relação que o próprio Francis Bacon possui com o *Retrato do Papa Inocêncio X* (1650) de Diego Velázquez (1599-1660), podemos observar o movimento de trazer a frente distintos ângulos de um mesmo material, de um processo, ou mesmo de uma tendência por meio da *reescritura* na orquestração (1935) (Fig. 3) que Anton Webern (1883-1945) faz da *Oferenda Musical* BWV 1079 (1747) (Fig.2) de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Retomando a tendência da espacialização da escuta que possui a escrita barroca segundo Dufourt, vale ainda observar outra dimensão de rompimento da linearidade na prática barroca, e mais especificamente na escrita polifônica de Bach: a simultaneidade de duas ou mais figuras, resultando na fragilização da nitidez do início e do fim de cada voz, assim instalando uma continuidade e ciclicidade entre múltiplas figuras. A escuta se desloca então de uma compreensão linear de uma plena melodia que se inicia, se desenvolve, e se encerra, e se

¹⁵ No original: "free marks that extend or arrest the line, acting beneath or beyond representation" (DELEUZE, 2003, p. 46).

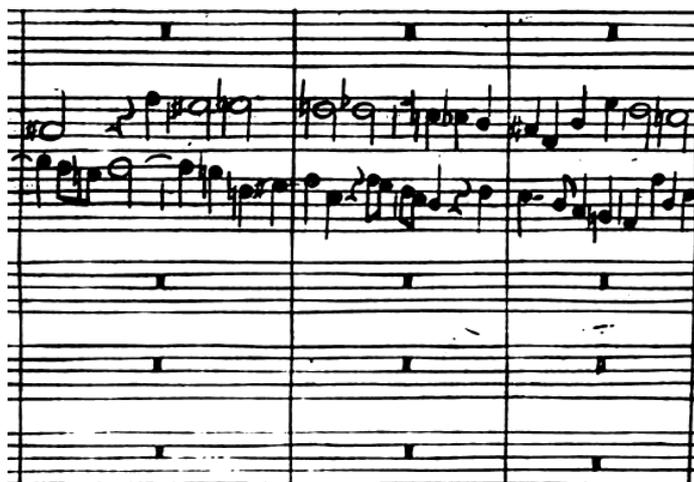
direciona para uma apreensão de partes que tendem a se mesclar, assim disfarçando suas trajetórias sequenciais.

Webern intensifica ainda mais tal aspecto espacializador ao *miniaturizar* e *atrofiar* a figura musical: o compositor austríaco, ao distribuir grupos de 5, 4, 3, 2, até mesmo 1 nota de uma mesma figura da Oferenda Musical entre toda a orquestra, frustra ainda mais uma escuta linear que já se amortecia na polifonia bachiana. Ao mesmo tempo que Webern reescreve e transgride uma dimensão da composição de Bach - a distribuição da própria linha condutora, do sujeito -, ele ilumina outra - o ouvido que se atenta ao timbre que permeia e emana da sobreposição de figuras.

É de tal forma que, como ilustra Silvio Ferraz, "até mesmo uma pequena sonoridade pode servir como foco para a reescritura". No caso weberniano, tal sonoridade seria a noção mesma de espacialização da escuta, de uma dimensão tímbrica que se torna prioridade. Segundo o autor, "Deste modo a referência aqui deixa de ter sua função de citação, o que implicaria em mecanismos de identificação de uma música na outra, pois a obra original é retomada por sua força de atração e não por sua referencialidade semântica" (FERRAZ, 2008, p. 48-49)¹⁶.

¹⁶ Assim como a figura como elemento que implica sua própria desmembração quando inserida em uma relação figural, o mesmo vale para a aparente utilização de 'citações' - denominação esta que no presente contexto se dissipa de seu sentido pleno, se aceitarmos que o procedimento da citação se estabelece através de sua meta-presença através de uma dimensão globalmente textual. Como aponta Safatle, a "citação é o uso do trecho de outro texto como confirmação de um raciocínio que você controla [...] Nesse sentido, ela não é um procedimento especial da escrita; ela é a própria essência da escrita", diferentemente da operação em discussão que almeja sua convocação nascente da própria corporalidade do material e, como nesse caso a ferramenta da 'citação' se distancia do seu caráter majoritariamente textual de "consolidar a unidade", ela se instala sob um caráter fisiológico, ressaltando a materialidade do hipotexto, operando como uma aparelho de distorção e "contágio" que "desestabiliza a forma, impondo-lhe um princípio de heteronomia", como "corpos estranhos que recompõem, retroativamente, todo o sistema de relações que dão estrutura a obra". À vista disso, "A música não pode citar porque não se trata de um encadeamento causal de argumentos" (MENEZES e SAFATLE, 2021, p. 28-29).

