

# ***Répéter: uma análise composicional***

*Répéter: a compositional analysis*

*Paulo Rios Filho<sup>1</sup>*

*UFSM - Universidade Federal de Santa Maria*

*paulo.r.filho@ufsm.br*

*Submetido em 30/04/2020*

*Aprovado em 03/07/2020*

## Resumo

Este trabalho introduz a ideia de **análise composicional**, como uma alternativa, para a área de pesquisa em composição musical, a enfoques analíticos tradicionais de cunho essencialmente musicológico. Para tanto, apresento a análise de uma peça para violão de minha autoria, intitulada Répéter, que, a partir da coleta de uma série de dados, impressões, materiais e registros diversos do processo composicional, ilustra um caminho possível para a prática analítica, na área. Antes de apresentá-la, no entanto, comento brevemente as bases dessa abordagem, através de: 1) uma discussão introdutória acerca dos contextos acadêmicos e artísticos que justificam a proposta; e 2) uma abordagem conceitual da análise composicional a partir das ideias de **linhas, lugar, emaranhado e composicionalidade** de Deleuze e Guattari (1995), Tim Ingold (2008, 2011, 2012) e Paulo Costa Lima (2012), respectivamente. Com isso, espero lançar um horizonte analítico experimental, que é mais uma extensão do próprio processo criativo, do que uma busca por representação ou explicação da obra, enquanto produto daquele processo.

**Palavras-chave:** Composição musical; processos criativos; linhas; análise musical

## Abstract

This work introduces the idea of **compositional analysis**, as an alternative, for the research area in musical composition, to the traditional analytical approaches, of an essentially musicological nature. To do so, I present an analysis of my piece for solo guitar, entitled Répéter, which, by means of collecting and reflecting upon a series of data, impressions, materials and diverse records of the compositional process, illustrates a possible path for the analytical practice, in the area. Before presenting it, however, I briefly comment on the bases of this approach, through: 1) an introductory discussion about the academic and artistic contexts that justify the proposal; and 2) a conceptual approach to compositional analysis based on the ideas of **lines, place, meshwork and compositionality** by Deleuze and Guattari (1995), Tim Ingold (2008, 2011, 2012) and Paulo Costa Lima (2012), respectively. Therefore, I hope to launch an experimental analytical horizon, which is rather an extension of the creative process itself, instead of a search for representation or explanation of the work, as a product of that very process.

**Keywords:** Music composition; creative processes; lines; musical analysis

---

1 Professor de composição musical da Universidade Federal de Santa Maria e coordenador do projeto de pesquisa "Composição Musical e Pesquisa Artística: produção, análise e difusão". Como compositor, tem colaborado com grupos como o Ensemble Modern (Alemanha), ICE Ensemble (EUA), Nieuw Ensemble (Amsterdã), Abstrai Ensemble, GNU, Gimba, Duo Robatto (Brasil), além de músicos como Lucas Robatto, Luciane Cardassi, Cristiano Braga e João Carlos Victor (Brasil).

## **Introdução: a análise e o discurso musicológico da composição musical**

Desde a minha época de estudante de Graduação em Composição Musical, muito me intriga a forma como, em geral, nós compositores olhamos para a nossa prática e falamos sobre nossa própria música: como musicólogos. Isso certamente se deve, em alguma medida, ao papel central que a análise tem desempenhado desde sempre na caracterização de programas de pesquisa e ensino na área acadêmica da composição, o que traz consequências, obviamente, também para a prática artística nesse campo. Entretanto, a despeito de reconhecer a importância da atividade analítica para a composição musical, encarando-a até mesmo mais abrangentemente, como parte do próprio processo criativo – o que é, inclusive, um argumento muito importante neste texto –, considero ainda assim bastante problemática a identificação extremada da área com a musicologia.

Esse parece também ser o caso de outros pesquisadores, como Edward Cone (1972, p.90), que afirma sentir um incômodo com o fato de “muitos jovens compositores [...] serem insensíveis a valores não-analíticos ou [...] terem medo de admitir a sua importância”, falando mais, em seus textos, sobre “abstrações derivadas de composições” do que sobre composições, elas próprias. Ou ainda, de forma menos direta, do musicólogo Nicholas Cook, que, na crítica abrangente do discurso musicológico tecida em seu artigo “Fazendo música juntos...”, afirma que o problema da musicologia tradicional não está de forma generalizada no fazer analítico, mas nas “maneiras de falar sobre música que não dizem o tanto que queremos dizer e deveríamos dizer” (COOK, 2007, p.18). O problema, segundo o autor, reside em boa parte no fato de que “é muito fácil para os musicólogos esquecerem que a música é uma arte da performance” (COOK, 2007, p.18), pois eles confiam seus esforços demasiadamente no controle visual do conhecimento musical – no texto notado, na partitura, no produto (COOK, 2007, p.9). Apesar de as observações de Cook partirem de questões de questões da análise da improvisação, do jazz e, mais amplamente em outros momentos, da performance da música de concerto, sua crítica parece igualmente válida para discursos analíticos presentes de forma marcante dentro da constituição da área de pesquisa em composição musical, iluminando problemas importantes de representação discursiva e de identidade da área.

Um primeiro problema da análise no campo da composição aparece, portanto, no momento em que se põe a girar um ciclo discursivo de representação eminentemente musicológica do universo composicional, que é o que gera essa identificação demasiada da composição com a musicologia, e acaba tecendo, afinal, as narrativas de musicólogo do compositor às quais me referia no início deste texto, que não dizem tudo “que queremos e deveríamos dizer”. Porém, um segundo problema, ainda mais grave, surge quando analisamos melhor esse ciclo, que é integrado por ao menos três pontas ou extremidades.

Numa primeira ponta dessa série discursiva, está a configuração do campo de pesquisa em composição, em boa medida, como um tipo de nicho específico da musicologia, focado na análise formal do repertório de música de concerto dos séculos XX e XXI.

Essa disposição da produção de conhecimento composicional se reflete diretamente, é claro, em seus sistemas de transmissão, ou seja, na pedagogia da composição – que integra uma segunda extremidade desse ciclo. Numa terceira ponta, temos, por fim, o condicionamento de escolhas e decisões artísticas a uma lógica marcada, em grande medida, pela sua identificação com os vocabulários e sintaxes musicais em jogo, justamente no âmbito das outras duas pontas. Trata-se, portanto, de um *feedback* entre a (re)afirmação de determinados valores analíticos e a sujeição de rumos criativos a esses mesmos valores. Um processo de retroalimentação fundado na promessa de um “racionalismo científico” que, na medida em que tenta firmar uma posição institucional mais favorável dentro da lógica geral acadêmica (política interna e sobrevivência institucional), reflete, no entanto, uma estética e epistemologia musical demasiadamente circunscritas, em termos geopolíticos inclusive, o que não favorece, e chega até mesmo muitas vezes a suplantar, vetores artísticos essenciais ao compor.

Dito isso, é necessário questionar, retomando os termos postos pela crítica de Cook: O que há de “performance”, na composição, que seja então algo frequentemente esquecido, ignorado pela análise musicológica? O que costuma faltar dizer nos discursos analíticos praticados na área da composição musical, mas que não deveria, no entanto, deixar de ser dito? Em minha opinião, é necessário se falar mais vezes e mais aprofundadamente, vejam só, justamente sobre o que há de “composição” – ou seja, do processo e do conhecimento artístico – na composição. E essa falta se dá sobretudo porque, ao pautar a construção de seus discursos de pesquisa na tentativa de revelar e explicar estruturas do **produto** de uma dada atividade criativa – propósito mais imediato dos métodos analíticos tradicionais –, deixa-se de lado um conjunto de elementos e fenômenos essencialmente artísticos presentes de forma marcante nos **processos** de criação musical, como, por exemplo, improvisação, experimentação, intuição, errância e corporeidade. É em aspectos como esses, acredito, que a composição é, também, performance; e isto não se pode esquecer, caso haja o desejo de analisá-la.

Ademais, pode-se também questionar onde e quando, dentro de um dado processo composicional, começam ou acabam propriamente os domínios criativos e artísticos de um compor: quais seus limites, por assim dizer, com o resto de tudo o mais? Como intensidades diversas de uma vida atravessam o passo a passo de criação de uma peça musical? Como, em uma análise do processo, atribuir relevância (ou a falta dela) a um determinado aspecto desse tipo? Como não cair (ou como cair da forma devida) no autobiográfico, no anedótico?

O presente trabalho apresenta a análise de uma obra de minha autoria, escrita em 2014 para violão solo, intitulada *Répéter*. A análise dessa peça é um exemplo possível do que proponho chamar de **análise composicional**: uma tentativa de, na medida em que se admite a relevância da saída analítica para o campo da composição, estabelecer modos alternativos de análise para a pesquisa na área. Tal proposta advém da ideia fundamental de que análise e composição são duas porções de um mesmo emaranhado de **linhas** de criação musical e que essas porções se comunicam entre si ao longo dessas linhas e em velocidades variadas, para conformar produtos mais ou menos estáveis, em

dados momentos do processo: uma obra musical, um rascunho, uma anotação, uma performance ou uma análise escrita da obra composta. Com isso, em vez de determinados valores analíticos enquadrarem e balizarem a avaliação do fazer composicional, são os próprios valores artísticos, as escolhas, as decisões e os percursos criativos que incorporam a análise e lhe dão vida, **ao longo** de um compor.

Portanto, antes de partir para a análise da peça, convém fazer uma breve introdução sobre alguns conceitos importantes para essa proposta da análise composicional, a saber: a ideia de **linha**, tal qual discutida por Deleuze e Guattari (1995) e Ingold (2008, 2012); as ideias de **lugar** e **emaranhado**, também em Ingold (2011, 2012); e o conceito de **composicionalidade**, de Lima (2012). Dessa forma, tentando não incorrer no risco de, ao trazer a ideia de análise composicional, acabar formatando um modelo muito fechado, traço neste texto um percurso que: 1) expõe as contingências do contexto em que ela é lançada (na seção que aqui se encerra); 2) apresenta as ideias que justificam sua perspectiva (na próxima seção); 3) introduz um exemplo analítico possível; e, 4) no que seria uma espécie de conclusão, conecta alguns elementos da análise apresentada com alguns fios e nós da trama conceitual da proposta, ao apontar aberturas e novas possibilidades interpretativas, a partir daí.

## **Composição e análise ao longo de linhas**

Quando Lima (2012), no trabalho em que apresenta o conceito de composicionalidade, diz que o compor se dá junto aos seus "outros", ele está tratando sobretudo da ideia, norteadora para seu trabalho, da indissociabilidade entre teoria e prática composicional. O compor não existe senão ao longo de um circuito muito dinâmico entre esses dois termos, sendo a teoria tomada não somente como a "teoria dos tratados", mas como um conjunto diversificado de narrativas e representações simbólicas de determinadas dimensões do processo criativo. Como instâncias dessa inter-relação entre o fazer-composicional e seus outros, o autor elenca alguns fenômenos: o duplo do compositor que viaja através da música composta (a personagem do autor que toma vida própria na obra), a ideia heideggeriana de que a obra artística inaugura mundos, a criticidade como relativizadora constante do processo criativo, o campo das escolhas, dentre outros.

Esse circuito teoria/prática do compor, trazido por Lima, pode se refletir em outros arranjos binários, como mente/corpo, pensamento/ação, arranjos esses que também ganham muito com a noção de um circuito de troca e comunicação dinâmica entre fluxos e materiais de seus termos. Compreendo que o binário criação/análise também pressupõe uma relação desse mesmo tipo, em circuito; e é isso que fundamenta, em um nível mais básico, a proposta da análise composicional apresentada a seguir.

É importante ressaltar que, enquanto o circuito dá conta satisfatoriamente das trocas, da comunicação entre os dois lados envolvidos, são as linhas em jogo nessas trocas, por sua vez, que constituem o caráter imanente dos binômios citados, no sentido de atribuir um campo de experiência para eles. A dinâmica dos encontros das linhas do circuito

é o que ajuda a conformar, por sua vez, um **lugar**: coagulação e liquefação constantes de uma certa coletividade de **nós** (linhas que se cruzam) mais ou menos adensados.

É aqui que recorremos, brevemente, à teoria do lugar do antropólogo britânico Tim Ingold, para dar uma melhor definição das ideias ora apresentadas. Para Ingold, a noção de lugar deve ir muito além daquela de compartimentos que podem se englobar uns aos outros, do “meu quarto”, passando pela “minha casa”, “meu bairro”, até chegar ao “meu país”. Um lugar é algo que se revela processualmente a partir do desdobramento de caminhos que se prospectam, ocluem e transitam dentro e fora dos espaços e seus limites.

Procedendo ao longo de um caminho, todo habitante lança uma trilha. Onde os habitantes se encontram, as trilhas se entrelaçam, na medida em que a vida de cada um deles vem a ser atada à do outro. Todo entrelaçamento é um nó, e, quanto mais as linhas-de-vida são entrelaçadas, maior a densidade do nó.<sup>2</sup> (INGOLD, 2011, p.148, tradução nossa).

O lugar é um adensamento de nós: o conjunto de encontros e cruzamentos entre as linhas e as trajetórias de corpos – entendendo, por corpos, organismos e objetos, mas também ideias, forças, sensações, gestos musicais, pensamentos, dentre outros –, o que confere estabilidade e identidade a esse movimento aparentemente aleatório e bagunçado das coisas.

O **lugar-de-criação** de um compositor é, portanto, o conjunto total dessas prospecções, oclusões e transições de trajetórias, onde nós-lugares se formam e se desfazem, a partir da interação entre as mais variadas linhas, linhas essas disparadas, como foi visto, ao longo de circuitos de teoria/prática, pensamento/ação, criação/análise. Desse emaranhado de linhas, eventualmente pululam coágulos-produtos de criação musical, nas zonas onde o adensamento de linhas é maior e a velocidade de seu movimento tende, por consequência, a ser ralentada – projetando-se ali, em cada nó ou coletivo de nós, uma identidade mais ou menos fugidia. Há nesse emaranhado, portanto, uma horizontalidade radical desses coágulos e, diante da lógica das linhas, que é também a lógica do lugar, não há diferença entre um rascunho e uma partitura “finalizada”.

Cabe atentar para o fato de que essa lógica das linhas está diretamente relacionada à filosofia dos franceses Deleuze e Guattari (1995).<sup>3</sup> Quando falamos dos circuitos pensamento/ação, teoria/prática, análise/criação etc., tem-se que deixar claro que há um circuito, em um nível mais básico, operando onexo de funcionamento de todos os outros, o circuito virtual/atual. Tal circuito, nas palavras de Deleuze, é o da

[...] coalescência e cisão, ou, antes, oscilação, troca perpétua entre o objeto atual e sua imagem virtual; a imagem virtual torna-se, continuamente, atual, como em um espelho que se apodera do personagem, tragando-o, e deixa para ele, por

---

2 “Proceeding along a path, every inhabitant lays a trail. Where inhabitants meet, trails are entwined, as the life of each becomes bound up with the other. Every entwining is a knot, and the more that lifelines are entwined, the greater the density of the knot.”

3 Na verdade, o próprio Ingold – ele mesmo muito interessado pelo estudo das linhas – constrói a ideia de lugar, apresentada acima, com uma assumida influência da filosofia de Deleuze e Guattari.

sua vez, apenas uma virtualidade [...]. Não há mais inassinalabilidade do atual e do virtual, e sim indiscernibilidade entre os dois termos que se permutam. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.123).

Essa indiscernibilidade entre as faces (tão assinaláveis quanto coalescentes) de uma vida marca o caráter diagramático que permeia toda a proposta filosófica de Deleuze e Guattari. Virtual e atual trocam incessantemente seus fluxos, um virtual atualizando-se no que é dado, enquanto este ganha, por sua vez, a marca do virtual que lhe acompanha, isso em velocidades que, de tão rápidas, dispõem todo esse vai e vem em um plano de consistência: tudo está ali embutido, identidade e devir, nesse plano que é também um plano de imanência; nada está escondido ou revelado em infra ou superestruturas; tudo é imanente ao plano, pois as multiplicidades que compõem esse plano de consistência “ocupam todas as suas dimensões”, de forma continuamente crescente, na medida em que as suas linhas se conectam umas às outras (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.17).

Nesse sentido, a constituição, por linhas, de um plano de consistência estabelece a condição necessária para abordar a própria ideia, central para a filosofia dos autores, de agenciamento – uma vez que este conceito, por sua vez, também reflete a coalescência entre virtual e atual, em um circuito particular, o das formas de conteúdo e de expressão. Em suas próprias palavras:

Um agenciamento em sua multiplicidade trabalha forçosamente, ao mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais (independentemente da retomada que pode ser feita dele num *corpus* teórico ou científico). Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor. Mas um agenciamento põe em conexão certas multiplicidades tomadas em cada uma destas ordens, de tal maneira que um livro não tem sua continuação no livro seguinte, nem seu objeto no mundo nem seu sujeito em um ou em vários autores. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.34).

Esses fluxos (linhas) semióticos, materiais e sociais se movimentam e se comunicam entre si ao longo de dois eixos. Um primeiro, horizontal, é justamente o eixo do circuito das formas de conteúdo/formas de expressão: agenciamentos maquínicos de corpos – coisas, paixões e ações que se encontram – e agenciamentos coletivos de enunciação – transformações incorpóreas sendo atribuídas a esses corpos.

Para além de um inequívoco campo de instanciação, as linhas constitutivas de um agenciamento, digamos, o agenciamento feudal, podem atravessar tanto os arranjos mais típicos, de governos-comunidades-povos, em sua relação com a terra-imposto-polícia, no caso do exemplo, quanto podem se entrelaçar a uma outra dinâmica qualquer, em um outro campo de experimentação e codificação. Um agenciamento feudal, uma linha de feudalização, ou de qualquer outro tipo, constitui-se, assim, ela própria, em um jogo de virtual/atual, cujas pontas soltas podem conectar-se a outras pontas de outras linhas, outros agenciamentos – um agenciamento musical, por exemplo.

De acordo com o que vimos, o primeiro eixo de um agenciamento é o do circuito conteúdo/expressão. O segundo eixo, vertical, é o da des-re-territorialização. Todo

agenciamento é mediado por processos de a) desterritorialização relativa, que leva geralmente a processos de b) reterritorialização e c) desterritorialização absoluta. Linha molar (territorialidade), linha molecular (desterritorialização relativa e eventual reterritorialização) e linha-de-fuga (desterritorialização absoluta). Os circuitos conteúdo/expressão têm, de uma parte, "lados territoriais ou reterritorializados que o[s] estabelecem e, de outra parte, picos de desterritorialização que o[s] arrebatam" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.29).

É importante ressaltar que as linhas que integram um lugar-de-criação, visto agora também como um conjunto de agenciamentos musicais e extramusicais, são tanto de ordens e naturezas diversas quanto também são, elas próprias, compostas de múltiplos fios, como tranças. Para que possamos adentrar, com esses conceitos, um pouco mais no universo musical, trago agora o compositor Silvio Ferraz, que, muito influenciado também por Deleuze e Guattari, fala de seu compor como um processo povoado e atravessado por linhas, dentre as quais ele elenca pelo menos três tipos: linhas de desenho, linhas de sonoridade e linhas de ideias musicais (FERRAZ, 2008, p. 17). Todas elas se cruzando... no rabisco de um rascunho, como "campo de pensamento de um provável sonoro", onde "a linha pode estar assim associada a qualquer elemento", seja ele "textura, sonoridade, alturas, dinâmicas" etc. (FERRAZ, 2008, p.15); na instabilidade da vida interna de componentes de um dado espectro sonoro, por exemplo em sua característica "falsamente contínua", que "pode ser resgatada composicionalmente" em alguns "modos de técnica instrumental" irregulares; ou, ainda, na relação de movimento entre trajetórias de notas musicais, "a linha harmônica, timbrística e melódica", contraponto entre linhas que se afastam e se aproximam umas das outras, ou que se movimentam em relação a outra linha que permanece no mesmo lugar (FERRAZ, 2008, p.17-24). Ferraz nos lembra, ainda, das linhas de recordação, de sombras e fantasmas de linhas; linhas de instrumentistas caminhando um em direção ao outro enquanto tocam outras linhas sonoras, que também são desenhadas no papel; todas elas, e outras ainda, acompanhando os três tipos principais apontados por ele. Toda linha é uma singularidade, mas também é múltipla, ao mesmo tempo. E as linhas de desenho, de sonoridade, fantasmas de linhas, linhas de lembranças, de corpos-instrumentos se aproximando num palco, ou de corpos-motivos se distanciando nas linhas do pentagrama... todas essas linhas, mais outros fluxos variados, tecem esse meio onde os agenciamentos composicionais se desenrolam.

Após visitar Lima, Ingold e Deleuze/Guattari, passando ainda por Ferraz, espera-se que a proposta desse viés analítico e sua distinção para com a tradição musicológica fique mais clara. Enquanto a análise musicológica foca na classificação dos elementos do produto de um compor, e na compreensão desse produto, a análise composicional foca no acompanhamento e descrição dos fluxos em jogo ao longo do processo de um compor, de suas linhas. O cerne de investigação da análise composicional é esse emaranhado de linhas, parlamento de fios, traços em movimento que, no âmbito pouco determinado de um compor (quais são, mesmo, os seus limites?), integram um **lugar**, o lugar-de-criação que um compositor tece para si, o meio ao longo do qual ele segue criando (composições e também análises).