Figura 2 - Johann Sebastian Bach - Ricercar a 6 da "Oferenda Musical", 1747 (c.11-15).



Fonte: Leipzig: Johann Sebastian Bach, 1747.

Figura 3 - A. Webern, Fuga (Ricerca) a 6 vozes da "Oferenda Musical", 1935 (c.11-15)

6

poco rubato

poco allarg. -

A musical score for Arnold Schoenberg's Fuga (Ricerca) a 6 vozes. The score is written for six voices on six staves. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure is numbered 11, and the last measure is numbered 15. The tempo markings "poco rubato" and "poco allarg. -" are placed above the staves. The dynamics "p" (piano) are marked in several places. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), E. H. (English Horn), Kl. B. (Clarinet in B), Bskl. B. (Bassoon), and Fg. (Bass).

Fonte: Vienna: Universal Edition, 1935.

Ferraz aponta ainda que a reescritura "Poeticamente seria como 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, 2006, p. 48). Ainda outro exemplo de reescritura enquanto duplicidade entre 'traição e tradução', propondo agora o uso do processo de reescritura no campo visual, é a associação entre *Untitled* (1964) (Fig. 5) de Cy Twombly (1928-2011) com A intervenção das Sabinas (1799) (Fig. 4) de Jacques-Louis David (1748-1825) - comparação feita por Emma Baker - demonstrando uma das diversas tentativas de atualização da agressividade de pinturas de séculos passados que Twombly almejava, no

presente caso "retirando a figuração, tornando-a completamente emotiva e visceral através da pintura e da marcação"¹⁷.

Figura 4 - A intervenção das Sabinas (1799)



Fonte: <https://arthistoryproject.com/artists/jacques-louis-david/the-intervention-of-the-sabine-women/> - Acesso em 10/05/2022

Figura 5- *Untitled* (1964)



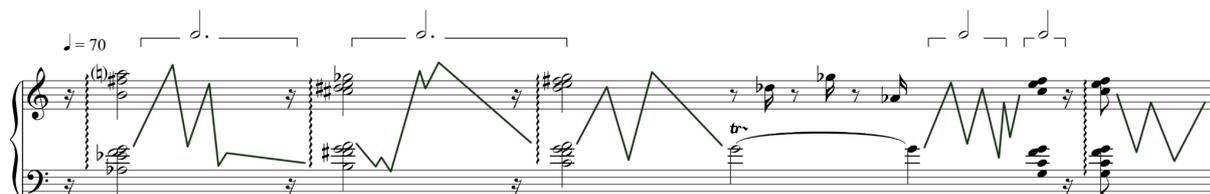
Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/4B2589AD50A31A82> - Acesso em 11/05/2022

¹⁷ *CY TWOMBLY'S HEROIC MASTERPIECE*, YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X-nJNcE4uKs&t=135s>. Acesso em: 08/04/2022.

Tais exemplos orientam a noção de reescritura enquanto uma processualidade que se deixa contaminar por um elemento heterogêneo, por uma força que escapa a sua ordem, produzindo assim uma intensificação de uma força já contida no hipotexto. O ponto de partida da conversação entre *Treme de Alegria* e a escrita barroca é, portanto, a própria saturação do espaço polifônico, aqui operando como uma textura em contínua mutação. Ou seja, o *continuum* será o foco da reescritura, ou da convocação das 'forças' da polifonia barroca, com fragmentos de obras de Bach como contaminações que introjetam instabilidade no *continuum*.