Como bem coloca novamente Silvio Ferraz (2014), já no título de um ensaio sobre a relação entre composição e análise, é preciso experimentar uma “ferramenta de análise que se invente” junto com uma “arte que se inventa a todo tempo” – uma análise exploratória, experimental, para um compor de música exploratória e experimental. Aliás, de vários modos, a proposta da análise composicional, aqui colocada, é na verdade uma tentativa de somar esforços aos caminhos apontados por Ferraz em seu texto referido acima, onde ele propõe o termo “análise viva” (para uma música viva), o que talvez seja de fato um nome mais inteiro e adequado para o que tento estabelecer com propostas analíticas como a que apresentarei a seguir.

### **Répéter, para violão solo, e algumas linhas envolvidas**

A análise que aqui se inicia é um relato de uma viagem feita com a obra Répéter, ao longo da vivência do processo pelo seu próprio compositor (que é também o autor desta análise), especialmente durante o período específico que vai de março a agosto de 2014 (período de composição da obra e um pouco após a sua estreia). A ideia é, como discutido acima, que o analista-compositor é alguém que, mais do que olhar para a composição, e tendo participado diretamente de seus processos de invenção, tenta enxergar com ela, ao longo de suas linhas, forças e fluxos materiais, para escrever seu texto analítico. Para que o percurso seja de fato iluminado por certa vitalidade e atenção, alguns fluxos, linhas e nós (encontros dos fios) tiveram que ser, primeiro, localizados a partir de uma coleta sistemática de dados, informações e impressões feita ao longo da viagem, com o uso de algumas ferramentas específicas, como **diários de campo**, coleta sistemática de **rascunhos** e **gravação** de sessões de criação, dentre outras.

A posterior consulta ao material gerado pelas ferramentas supracitadas, em conjunto com a recursão dinâmica à *estesis*, memória e invenção, desemboca em um texto analítico que, a partir de narrativas de três tipos – uma primeira **autoetnográfica**, outra **conceitual** e uma terceira **musicológica** –, acompanha o movimento de vetores, fatores e forças que atravessam processos, procedimentos e resultados de um **lugar-de-criação**, tanto aqueles mais identificados com o compor quanto os mais analíticos. Assim, quebra-se o domínio da forma-produto no jogo da análise; joga-se, em vez disso, em meio aos circuitos de prática/teoria, pensamento/ação etc. de um compor, prestando-se atenção aos fluxos que perpassam os processos formativos e comunicantes de um termo a outro desses binários, bem como desde o âmbito da descrição particular de coisas vividas, até o mais diretamente identificado com uma esfera musical – apesar de a presente proposta analítica não fazer uma distinção *a priori* entre esses domínios.

Neste texto, dou ênfase a algumas **linhas** e **feixes de linhas** integrados com a composição de Répéter. São elas: **linhas de repetição**, **linhas de sono**, **linhas de tonalidade ou tonicalização** e **linhas de escrituração**. Ao tratar de algumas delas, outros elementos, outras linhas e outros feixes, outros nós e lugares surgirão – e serão, naturalmente, também abarcados. Na organização das partes da análise, todos esses aspectos são abordados de forma intercambiada com alguns tópicos relativos a outras linhas e lugares. Quando os

subtópicos dessas linhas aparecem e retornam (títulos em minúsculas), assim o fazem aninhados sob sua marca parental (iniciais em maiúsculas). Ademais, as seções que seguem devem ser compreendidas como subpartes do texto da análise, e não do ensaio no qual ela se insere. A conclusão do ensaio será feita após marca específica.

## Linhas de repetição

É bastante óbvio: *Répéter*, em francês, quer dizer “repetir”. E não é à toa que a **linha de repetição** é a primeira a aparecer nesta análise: traços que fazem coisas redundarem atravessam a composição do início ao fim, nos mais diversos âmbitos e níveis. Repetir é tanto causa quanto efeito, caminho e caminhada da obra ora analisada.

O próprio fato de eu ter sentido uma necessidade, a princípio inexplicável, de pôr o título em língua francesa, e não na minha língua materna, denuncia parte da complexa trama costurada, com a obra, pelo fio robusto da reiteração: primeiro, o período de composição de *Répéter* coincidiu com um período de estudos de uma parte da literatura teórica do meu trabalho de doutorado, aquela sobre a *philosophie de la différence* de Gilles Deleuze, filósofo moderno que era francês e que escrevia em francês. Segundo, a obra sempre teve, desde o início do processo de criação, data e local para ser estreada, em um concerto feito na Suíça, país onde aproximadamente 21% da população é francófalante.

Além disso, batizar a música com o verbo “repetir” é fazer essa, que é a linha motriz da composição, acontecer igualmente no âmbito do enunciado do título, com todas as consequências que pôr um nome na obra pode trazer para, por exemplo, a experiência da escuta. Por fim, estendendo a corda desse pródromo, tem-se que: pensar o batismo numa língua e efetuar-lo traduzido em uma outra é, ainda, fruto das mesmíssimas **linhas de repetição** que dão vida à obra. Traduzir é como repetir o mesmo em outra língua, com toda diferença que isso implica.

Após este esforço de introduzir a repetição em *Répéter* de maneira bem repetitiva, apresento os elementos da citada composição relativos a essas linhas: a) fala; b) forma; c) fôrma e harmonia; d) intertextualidade; e e) tatibitate do compositor compondo ao instrumento.

### fala

A Fig. 1 é relativa ao trecho compreendido entre os compassos 9 e 14 da partitura de *Répéter*. Era este trecho que eu vinha tocando ao violão<sup>4</sup> quando, após o arpejo sforzato do fim do c. 13, hesitei em prosseguir com o que viria a ser, mais tarde, o c. 16 da partitura “final” (sol sustenido na sexta corda do violão) e fiz um comentário – em voz alta, pois estava gravando<sup>5</sup> – que refletia uma ideia ainda bastante fresca, mas que já havia aparecido em algum momento antes daquele. Tratava-se da possibilidade (portanto,

---

4 Este foi todo um percurso de modelagem de ideias ao instrumento, bem como de desenvolvimento de gestos musicais por improvisação e de fixação de ideias anteriores surgidas desta interação com o violão.

5 Rascunho ao instrumento, gravado em áudio no dia 26/3/2014, às 21h56.

uma ideia vaga, que podia ou não ser efetuada) de inserir, naquele ponto da música, uma interferência rápida de algo inusitado. Àquela altura, o encarne da repetição, no processo composicional que se iniciava, era algo já alvo de minha atenção,<sup>6</sup> e até mesmo a ideia do nome da composição, ainda sem a transposição para o francês, já existia.

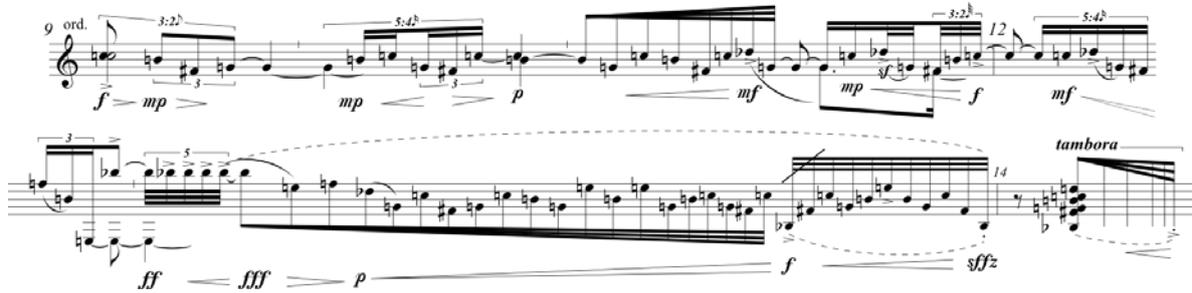


Fig. 1: Répéter, c. 9-14.

A solução do problema da "interferência inusitada" veio pelas vias do cruzamento dessa necessidade expressiva (inserir algo que não é esperado) com um recurso que foi, em meio a um punhado de troca de mensagens sobre possibilidades técnicas ao violão e sobre o contexto planejado para o concerto de estreia, propositadamente omitido<sup>7</sup> do músico para quem a obra foi escrita, a saber: o uso da voz, o recurso da fala do intérprete. Assim, a coisa inusitada, que acabou mesmo sendo inserida entre os compassos 14 e 16, foi justamente uma interferência da voz falada; uma única frase, que diz, em francês, "não me pergunte por que repetir" – com um corte de cunho dramático que isola a palavra *répéter* alguns compassos após a primeira parte da oração (ver a Fig. 2).

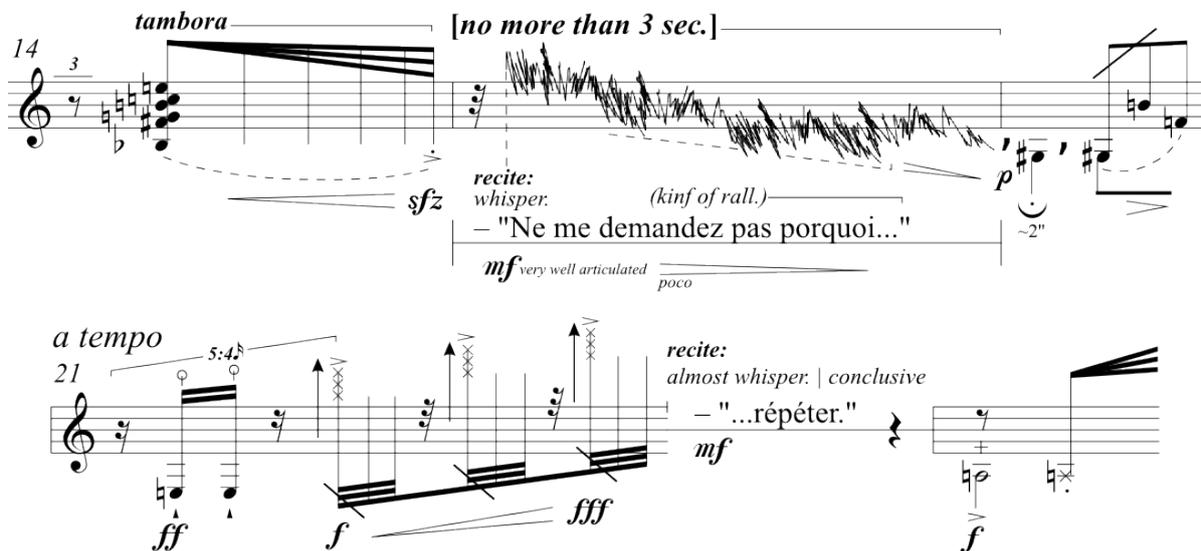


Fig. 2: A fala como coisa inusitada, nascida de uma necessidade expressiva, em um rompante de improvisação com os primeiros materiais da peça, ao instrumento.

A frase é repetida três vezes durante toda a peça, sempre com a mesma intenção (recitando) e timbre (sussurrado e quase sussurrado), e a sua aparição marca pontos

6 Ver o rascunho de planejamento formal datado de 19/03/14, na Fig. 3.

7 Nota de *diário de campo* do dia 18/3/2014, gravada em áudio, às 12h38.

estruturais importantes: o fim da primeira seção, que é reiterada logo depois, marcando a primeira grande repetição da música em nível formal; a chegada de uma parte central contrastante; e o fim da peça. Num nível mais local da forma, a interferência da fala também marca pontos estruturais, separando subseções específicas, mas nunca os mesmos blocos são separados pela mesma metade da frase (que, lembrando, está dividida em duas).

Finalmente, o emprego do recurso da voz falada do músico-instrumentista é, em si, outro nível de repetição do elemento da *fala*, dessa vez na relação desta obra com outras composições escritas por mim. Quero dizer: colocar o intérprete (não cantor) numa situação em que a ele é pedido que utilize a voz falada (às vezes cantada) na performance, de certa forma como uma extensão das possibilidades técnicas do próprio instrumento (que afinal se confunde com o seu corpo), é algo que acontece em mais da metade da minha produção composicional, até agora.

## forma

E hoje passei mais ou menos setenta por cento do tempo de trabalho na composição, até agora, [...] com o violão na mão, firmando essas ideias, que vieram ontem, dando forma a ela[s], ou seja, construindo a forma da música a partir dessas ideias, em um nível bem localizado. E a partir dessas ideias também começam a vir, ao instrumento [...], variações. Então, [...] vem essa coisa da continuação da elaboração das ideias num nível mais microscópico ainda [e isso traz] novas ideias pra forma inclusive. O restante do tempo, hoje, foi rascunhando o que seria a forma, pensando em seções mesmo.<sup>8</sup>

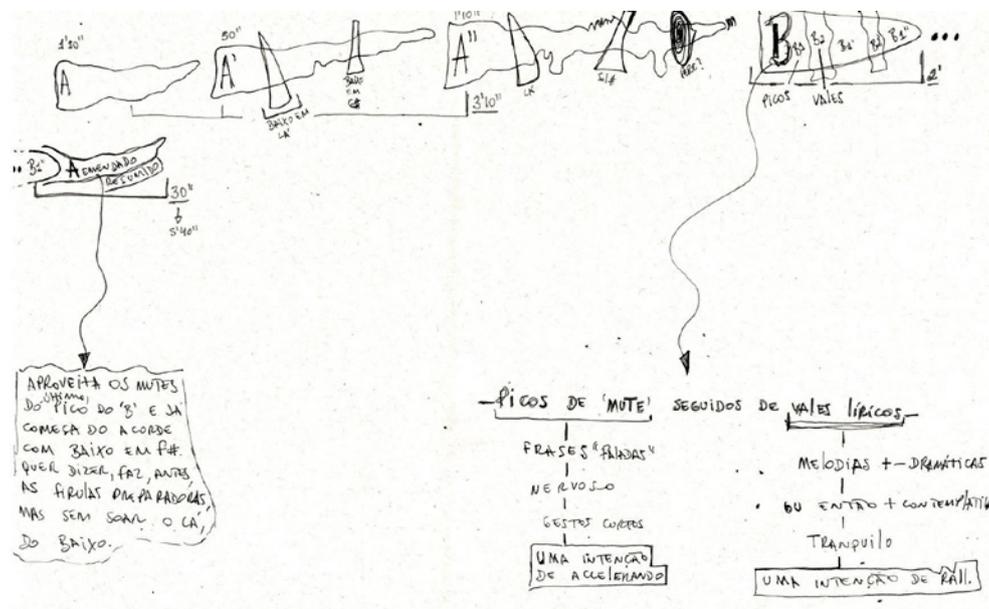


Fig. 3: Rascunho de planejamento da forma.

8 Nota de diário de campo, gravada em áudio em 19/3/2014, às 10h50.

a) c. 2-4

b) c. 24-30

Fig. 4: Alomorfia em repetições da parte A. As células da original (letra "a" do exemplo) são desenvolvidas, inchadas pela injeção de material, e têm, em alguns casos, a sua ordem invertida (letra "b" do exemplo).

Se me perguntam "*bottom/up* ou *top/down*?", respondo "*sheer undirected bum-bling*".<sup>9</sup> Explico: a construção da forma, em Répéter, começa com uma fagulha-ideia, um gesto local que leva a outro; é uma dinâmica de criação regada a improviso (mental e instrumental), tentativa e errância; processo que é, de um lado, atravessado por um planejamento formal em termos de prognóstico de seções-contêiner (Fig. 3), esboçando uma estrutura que é, por outro lado, constantemente desafiada por insaciáveis micro-reelaborações do material – alomorfia e variação constantes de frases e gestos em nível microscópico. A forma, dentro dessa moldura, é um movimento contínuo de des-re-territorialização: um material caótico cujos elementos, ao se encontrarem com outras coisas, acabam sendo movidos à fabricação de territórios-gestos (estruturas) que, por sua vez, são desterritorializados por fatores de transformação-em-outro (variação), o que leva, por fim, a um fluxo de reterritorialização em seções ou partes (macroforma).

É com esse entendimento, que reverbera a compreensão composicional de Ferraz (2012) do conceito deleuziano de *ritornello*, que podemos nos afastar de maneira segura da ideia um tanto limitante de que a forma se relaciona com os materiais ou de maneira cumulativa, a partir do local e em direção ao global, ou por uma espécie de determinação transcendental deste último sobre as instâncias do primeiro. Uma vez que

9

Cf. Reynolds e suas várias categorias e elementos composicionais tais quais descritos em *Form and method* (REYNOLDS, 2002).

esses processos de codificação/descodificação/recodificação se sobrepõem – seja na dimensão criativa ou analítica de um compor –, uma noção mais adequada é aquela que aborda forma e material como contemporâneos um do outro (FERRAZ, 2012, p.221).

Assim, apesar de o movimento narrado acima ser da ordem dos encontros e fluxos que coagulam a forma, há também um outro aspecto, dessa dinâmica de fabricação e demolição de territórios, que é por sua vez aquele pelo qual a forma torna audíveis esses encontros e fluxos, como ela atualiza no tempo essas linhas de alomorfia e variação que participam de seu próprio engendramento. Não faz mais sentido, assim, falar exatamente de uma dialética entre local e global, pois tudo é local (integra um lugar). Esse outro aspecto da forma, em *Répéter*, é maquinado através do encontro das linhas de variação com as linhas de repetição, que aqui são abordadas.

O planejamento da macroforma, visto na Fig. 3, somente começou a ser esboçado já após o início da escrituração da partitura. Desde o primeiro momento desse processo, eu imaginava que aquilo que estava sendo criado – que corresponde exatamente ao trecho entre os c. 1-21 – seria uma seção A que deveria ser repetida algumas vezes, com modificações, antes de levar a uma seção contrastante. Como a figura mostra, ela de fato é repetida três vezes, cada vez com uma duração diferente. Essa anotação das durações dos três “A” foi feita posteriormente, após ter escrito a sua primeira aparição, mas os pequenos cones e espirais desenhados dentro daquela coisa meio amorfa, que representa a citada seção e as suas reiterações, já sinalizavam os momentos em que agiriam as transformações. Ao fim, nem as previsões de duração de cada reaparição da seção A nem os pontos de variação planejados foram seguidos, mas a macroforma de *Répéter* é, como planejado, definida justamente pela aparição tripla de uma parte A que a cada repetição é invadida por uma movimentação de partículas de metamorfose, as linhas de variação ou diversificação; linhas que ampliam curtos gestos, cortam outros pela metade, reordenam algumas células e desenvolvem pequenas ideias que numa aparição anterior pareciam secundárias ou adornos de menor importância (Fig. 4).

Considerando, por fim, dimensões mais pontuais da forma, temos que:

1. Há cinco subseções em cada aparição da parte A (Fig. 5). Cada uma delas é fortemente marcada pela repetição de uma célula-motivo ou frase – como no caso dos itens “a”, “b” e “d” da Fig. 5; ou por um desenho rítmico de caráter cíclico e harmonia redundante, que também são resultado da operação de linhas de repetição – como no caso dos itens “c” e “e”.

2. Em um nível ainda mais microscópico, *Répéter* é carregada de pequenos gestos e células baseadas em pelo menos uma repetição de um mesmo fragmento (ver os exemplos da Fig. 6).

(a) c. 1

(b) c. 5

(c) cc. 9-11

(d) c. 16

(e) cc. 18-20

Fig. 5: Linha de repetição na costura nuclear reiterativa das partes internas de A (e reaparições).

(a)

(b)

(c)

(d)

Fig. 6: Linha de repetição e a construção dos pequenos gestos e células.

## fôrma e harmonia

Sob o ponto de vista harmônico, *Répéter* parte, num primeiro momento, mais de uma relação prática entre o corpo do intérprete e o instrumento, a partir principalmente da repetição e variação de uma mesma posição da mão esquerda, do que de uma abstração das alturas que garanta um desenvolvimento lógico ao

longo da peça. No entanto, o resultado da modulação desta posição fixa da mão esquerda [...] juntamente com o oportuno aproveitamento das cordas soltas [...] acaba sendo a base para toda digressão harmônica da música...<sup>10</sup>

De maneira indireta, a harmonia acaba sendo outro aspecto atravessado pelas linhas de repetição, na composição de *Répéter*. De forma indireta porque a harmonia da obra não é resultado de um processo exatamente harmônico, seja ele lógico ou intuitivo, mas, sim, como aponta a mensagem ao intérprete acima, fruto da utilização reiterada de uma **fôrma** fixa na mão esquerda, caminhando por variadas regiões do braço do instrumento e fazendo uso de cordas soltas, que são como linhas imóveis que dão perspectiva harmônica (e acústica) às linhas que se movimentam pelo braço do instrumento – procedimento muito comum, por exemplo, em obras para violão de compositores como Villa-Lobos e Leo Brouwer. Especificamente, cada subseção (exceto a primeira) que compõe a seção A (e repetições) é baseada numa mesma fôrma montada em casas diferentes, sempre a partir da sexta corda do violão (Fig. 7).