A recursividade que permeia a primeira metade da peça se trata basicamente de um *cluster* sustentado por meio de um trinado entre todos os dedos do instrumentista. Denominamos essa sonoridade como 'goma', aludindo ao seu caráter plástico e aquoso devido a sua fácil perambulação pelas teclas, como também sua mutação topológica para blocos atacados de forma percussiva, filtragens para 'harmonias' mais específicas e metamorfoses em figuras bachianas. Tal 'goma' pode ser compreendida por si só enquanto um 'mergulho' em um dispositivo barroco central: o ornamento enquanto ferramenta que proporciona fluidez e nebulosidade na figura musical. Recuperando o trecho de D'errico acionado anteriormente, por meio da ornamentação, "o som é levado ao ponto em que a percepção de uma sequência discreta de notas é dissipada em um continuum material", produzindo assim o 'espaço profundo', ou a trama que caracteriza o início da peça.

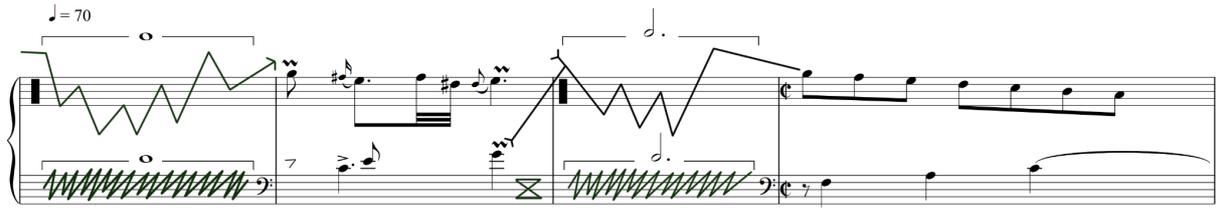
Figura 6 - sistema 5 da página 1 de *Treme de Alegria*



Fonte: Elaboração dos autores.

De tal goma, 'citações', ou melhor dizendo, contaminações da Aria das *Variações Goldberg* BWV 988 (1741) e do *Concerto Italiano* BWV 971 (1735), tanto surgem tanto retornam a goma, como se tratasse de uma filtragem, ou um microscópio que colocasse em foco justamente uma dentro de todas as virtuais figuras que estão contidas dentro da trama central, da goma.

Figura 7: sistema 2 da página 2 de *Treme de Alegria*



Fonte: Elaboração dos autores.

A partir daqui, propõe-se uma associação a noção de *figural* como visto em Deleuze: os fragmentos de Bach não servem aqui para enfatizar ou delinear uma cadência tonal nem um percurso harmônico ou algo semelhante, mas servem agora para desintegrar o percurso da goma, para desestabilizar o fluxo anteriormente consolidado. É de tal forma que a peça culminará em uma paulatina transformação do *cluster* que caracteriza a goma para um acorde 'dominante'.

Figura 8: sistema 3 da página 3 de *Treme de Alegria*



Fonte: Elaboração dos autores

O Cravo Enquanto Material e Diálogo Entre Compositor e Intérprete

É pertinente proporcionar uma leitura da peça também por um ponto de vista técnico-mecânico e expressivo-interpretativo para contemplar de forma global a centralidade das particularidades do cravo para a estruturação da peça. Para isso, levantam-se algumas características sobre a prática de se compor para o instrumento.

Beatriz Pavan (2009) chama a atenção para o fato de que os compositores que mais escreveram para cravo eram também cravistas. Dado o percurso histórico do cravo desde o seu “eclipse” no final do século XVIII até seu “renascimento” no início do século XX, tendo em perspectiva a trajetória da música de concerto ocidental – que, assim como aponta Bruce Haynes (2007), distanciou os músicos de concerto da prática da composição e da improvisação –, nota-se, bem como afirma Pavan (2009), que a parceria entre compositor e intérprete muitas