Essa maneira de arrumar o campo das alturas, no caso particular desta música, não deve ser abordada sem que se façam duas observações importantes. A primeira delas é sobre o fato de haver, a despeito do protagonismo desse processo da fôrma fixa, ainda assim uma zona de escolhas essencialmente harmônica, que é a das decisões sobre em que casa da sexta corda a fôrma seria montada a cada subseção, ou seja, o contorno da voz mais grave e as implicações harmônicas decorrentes deste desenho. A segunda observação tem a ver, inicialmente, com a configuração intervalar dos acordes que são resultantes desta modulação de uma só fôrma fixa. Analisando a Fig. 7, nota-se que, apesar de todas as quatro posições demonstradas terem o mesmo molde (abertura grande do dedo 1 para o dedo 3 e abertura pequena deste último para o dedo 4, cada dedo uma corda abaixo do outro), as configurações intervalares são diferentes entre os dois primeiros acordes (c. 4-5/9-13) e os dois últimos (c. 16-7/18-20). Enquanto os dois primeiros têm um conteúdo intervalar formado por sexta menor, nona maior e trítono, os dois últimos apresentam sexta maior, décima menor e trítono. A essas qualidades intervalares carregadas pela fôrma, em suas duas versões, soma-se, como apontado acima, o valor absoluto das três primeiras cordas soltas do violão. Então, grande parte das emulações harmônicas de *Répéter* é composta por este conteúdo intervalar **repetido** em diversas transposições, somado a um conjunto de notas fixo que é **repetidamente** sobreposto a cada uma dessas transposições – alterando, assim, o conteúdo intervalar total de cada uma delas.

---

10 Amostra de reunião: mensagem enviada ao intérprete da estreia, que precisava de uma nota sobre a composição para incluir em seu trabalho de mestrado, no dia 9/4/2014.

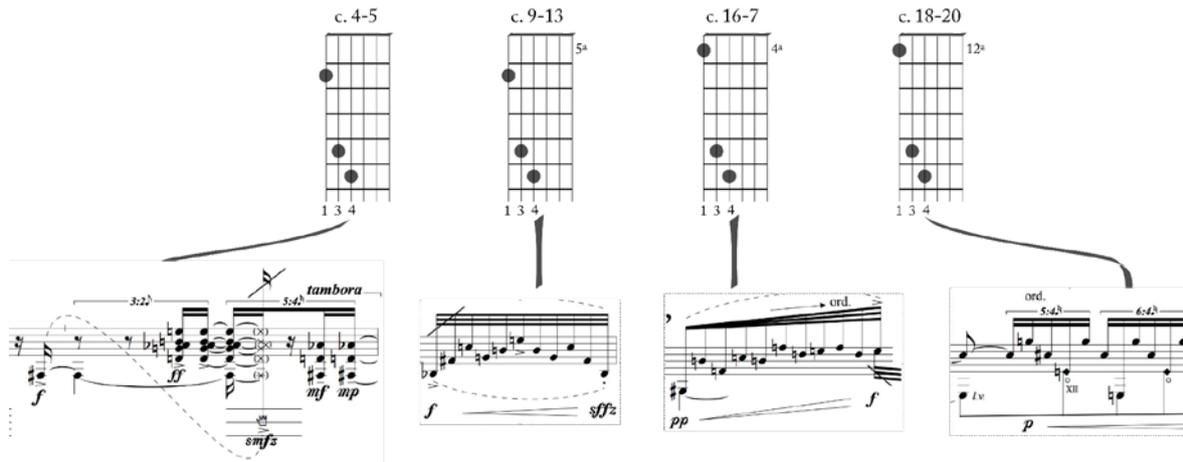


Fig. 7: Subseções de A construídas a partir da movimentação, em diversos pontos do braço do violão, de uma única fôrma na mão esquerda do intérprete.

## Linhas de sono

As linhas de sono atravessam qualquer aspecto da vida de algo que durma e acorde. Nesse sentido óbvio, rotineiro, não deve haver maior interesse em acompanhar o seu traçado sem que se corra o risco de sentir sono – essa é a sua especialidade. Mas o aspecto do sono, em si, não é o que geralmente faz a atenção de alguém se voltar a ela. Linhas de sono compõem dormir e acordar, mas também resistir ao sono; atravessam, assim, toda uma relação com o tempo cronológico, com os ciclos de dia e noite, bem como com um outro tempo, de caráter intensivo. É quando alguém falta ao encontro por ter dormido mais do que devia ou quando se lava o rosto para aguentar aceso até o final do filme que essa linha escapa à sua própria fronteira e o sono arrebenta a ordem das coisas, revelando essa outra temporalidade que não é a do tempo medido. É aí, então, que essa linha chama atenção.

Em meio ao decurso de criação de *Répéter*, o sono é um elemento contumaz e violento. Revisitando as anotações do diário de campo que confeccionei enquanto lidava com a obra nascendo, encontro palavras como “acordar,” “dormir” e “sono” em 50% das notas escritas, sempre em um enunciado de conflito. As linhas de sono, assim como as de repetição, são, mais do que elementos, traços de vitalidade nos processos da obra. Fazem-se protagonistas da composição a todo tempo; caminharam com os meus caminhos escrevendo a música e caminham com os próprios caminhos da obra, sem nunca adormecer. Elas jamais sequer cochilam.

## notas e horários

É engraçado que hoje, no exato momento em que eu escrevo esta linha, às sete horas da manhã, esteja sentindo um rejúbilo acerca do sono muito semelhante ao dos

dias 18 e 19 de março de 2014,<sup>11</sup> quando começava a trabalhar com a composição da peça aqui analisada. Falo de uma sensação de mestria sobre o sono, de conseguir domar a sua agenda selvagem, que naquele momento se impunha em favor do estabelecimento de uma organização planejada por mim, que inclui essa espécie de tentativa de domesticação. Não raramente passo por isso: ao lidar com o trabalho criativo – seja no caso de uma música, como em *Répéter*, seja no caso de um trabalho acadêmico, como nesta análise –, acabo me deixando dominar por uma costura que tece o avanço descontrolado das horas de trabalho sobre a madrugada, então resisto algumas vezes à modorra, até que me vejo novamente trocando a manhã pela noite. Acontece que essa rotina prepóstera quase nunca é desejada por mim. Dormir de dia não é exatamente a minha preferência e acordar cedo da manhã me faz sentir melhor e até mesmo produzir mais. Dito isso, que tipo de nó-conflito amarra a linha de sono que se traça com minha trajetória de criação?

Os horários em que foram produzidos o diário de campo e os rascunhos e que foram colhidas as amostras de reunião<sup>12</sup> só não contam mais sobre esse processo de inversão da rotina de sono do que o conteúdo de algumas anotações feitas por mim durante a composição:

– “Hoje é 18 de março: comecei o trabalho com a composição às 10 horas da manhã, após finalmente conseguir [reverter] novamente meu ciclo de sono, dormir à noite e trabalhar durante o dia” (Nota de diário de campo gravada no dia 18/3/2014, às 12h38).

– “[...] finalmente consegui, parece e espero, [...] estabelecer essa rotina de trabalho pela manhã, cedo... acordando de manhã cedo” (Nota de diário de campo gravada no dia 19/3/2014, às 10h50).

– “Madrugada de quarta p/ quinta: trabalhei feito louco, a partir de umas 00:00. Forcei a barra do sono até concluir a notação de todo o trecho...” (Nota de diário de campo escrita no dia 30/3/2014, às 3h24).

– “Ontem foi um dia difícil [...]. Talvez tenha sido por conta de ter me forçado a acordar cedo tendo dormido muito tarde” (Nota de diário de campo escrita no dia 14/5/2014, às 15h39).

– “Quinta e sexta complica pra mim, pois estou em outra cidade o dia inteiro, trabalhando. Hoje vou ver se aguento ficar de *virote*” (Amostra de reunião: mensagem enviada ao intérprete em 16/5/2014; nota tomada no dia 20/5, às 2h23).

## prazos, tempo intensivo e devir-noite

A esse aspecto da linha de sono, apresentado acima, entrecruzam-se muito claramente fatores de um tempo cronológico, mas também de um outro tempo relacionado

---

11 Notas de *diário de campo* gravadas em 18/3/2014 (às 12h38) e 19/3/2014 (às 10h50).

12 Aquelas criadas após o horário da meia-noite representam 40% das notas feitas durante a composição de *Répéter*. Essas anotações feitas na madrugada começam a aparecer somente ao final do primeiro mês de trabalho, no dia 30/3/2014. Antes disso, há diversas notas criadas no horário da manhã. Após essa data, há somente notas criadas ou de madrugada ou pela tarde – o que, por sua vez, sinaliza o horário de sono na parte da manhã e, conseqüentemente, o horário de trabalho avançando pela madrugada anterior.

às intensidades, ao campo das sensações e dos afetos. O tempo intensivo é o meio pelo qual passam, no emaranhado da composição, conflitos relacionados ao sono e a uma rotina de sono e de trabalho criativo. Trata-se do campo onde ocorre o conflito. É o par **virtual** do meio **atual** do tempo cronológico.

Enquanto o campo desse tempo atual está relacionado ao estabelecimento de um prazo no futuro, definido em conjunto com o intérprete quando a composição começou a existir, em sua primeira faísca,<sup>13</sup> o campo do tempo virtual é marcado por linhas que nos atravessam em movimentos de pura intensidade e por zonas de encontro entre linhas que, ao mesmo tempo em que tendem a erigir e estabilizar identidades (encontros de linhas participando da atualização de coisas), geram também cortes intensos, contrapartes intensivas dos encontros (um virtual que interfere neles). É aí, no campo intensivo dessas falas, que se pode capturar os conflitos das linhas de sono, na composição de *Répéter*.

Esse conflito se dá em uma desestabilização da normalidade (que seria dormir à noite e trabalhar pela manhã) e, mais do que isso, no estremecimento da minha própria preferência, dos meus planos e organização particulares. Um **devir-noite** que me atravessa e me tira de curso. Devir-noite de um compositor, posto que, como pode ser observado nas falas expostas na seção anterior, o processo criativo acaba me arrastando para a madrugada, mas não é só isso (um fato constatado), e sim uma relação constante de dupla assinalação, portanto a coexistência de um devir-compositor da noite. Relação esta que nunca se resolve – ninguém vira noite, nem a noite vira alguém –, mas que dispara uma **linha de fuga**, faz as linhas de sono fugirem da instituição Noite, arrasando rotinas que, afinal, incluem atividades todas elas diurnas, atravessando tudo isso muitas vezes de maneira imperceptível, levando a um caos, porém um caos que, espera-se, irá se recompor eventualmente em uma nova consistência – a criação de algo, um gesto, um tema, um fragmento melódico, um agenciamento musical.

Mas quando eu digo que prefiro a manhã, que produzo mais e melhor, em termos artísticos, no turno matutino, não falo de qualquer hora da manhã, mas daquele momento que por vezes acabo exatamente tentando alcançar através da noite insone, para não correr o risco de perdê-lo por não acordar: o primeiro raio de sol, o nascimento da Aurora. O conflito consiste, então, em toda essa trama paradoxal de **virar noite** para matar a noite.

## Linhas de escrituração

[...] a escrituração, por estar separada desse processo de imersão com as ideias e com o desenvolvimento das ideias ao instrumento, e sendo [feita] ao computador, por questão de tempo, para ser mais rápido, tem me causado uma potencial dispersão. É como se aquela não fosse a atividade que me prende concentrado na criação, apesar de eu cada vez mais estar convencido de que aquilo é criação

---

13 *Amostra de Reunião*: Mensagem trocada com o intérprete em 18/12/2013, quando a ideia de fazer uma música inédita surgiu – quando é composição? O processo começa no começo!

também [...]; mas o que acontece é que é uma sensação de desmotivação, essa coisa do prazo estar chegando e você ter que escrever ideias que parecem se completar já na sua cabeça, que eu poderia narrar em um texto em dez minutos [...]. Isso me desmotiva muito quando falta um tempo mais espaçado para lidar com esmero com essa questão, e acabo não fazendo nada [...], não me organizo, dá essa sensação de ansiedade, e isso gera mais ansiedade, que gera menos comprometimento nessa investida da escrituração.<sup>14</sup>

Uma linha é, também, como que um feixe de linhas. Está sempre entretecendo-se com outras linhas e fluxos, cada uma delas se fazendo ao longo das outras. As linhas são, com efeito, pura multiplicidade e, mesmo quando tomadas em si – tarefa difícil –, ainda assim estão em relação, a todo tempo, com o circuito das linhas que a modulam, em sua “capacidade de coletivo”. Um fio é um feixe de fios. Toda linha carrega consigo a capacidade de nó.

Na composição, há inúmeras linhas de toda natureza se entretecendo com linhas de escrituração: as linhas da mesa de meu escritório, que é, ela mesma, também as linhas do MDF e do carpinteiro; as linhas das canetas que escrevem rascunhos, que ajudam a desenhar as linhas melódicas da música; as linhas do papel, que são também linhas da madeira (que poderiam ter virado mesa, afinal, mas que viraram celulose); as linhas traçadas elas próprias no desenho no papel; as linhas do meu computador e do *software* de notação musical, que são também linhas de energia elétrica que correm através dos cabos de força; mas também linhas de ideias, de ímpeto, de memórias, forças...

As linhas de escrituração são os trajetos de um corpo-ação: o *corpus* de um emaranhado de escrita/rabisco/notação com outros pequenos corpos, todos eles em movimento, desenhando trajetórias no risco do papel, mas também na imaginação, na escuta, no pensamento e na sensação. A discussão desses **fios de escrituração** em *Répéter* será, assim, feita principalmente com a abordagem de outros fios, a partir de um traçado envolvendo, de forma especial, **linhas de ansiedade** e **linhas de desencantamento** – que passam e que levam, da mesma forma, também a outros caminhos, por exemplo, aos trajetos de **linhas de digressão**, que também serão abarcadas neste tópico.

## linhas de ansiedade e desencantamento

As **linhas de ansiedade** que atuam em *Répéter* são mais um dos sintomas dessa dinâmica entre os dois domínios do tempo – extensivo e intensivo –, sobre os quais falei na linha-sono. O tempo medido está, por exemplo, na contagem regressiva do prazo de entrega da obra ao intérprete ou na quantidade necessária de minutos e horas para escrever um gesto musical. O tempo intensivo, por sua vez, encontra-se na assinalação de velocidades muito diversas sobre aquele tempo medido. É assim que um corte no pensamento – um lampejo de ideia –, representado rapidamente num simples rascunho, pode guardar, dada a sua consistência, o avanço de minutos a fio das linhas musicais que virão a seguir, no sentido de que, naquele gesto rapidamente desenhado,

---

14 Nota do *diário de campo*, gravada em 18/4/2014, às 3h33.

habitam seus próprios desdobramentos ou pelo menos a força que impele aqueles porvires. Um rascunho rápido (tempo medido), mas de duração consistente, longa em uma dimensão (tempo intensivo) que não a horizontal sucessão de passados/presentes do tempo cronológico. O motivo; a série; *Grundgestalt*... para traçar paralelos com termos da teoria tradicional.

Ao mesmo tempo, isso pode representar, de volta no tempo cronológico, uma formalização de ideias com maior ou menor duração (na escritura-solfejo mental, ou ao instrumento, ou ainda na escrituração com o papel, ou ao computador), a depender do conflito entre os materiais e ferramentas composicionais empregados. Ou seja: as velocidades emaranhadas com o *insight*, com o rascunho veloz de uma rápida ideia promissora; as intensidades que lhe dão uma consistência precisam, por sua vez, também ser exploradas a fundo, para poderem esparramar - as linhas variantes daquele motivo não vão se compor sozinhas! E isso pode levar um bom tempo (cronológico) para ser feito...

A partir dessa tensão de temporalidades é que essas linhas de ansiedade são relacionadas, em um primeiro momento, a um caminho mais amplo, dentro de meu compor, de alongamento da escrita e intensificação dos detalhes notados, num trajeto que é de escrituração e igualmente, na maioria das vezes, de edição da partitura.<sup>15</sup> Ao tempo medido desse tipo de situação de escritura, que passa devagar, soma-se o fato de esse ser um lugar que se impõe em meio ao surgimento e elaboração borbulhantes de ideias (ao instrumento, em improvisos mentais, ou mesmo no esboço de rascunhos rápidos), que são, por sua vez, parte de outras porções de meu lugar-de-criação, compostos de relações mais dinâmicas e vívidas, em geral. É essa quebra de ritmo da escrituração/edição, entremeada no processo, que funda, no processo criativo de *Répéter*, as linhas de ansiedade.

Em que medida criação e escrituração são uma coisa só?<sup>16</sup> Essa é uma pergunta que me faço de dentro da composição, após constatar – seguindo o tom apontado pela epígrafe desta seção – que eu acabava frequentemente fugindo da escrituração... Esquivando-me daquele lugar de velocidades alongadas, que quebrava, em suas reaparições picotadas, um ciclo de concentração e excitação alcançado em outros nós do meu lugar-de-criação, de ritmo intensivo mais acelerado – mesmo sendo, tais lugares, muitas vezes imbuídos de processos consideravelmente demorados, do ponto de vista de um tempo extensivo, cronológico. Assim, a pergunta que inicia este parágrafo, na verdade, arremata, com uma interrogação reticente, a desconfiança anterior de que esta fuga da escrituração pudesse refletir ou levar a um **desencantamento** com o compor, em si, a um desânimo com a composição. Essa foi uma questão-abismo que me assombrou durante boa parte da composição de *Répéter*.

---

15 Nota do *diário de campo*, gravada em 18/3/2014, às 12h38.

16 Nota de *diário de campo*, escrita em 23/3/2014, às 23h19.

## escritura e lugar de digressão

As linhas de ansiedade e as linhas de desencantamento, disparadas pela escrituração, levam com frequência a um outro lugar, lugar de digressão, que é onde pertence a atitude de fuga citada acima, marcada por pequenas e longas distrações infiltradas dentro do processo de escrita e edição da composição. Esse é um lugar intimamente ligado ao lugar de escrituração e onde as duas linhas citadas ganham em espessura, onde elas são intensificadas. É nele que o ciclo de concentração se transforma em um ciclo de distração.<sup>17</sup>

O fato de optar, na maior parte do tempo, por escrever a partitura diretamente no computador, ainda mais acompanhada de uma edição minuciosa que poderia ser considerada precoce, talvez tenha grande parcela de responsabilidade nessa série de ansiedade, desencantamento e digressão. É por escrever ao computador que sinto que há essa necessidade de editar a partitura quando, penso eu, deveria estar somente tomando nota das ideias elaboradas, notando ritmos e alturas e outras informações básicas, sem deixar a peteca da concentração e inventividade cair. Mas há algo além disso.

A opção de escrever a partitura ao computador tem a ver principalmente com a necessidade prática de comunicar claramente ao intérprete o que deve ser feito para que ele transforme a música novamente em sons, sem para isto ter que superar problemas de caligrafia ou perder bastante tempo acertando a mão na produção de uma edição manuscrita inteligível e fácil. Como acontece em muitos casos, talvez na maioria, a edição ao computador é algo feito a partir de uma versão manuscrita da partitura, por um copista ou pelo próprio compositor. Isto é uma coisa. Outra coisa totalmente diferente, penso eu, é esta escrituração feita diretamente ao computador – prescindindo em grande parte de um manuscrito – e, mais especificamente, conduzida por interrupções da quietura do processo criativo, como foi o caso em *Répéter*.

Essa foi uma opção escolhida com base no curto prazo que tive para a composição da obra. Escrevia, assim, para registrar elaborações de ideias (feitas ao instrumento, mentalmente ou em um rápido rascunho no papel) e, já que estava fazendo isso diretamente ao computador, procedia de maneira que o resultado comunicasse de uma forma bastante clara ao intérprete, cuidando de cada detalhe da notação e também do aspecto visual – uma edição, propriamente dita. Mas, conduzida dessa forma, acho que a escrituração perde uma força muito importante que ela exerce no compor, que é a de, muito além de representar sons previamente arrumados ou confeccionar uma partitura com indicações claras, participar ela mesma do arranjo da ideia em movimento, da perseguição da intuição sempre em fuga, da centelha escapando de ser apreendida com exatidão e, através desse movimento, inaugurar outros rumos e novas ideias a serem perseguidas.

---

17 *Amostra de reunião: vídeos gravados em 11/5 e 15/5/2014. Quarenta e seis por cento do tempo total das amostras (67 minutos), que foram feitas durante sessões de criação da música, representam momentos de distração, distribuídos entre conversas e navegação em páginas da internet.*

Nessa conjuntura, a mão não simplesmente comunica, não é uma trivial mediadora entre cérebro e ferramenta de escrita; ela inscreve gestos no papel, desenha o próprio movimento dessa perseguição, numa situação que é composta de velocidades mais rápidas do que a da escrituração/edição ao computador – que, por sua vez, em vez de inscrever o movimento de um gesto, comanda uma tipografia que é feita ponto a ponto e de maneira intermediada, visando de uma forma mais estreita à representação de sons em signos. O computador media demais, e a própria estrutura de funcionamento dos *softwares* de notação não faz com que essa ferramenta tecnológica seja adequada para explorar o tempo profundo de uma ideia (as camadas temporais que dão a consistência do *insight*), sem que com isso se perca muito tempo e energia.

A escrituração com o papel e a caneta, finalmente, é algo que eu gosto de fazer e que me envolve;<sup>18</sup> não inaugura linhas de ansiedade e desencantamento, como no caso da escrita (que se torna edição) ao computador, e, respondendo à questão feita lá atrás, é quando **escrever é criar**, para mim (ver rascunho com diversos trechos manuscritos na Fig. 8).

---

18      Notas de *diário de campo*, gravadas em áudio no dia 27/4/2014, às 20h05, e escritas no dia 23/3/2014, às 23h19.

Fig. 8: Rascunho com vários trechos de diferentes partes de Répéter, feitos também em momentos distintos da composição.

## Linhas de sono

### gestos-despertador

(a) c. 1

(b) c. 3

(c) c. 6

(d) c. 7

(e) c. 14

(f) c. 21

(g) cc. 26-7

(h) c. 46

(i) c. 65

(j) c. 66

(k) c. 74

(l) c. 116

(m) c. 72

Fig. 9: Linhas de sono e alguns exemplos de **gestos-despertador** em Répéter.