vezes se faz necessária para que a composição para cravo esteja em contato com a materialidade e particularidades do instrumento. Uma vez que o cravo é pouco comum e conhecido, muitos compositores podem não saber escrever de forma perspicaz para o instrumento, cabendo aos instrumentistas e intérpretes que conhecem o instrumento trazerem à tona as especificidades que devem ser atentadas quando se escreve para cravo. Não é raro encontrar composições designadas para 'cravo' ou para 'cravo ou piano' que se aproximam mais de uma escrita tipicamente pianística do que cravística. Essa abordagem geralmente se reflete em texturas muito densas, dobramentos de oitava, uso de pedal de sustentação, marcações de acentuação ou outras marcações tipicamente pianísticas, que não necessariamente se adequam na transposição de um instrumento para o outro. Durante o processo de composição da peça *Treme de Alegria*, verificou-se o quanto essa aliança entre compositor e intérprete foi benéfica para o resultado composicional. Dentre os muitos aspectos relevantes que foram ponderados e absorvidos, destacam-se: a utilização estrutural dos arpejos; a construção de dinâmica por meio da textura e do número de elementos sonoros; a gestualidade proveniente da facilidade de ornamentação, algo que surge também da própria mecânica do instrumento (TIENSUU, 1997); a utilização da tessitura enquanto um fator composicional; a utilização de gestos e citações típicas do repertório cravístico – fator este que também facilitou em muito a abordagem interpretativa.

Destaca-se que o papel do cravista intérprete, em parceria com o compositor, foi além daquele tipicamente esperado, superando o papel de um mero consultor técnico. Ao longo do processo, percebeu-se que todos os *inputs*, assim como todas as observações e particularidades observadas e demonstradas acerca do instrumento, não apenas auxiliaram na composição, orientando de que maneiras a peça poderia soar melhor – ou quais os seriam os melhores recursos a se utilizar –, mas também se demonstraram fundamentais para a recontextualização e reconcepção da peça, trazendo à tona materiais e particularidades do instrumento que se tornaram centrais na reestruturação da peça.

Dentre os diversos processos dialéticos entre intérprete e compositor que contribuíram neste processo, talvez um dos mais significativos tenha sido o de envio – e posterior *feedback* – das improvisações sobre os principais materiais constitutivos da peça. A testagem e improvisação em cima das 'gomas' 'livres', e não o contrário - acabou por revelar um potencial expressivo do gesto improvisado sob determinadas tessituras que demonstrou um potencial de articulação de expressividade e densidade sonora que eclipsaram a ideia inicial,

composta por gomas de notas e alturas fixas. Neste sentido, verificou-se que a mecanicidade gestual, muitas vezes advinda de uma intertextualidade com o repertório barroco, ganhou espaço no planejamento composicional, protagonizando o *locus* do *continuum* sonoro almejado inicialmente.

137

Outro elemento incorporado advindo das improvisações foi o espaço da reverberação, da ressonância interna do instrumento, no qual o próprio corpo físico – acústico – do instrumento, após uma pausa consciente do intérprete, reverbera parte do espectro harmônico das notas anteriormente tocadas. Destaca-se que nem sempre o registro fonográfico do instrumento capta esse recurso, sendo, por vezes, necessário assistir a uma performance presencial para se atentar a esse detalhe, como foi no caso da composição da peça. Após o reconhecimento e a reapropriação desse recurso, essas pausas 'com sobras de harmônicos' se tornaram elementos constitutivos da forma da peça, o que proporcionou uma espécie de teia - ou cola, ou até mesmo um *continuum* - estendendo e unificando os diversos materiais utilizados.

O arpejo é muitas vezes reconhecido como um dos principais recursos expressivos ao cravo, tanto que se especula que a própria etimologia da palavra cravo em inglês, *harpsichord*¹⁸ – designando “harpa de corda” – aponta para a importância desse recurso. Enquanto um instrumento de corda pinçada que não possui grande maleabilidade de dinâmica, o arpejo pode servir para suavizar a sonoridade de acordes que, caso não fossem arpejados, soariam de forma áspera e dura, graças ao ataque simultâneo dos plectros (KHADAVI, 1983). Fora isso, o arpejo também pode se mostrar útil para prolongar a duração do som do instrumento, assim como é um excelente recurso para se elidir ideias musicais¹⁹. Dentre outras possibilidades, o arpejo, ou os arpejos – já que existem inúmeras possibilidades distintas de se arpejar um acorde – pode ser utilizado para ressaltar uma ideia, intensificando-a ou suavizando-a (ALBUQUERQUE, 2008). Seu uso se mostra tão recorrente no repertório tradicional para cravo que muitos autores advertem que seu uso era comum mesmo quando não sinalizado enquanto marcação na partitura. No mesmo sentido, para a peça *Treme de Alegria*, foi pensando, tanto em nível composicional quanto interpretativo, em se aproveitar e compartilhar, levando em conta suas especificidades, de um *input* criativo do intérprete, encontrado na prática de performance de música historicamente informada. No caso da peça, essa liberdade se encontra na forma de como se pode articular as gomas, nas especificidades e temporalidades

¹⁸ Ou em francês antigo, *harpechord*.

¹⁹ Recurso que irá constituir a figuração e poética da peça de forma medular.

rítmicas e nas diferentes maneiras de se arpejar, por exemplo. Desse modo, o uso do arpejo na peça se mostrou pertinente e estruturante, uma vez que, além de estabelecer um elo com o imaginário do repertório dos séculos XVII e XVIII para cravo, fez com que a sonoridade de determinados acordes se tornasse mais inteligível – como também na concepção formal da peça tal uso de uma ferramenta fulcral da prática cravística na percepção do trânsito entre ruído e progressão harmônica – uma vez que o arpejo diminui consideravelmente os ruídos transientes dos acordes *plaqués* (não arpejados), proporcionando uma maior gradualidade espectral entre ruído e harmonia. Fora isso, do ponto de vista do intérprete, o arpejo exige um *dég* criativo maior, uma vez que são diversas as possibilidades de realização. Também se mostrou útil, ao longo do processo criativo, para uma melhor apreensão e abordagem dos acordes como também para estabelecer um elo entre compositor e intérprete. Nota-se que nos primeiros esboços da peça, poucos eram os pontos de arpejo. Uma vez que o processo composicional estava mais avançado, o arpejo se demonstrou um recurso sonoro composicional que enriqueceu e complexificou auditivamente, formalmente e intertextualmente, assim como auxiliou na abordagem interpretativa.

Quanto ao uso da tessitura, ressalta-se que o cravo tem colorações timbrísticas distintas ao longo das oitavas, diferentemente de outros instrumentos cuja sonoridade, poder-se-ia dizer, é mais homogênea ao longo das oitavas. Alguns compositores barrocos, como Louis Couperin (1626-1661) e François Couperin, por exemplo, sabiam se utilizar muito bem deste recurso, utilizando-o para valorizar novas seções ou ideias a partir.

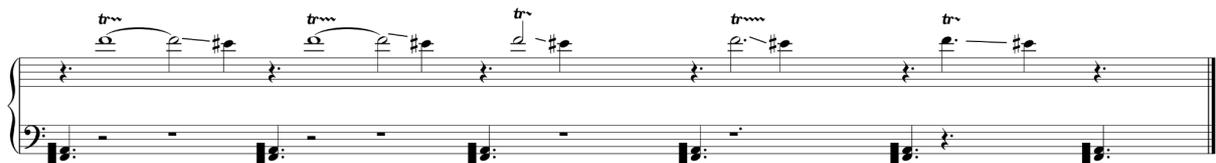
Figura 9 - F. Couperin, Second Acte - Les Viéleux, et les Guex, 1716-1717 (c.7-19)



No exemplo acima, retirado da peça *Les Fastes de la grande et ancienne Mxnstrxndxx* (1716-1717), encontramos um exemplo de mudança de tessitura enquanto um fator formal, segmentando e demarcando a entrada da *Second Air de Viele*. Nota-se, no compasso 16, o salto ascendente de um intervalo décima na linha melodia da mão direita, indo para uma região de coloração timbrística distinta, mais brilhante e aberta, daquela encontrada no segmento anterior, cuja tessitura médio-grave tem uma coloração mais opaca e fechada. Percebe-se que para acentuar esse efeito, o compositor também intensifica o *drone*, simulando um efeito próximo à sonoridade de uma viola de roda, na mão esquerda - enquanto antes o ritmo se dava em semínimas, agora a articulação é em colcheias. Toda essa transformação dos materiais de um segmento para o outro, como a mudança da tessitura e da articulação rítmica reforçam o contraste entre os segmentos e trazem uma nova percepção sobre a espacialização na peça. Nota-se que na segunda parte, dado ao *drone* ostinato e uma utilização mais ampla da tessitura do instrumento, indo do grave ao agudo, não somente do grave ao médio grave, como antes, a peça se intensifica de harmônicos e também ruídos, gerando um forte efeito textural.