Como já foi visto anteriormente, *Répéter* é atravessada por **linhas de sono** que são linhas de dormir e acordar, mas também de resistir à modorra. Ou seja, está em jogo, na composição, processos de **fazer acordar**, de forçar o avivamento. Isso fica bem claro, na partitura, com a justaposição obstinada de **gestos-despertador**, células marcadas por um furor contra a gravidade, uma força de propulsão, um espertamento acelerado. Ao mesmo tempo, trata-se de um alertamento obsessivamente repetido (linhas de sono e linhas de repetição) – como se algo nunca realmente acordasse, mas sempre estivesse acordando, gesto após gesto (Fig. 9).

Tais gestos em violento crescente, em subidas alucinadas, não conformam arcos gestuais e quase nunca têm sua tensão cumulativa (afinal, trata-se de uma briga contra a gravidade) seguida de relaxamento. A sua fórmula não é tonal *lato sensu*. É a fórmula da resistência, tensão sobre tensão, ao invés do arco (tensão e relaxamento). Não que não haja momentos de repouso, mas estes são ou pontuais ou acontecem a distância, na maior parte da peça. Para exemplificar, pode-se tomar a segunda aparição da parte A (compasso 23 ao 42), que é feita toda de gestos-despertador, a não ser por um único ponto de distensão, no compasso 32, e por um curto espaço de tempo.

## Linhas de repetição

### repetição e intertextualidade

*Répéter* é uma composição irmã da sua antecessora, também escrita para violão, a música *Rua das Pedras* (2014). Ambas fazem parte de um processo criativo praticamente ininterrupto e de lugar e linhas compartilhados. Há, na primeira, a clara reutilização de textos musicais da segunda, através de empréstimo e citação direta. Na verdade, talvez seja mais apropriado falar não em termos de um trabalho com textos (discurso da intertextualidade), mas sim com alguns traços formadores de uma outra obra. São pequenos fios contíguos, figuras-trapos de linha da composição de uma que reaparecem na outra. No entanto, não vamos nos alongar numa revisão da intertextualidade (ou **intertraçalidade**). Mais importante, neste trabalho, é sinalizar algumas dessas relações entre traços, como mais uma disposição da linha de repetição que compõe *Répéter* – esse aspecto relativo ao fato de uma composição **se repetir** na outra.<sup>19</sup>

*Répéter* bisa *Rua das Pedras* em diversos pontos: ambas as composições são cruzadas pelo uso constante do violão na criação e elaboração das ideias; ambas são modeladas, também, por linhas de sono, em um nível semelhante de conflito; considere seriamente deixar a primeira (a que foi escrita antes) inacabada, concluí-la somente após, para poder cumprir o prazo combinado para a segunda, que já tinha uma data para a sua estreia – e a decisão em contrário teve consequências, sobretudo no tocante ao vazamento de um certo estado de espírito de uma composição sobre os domínios da outra; essa *stimmung* transbordando e todo um circuito de uma obra devindo a outra é algo que é atualizado e que fica muito claro na partitura, com as repetições de células e gestos muito (dis)similares entre as duas peças<sup>20</sup> (Tab. 1).

---

19 Notas de *diário de campo* gravadas nos dias 18/3 e 27/4/2014, às 12h38 e às 20h05, respectivamente.

20 Nota de *diário de campo* gravada em 5/5/2014, à 00h20.

Rua das Pedras	Répéter
Rua das Pedras	
Répéter	

 Tab. 1: Gestos e células de *Rua das Pedras* (2014) emprestados/citados em *Répéter*.

## Linhas de escrituração

### a parte b

Desde que comecei a pensar mais consistentemente na composição, as primeiras fabulações giravam em torno de uma ideia sobre um tipo de escrita específico que isolasse as indicações dadas às mãos esquerda e direita do músico em pautas separadas, desenhando as suas indicações em traçados independentes, não mais definidos de uma só vez pela dupla nota-ritmo.<sup>21</sup> Porém, como dizem, é a ideia que escolhe a gente, e não

21 Nota de *diário de campo* gravada em 18/3/2014, às 12h38. Na nota, cito alguns trabalhos do compositor norte-americano Aaron Cassidy nessa mesma direção.

o contrário. E, em meio a muita pesquisa, algumas considerações técnicas e uma série de devaneios ao instrumento, essa ideia-guia ficou de molho após eu ter sido levado por outra, que fez o favor de me escolher – aquele gesto da nota Lá na sexta corda atacada com a mão esquerda seguida de um rompante ascendente com as cordas abafadas, que é o que acabou compondo o início da música (ver letra “a” da Fig. 5). É o caso típico da ideia-prima traída... mas não abandonada: a história das pautas independentes para cada mão foi, mais tarde, definidora para a composição da parte B, por mais que tenha sido efetuada de uma maneira bem mais simples do que a que foi imaginada num primeiro momento (Fig. 11).

A criação dessa grande seção central – que acaba reverberando o gesto marcante do início da música, como se fosse mesmo uma zona de proliferação radical daquele material – representou um momento de grande desafogo, com relação àquela conjuntura problemática da composição envolvendo as linhas de ansiedade e desencantamento e no tocante à escrituração. A escrita da parte B, mesmo não estando desligada da arrumação de detalhes de edição da partitura ao computador, foi muito mais rápida e mais bem resolvida do que no restante da música. Essa guinada na maneira com que a escrituração foi vivenciada, na composição dessa parte específica da música, tem a ver sobretudo com dois fatores:<sup>22</sup>

8  
*molto dinamico e nervoso*  
 65  
*mp sfz f possibile\* sf*  
 left hand:  
 neck back  
 hand 7-8-12-fret  
 up to F-fret  
 perc.  
*\*keep that general dynamic and fluctuate close around it when cresc. and dim. appear a new dynamic mark cancels this rule until this f possibile marked w/ sfz happens again*  
 66  
*staccato sempre f possibile\* ff secco fff*

Fig. 11: Três pautas independentes na seção B: a de cima serve para a notação nota/ritmo tradicional e para a indicação de ritmo e corda a ser pinçada; a do meio indica a movimentação que deve ser feita pela mão esquerda sobre o braço do instrumento (geralmente abafando as cordas); e a de baixo, como no restante da partitura, serve para a notação específica dos efeitos e gestos percussivos.

22 Nota de *diário de campo* gravada em 5/5/2014, à 00h20.

### 1. Elaboração constante de rascunho manuscrito para cada gesto/frase criado, antes de partir para o computador.

A construção da seção B, diferentemente de todo o restante da peça, passou constantemente pela confecção de manuscritos que precediam a edição ao computador, de forma bem fragmentada, mas igualmente consistente. Como foi apontado anteriormente, escrever e rascunhar ao papel, em vez de quebrar o ritmo veloz e dinâmico do processo criativo, como acontece com a escrituração/edição diretamente ao computador, corrobora com ele e se integra ao seu ciclo de concentração. Linha de escrituração e linha de digressão deixam, assim, de ser vizinhas.

### 2. Edição feita quase integralmente fora do *software* de notação musical utilizado para escrever a peça.

O procedimento de escritura dessa parte da composição foi operado quase que integralmente com a ferramenta do Inkscape, *software* livre de edição de imagens por vetores. O processo exato, quando a escrituração passava ao computador, consistia em: escrever as notas sem se preocupar com arrumação visual, formatação e outras indicações, no *software* de notação musical; exportar o trecho escrito para um arquivo PDF, que permitisse ser editado no Inkscape; montagem, neste último, da edição da partitura, página a página, com a cópia/colagem, duplicação, transformação, redimensionamento, deslocamento, poda e outras ações, a partir do material exportado do programa de notação musical. Trata-se, então, do uso combinado dos dois *softwares* – o programa de música fornecendo o material bruto de cada frase ou subseção a ser montada, desenhada e editada no programa de desenho.

O funcionamento do Inkscape aproxima mais o uso do computador, em muitos pontos, da escrita com papel e caneta – sobretudo no que diz respeito a todo um gestual da mão ao operar o *trackpad* (com o *mouse* a experiência não é tão feliz), dispositivo que tem muito pouco uso, em si, no *software* de música. Lá, o *trackpad* funciona mais como um outro tipo de *mouse*, não para desenhar com o movimento das mãos e dos dedos. Mas talvez a principal diferença entre os dois programas, no que se refere à escrituração, seja mesmo relativa às problemáticas automatizações algorítmicas do programa de edição musical que foi utilizado por mim durante a composição.<sup>23</sup>

## Linhas de repetição

### linhas de tonicalização

A *coda* deste texto começa em torno de uma repetição fundamental, carregada com as **linhas de tonicalização** ou **tonalidade**. No início desta análise, falei sobre como a harmonia da composição aqui analisada foi montada não exatamente a partir de um pensamento harmônico, mas como resultado da movimentação de uma mesma fôrma da mão esquerda do instrumentista sobre o braço do violão. No mesmo trecho, aponto que, a despeito desse método indireto de pensar a arrumação vertical das alturas, na

---

23 O nome do programa de notação musical utilizado, um *software* proprietário, foi omitido propositadamente nesta análise.

música, algumas decisões dentro desse âmbito harmônico tiveram ainda assim que ser tomadas – como, por exemplo, a decisão sobre em quais casas o molde da mão esquerda deveria ser montado, dentro de cada subseção da parte A. Ou seja: a voz mais grave da harmonia foi pensada harmonicamente.

A Fig. 12 mostra uma redução da voz do baixo na parte A da música (que é repetida três vezes no início da peça e mais uma, parcialmente, ao final). Há uma implicação tonal muito clara na construção dessa linha, onde, se o Lá for considerado uma espécie de tônica, há uma movimentação que, sob o ponto de vista da tonalidade, seria análoga à progressão I, VI, II, VII°, V e I.<sup>24</sup>



Fig. 12: Linha de tonalidade em Répéter: alusão a uma progressão em Lá menor, na linha de baixo da parte A (que compõe, com suas reiteraões, quase 50% da duração total da peça).