Para a peça *Trema de Alegria*, esse foi um dos parâmetros adotados que surgiram mediante a interação compositor e intérprete. Para a composição, foi concebido todo um planejamento do uso das regiões do cravo. A princípio, para a escrita da peça, o cravo foi pensado como tendo três regiões timbrísticas predominantes: a grave, a média e a aguda, com um *dégradé* entre elas. Enquanto a peça começa na região médio/aguda e termina na grave, em um dos pontos culminantes os dois extremos do cravo soam simultaneamente.

Figura 10 - sistema 4 da página 2 de *Treme de Alegria*



Fonte: Elaboração dos autores.

Vale ressaltar que o recurso da reginação não foi especialmente explorado na peça *Treme de Alegria*, uma vez que ela foi escrita para um cravo de um manual que não dispunha da possibilidade de troca rápida entre os dois jogos de corda²⁰. Neste sentido, uma vez que um

²⁰ O cravo em questão é um cravo de modelo alemão construído pelo *luthier* Abel Vargas. É um cravo de um manual e dois jogos de corda de 8', com a possibilidade do registro de alaúde no 8' secundário. A extensão do instrumento vai do Sol^o ao Ré⁵.

cravo ou uma espineta tenha uma tessitura que vá de um Sol⁰ até um Ré⁵, é possível executar a peça. Nota-se que, para a gravação, a composição foi interpretada com os dois jogos de 8' acionados simultaneamente, gravação também típica dos cravos italianos de um manual.

Considerações finais

Buscamos aqui relatar a comutabilidade que os mais diversos e minuciosos elementos envolvidos na criação musical agenciam na sua corporificação, e como a própria noção de *material* se configura então de forma dialética e dinâmica, mutando-se entre estados tanto materiais quanto imateriais, demandando a aptidão para uma constante reelaboração dos aparelhos tanto físicos quanto mentais, a ponto de revelar sua binaridade enquanto nebulosa.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic theory*. Londres: A&C Black, 1997.

ALBUQUERQUE, Clara. *A Formação do Cravista no Brasil: um estudo sobre história, técnicas e habilidades*. 2008. 300f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CY TWOMBLY'S HEROIC MASTERPIECE, Youtube, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X-nJNcE4uKs&t=135s>>. Data de acesso: 08/04/2022.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: The logic of sensation*. Minnesota: U of Minnesota Press, 2003.

D'ERRICO, Lucia. *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

DUFOURT, Hughes. *O artifício da escrita na música ocidental*. Rio de Janeiro: DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 1, 1997.

DUFOURT, Hugues. *Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio*. Lucca: Musica/Realtà, 2005.

FERRAZ, Silvio. *A fórmula da reescritura*. São Paulo: Seminário Música Ciência Tecnologia, v. 1, n. 3, 2008.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: a period performer's history of music*. Oxford: Oxford University Press. 2007.

GIANNOTTI, Marco (org.). *reflexões sobre a cor*. São Paulo: WMF, 2021.

KHADAVI, Linda Sue. *Twentieth-Century Harpsichord Music: selected playing techniques*. 1983. 121f. Thesis (Doctor of Musical Arts), University of Missouri, Kansas City. 1983.

LYOTARD, Jean-François. *Discourse, figure*. Minnesota: U of Minnesota Press, 2011.

MENEZES, Flo; SAFATLE, Vladimir; *A potência das fendas*. São Paulo: N-1, 2021.

PANOFSKY, Erwin; CAREAGA, Virginia. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

PAVAN, Beatriz. *O Cravo na Música de Câmara Contemporânea Brasileira*. 2009. 76f. Produção Artística e Artigo (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

SAARIAHO, Kaija. *Jardin Secret II*. c2015. Disponível em: <https://saariaho.org/works/jardin-secret-ii/>. Data de acesso: 23/07/2022.

SERVICE, Tom. *Solving François Couperin's Les Barricades Mystérieuses*. 14/01/2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2010/jan/14/francois-couperin-barricades-music> Data de acesso: 06/04/2022.

TIENSUU, Jukka. *Harpsichord: a mother of necessity?* In: *Computer Music Review*, 1997. Disponível em <https://tiensuu.fi/Harpsichord_MotherOfNecessity.pdf>. Acesso em 24 mai. 2019.