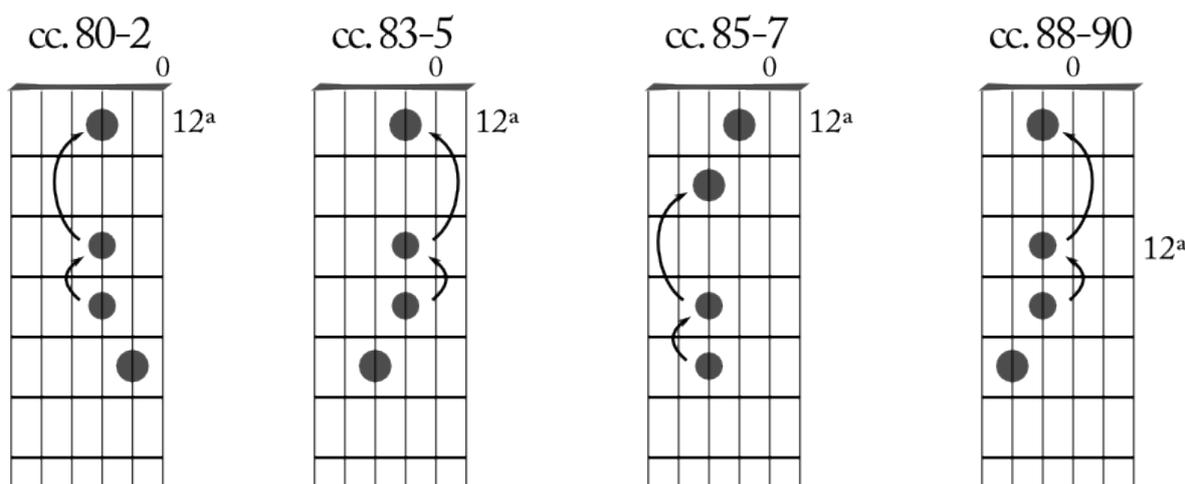


Fig. 13: Primeiros dez compassos da sequência de acordes pontuada por alusões a sétimas de dominante com resolução “tonal” do trítone, representados no braço do violão. A movimentação da posição da mão esquerda, de acorde para acorde, guarda clara relação com a fôrma fixa, que é a base da construção harmônica da parte A: abertura longa + abertura curta + corda solta.

Essas mesmas linhas também operam entre os compassos 77 e 112, quando uma série de acordes de três sons é costurada pela aparição frequente de um trítone, sempre resolvido ao modo tonal, com a 5ª dim. descendo por grau conjunto. O esboço desse grande movimento harmônico – o único movimento propriamente harmônico, em termos mais tradicionais, da peça – é o de uma sequência modulatória amarrada por acordes de sétima de dominante que guarda, ao mesmo tempo, uma relação com aquela mesma fôrma da mão esquerda que organizou as alturas na parte A, no início da composição, e com o emaranhado de intertextualidade que *Répéter* traça com a sua antecessora, *Rua das Pedras*, como foi mostrado de forma sucinta em outro momento desta análise (Fig. 13).

24 Considerando a aparição do acorde napolitano, mesmo não estando, como mais tradicionalmente encontrado, na primeira inversão, poderíamos imaginar a passagem como análoga à tonalidade de Lá menor, onde o II seria uma escolha mais típica – neste caso, o VI seria um acorde de F°.

## compondo com o instrumento

[...] eu pego o violão, começo a reproduzir certos improvisos que vêm na minha mente, e muitas vezes eu começo também simplesmente a tocar e aí fixo em algum gesto, alguma frase, repito, repito e adiciono alguma coisa, quando acho que fechei uma subseção, quando acho que fechei um fraseado, eu toco novamente para fixar. Nesse processo de fixação na minha cabeça, muita coisa acaba se transformando, algumas coisas muito boas eu sinto que se perdem, ou da outra vez que toco já não são tão boas quanto pareciam. E a composição vai se moldando nesse processo, vai nascendo desse processo de envolvimento com ela própria nascendo.<sup>25</sup>

*Répéter* é uma música que foi composta com o instrumento.<sup>26</sup> Não há um traço mais presente no tecido de sua composição do que a linha que cruza a minha relação constante com o violão – essa força que nos impelia um a atravessar o outro, não resultando em um híbrido homem-violão, mas sim trazendo para o jogo criativo algo que atuava entre os dois corpos, a dinâmica dessa relação propriamente dita. Mas não é porque esta foi uma relação contínua, na composição de *Répéter*, que este aspecto é abordado aqui, no âmbito da linha de repetição. Isso se deve, antes, ao fato de essa interação acabar delineando uma situação bastante particular de performance dentro do trabalho criativo, um choque entre mundos.

São duas as fórmulas de repetição referentes a esta relação com o violão, a este fator-performance da composição de *Répéter*: **fórmula da repetição sistemática** e **fórmula do tatibitate**.

A primeira, que aparece na fala acima, retirada do **meu querido diário**, é a repetição metódica de uma ideia ao instrumento, que se confunde com o próprio processo de brotamento criativo dessa ideia – na verdade, um irrompimento radical descontrolado (as ervas daninhas de que fala Boulez)<sup>27</sup> sobre o qual algum tipo de domínio é tentativamente lançado. A performance **repetitiva** de ideias-que-fogem é o sistema composicional de *Répéter*, o seu principal método de criação. Como já falei em algum momento neste texto, não é à toa que ele tenha sido iniciado com uma narrativa sobre as linhas de repetição...

Mas este método está relacionado de maneira intensa com a outra fórmula de repetição citada, que é a do tatibitate ao instrumento, tendo em vista as minhas limitações técnicas enquanto violonista frustrado. Da mesma maneira que compor é performance – e não é nem preciso que haja uma relação com o instrumento enquanto se cria, como é o caso aqui, já que há sempre uma performance interna em jogo –, há um outro âmbito da criação, muito relacionado à apreciação, que diz: compor é, antes de tudo, escutar. O compositor procura ouvir o que irá pôr-junto (compor) e está sempre proje-

---

25 Nota de *diário de campo* gravada em 5/5/2014, às 00h20.

26 Rascunhos de ideias ao instrumento gravados em 18/3, 26/3, 5/4, 18/4 e 2/5/2014; *Amostra de reunião*: vídeos gravados em 11/5 e 15/5/2014.

27 Cf. Boulez (1975).

tando uma audição do que junto já está posto (composto). Então, minha relação com o instrumento dentro do processo criativo da obra tanto tinha a ver com essa caça/elaboração da ideia quanto com a necessidade de ouvir o que havia sido maquinado. E as linhas de repetição trespassam esses dois trajetos: repetia exaustivamente, por um lado, por não conseguir controlar as ideias em conformação, e, por outro, por ser incapaz de tocar direito, para ouvir o que já havia sido conformado.

Assim, compor com o instrumento envolve, seja pela via da perseguição das ideias ou pela via do compor-escutar, tanto uma repetição-método quanto uma repetição-gagueira, apontando uma para a outra, retroalimentado-se na trajetória de criação de *Répéter*. Sistema gago (método imperfeito) e gagueira sistemática (imperfeição como método) são duas faces das linhas de repetição aqui tratadas, perpassando toda a composição, em termos mais amplos.

\*\*\*\*\*

O presente texto é formado como que por dois textos diferentes. O primeiro é um ensaio que apresenta uma proposta de abordagem analítica para a área da composição, e o segundo é o exemplo de um texto analítico nessa linha, de uma obra musical específica. Esta conclusão, se é que assim podemos chamá-la, é quase como um ponto de encontro entre os dois textos: não sei bem se arremata a análise específica ou o texto onde ela está contida. Se bem que não se trata exatamente de um arremate, senão como um apontamento de aberturas, sem buscar sínteses, aberturas estas que serão brevemente discutidas a seguir, à guisa de conclusão.

Uma primeira abertura: apontar para diagramas.<sup>28</sup>

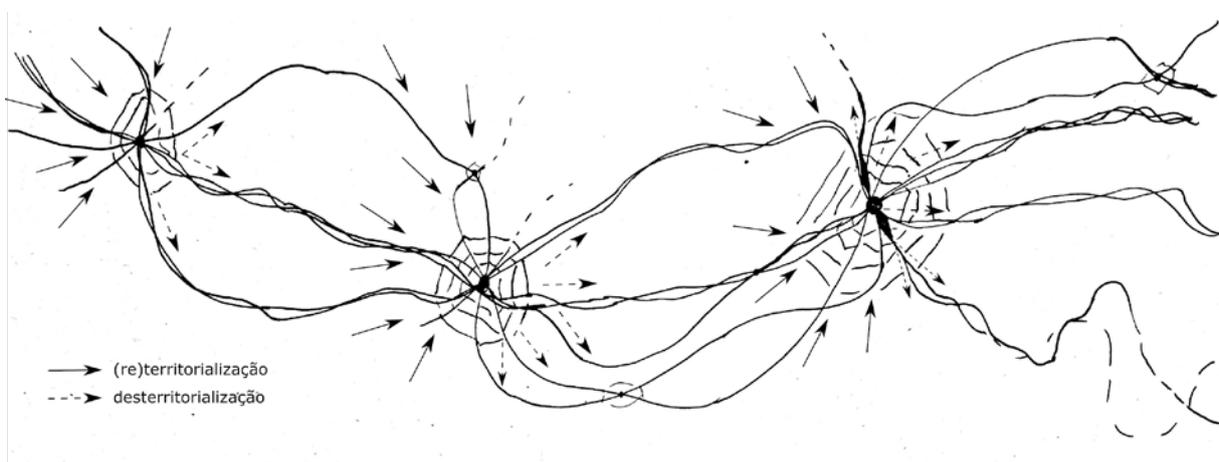


Figura 14: Uma porção do lugar-de-criação, com três nós mais densos e alguns outros menores; nós que são também lugares, de duração e consistência variável; trazem coisas à tona: uma ideia que se conforma, uma anotação, um rascunho que se traça, um motivo ou um gesto; às vezes, é só o encontro da mão com o lápis, qualquer bobagem dessas – mas, se é relevante ou não, não importa para o diagrama, e sim para o compositor-analista; o importante é que, cedo ou tarde, ou nem cedo nem tarde, esse nó se desfaz (desterritorialização) e as linhas que o compõem seguem seu caminho, ou se ocultam, ou mudam totalmente de direção, ficam mais fracas ou mais fortes, até que se encontrem novamente; e se encontram também com novas linhas, algures (reterritorialização, recodificação); em *Répéter*, as

28 Uma inversão na ordem das coisas, nesse primeiro apontamento de aberturas: a figura é o conteúdo e o texto exemplifica. Por isso, o texto se encontra, aqui, nas legendas dos rabiscos.

fórmulas de compor com o instrumento, descritas na última seção da análise, são exemplos claros de como uma ideia se conforma, deforma e re-conforma a cada repetição; as imperfeições do solfejo mental e instrumental do compositor desterritorializam a memória, de onde fogem algumas linhas para compor novas formas ligeiramente diferentes, mas não mais as mesmas de antes, em outro ciclo de solfejos; mas os processos de des-re-territorialização também estão em jogo após essa primeira instância de conformação da ideia, até a coagulação de um nó-partitura, que também será desterritorializado, por sua vez, com a performance... Como bem descreve Silvio Ferraz (2012, p.217), é nos nós, nos encontros entre as linhas, que surge sempre um “ponto de dúvida”, cujos “primeiros momentos são transitórios, e [onde], embebido no transitório, pede-se uma nova terra, uma nova permanência, um novo hábito, tal qual aquele estável que vinha sendo definido pela primeira porção de linha”.

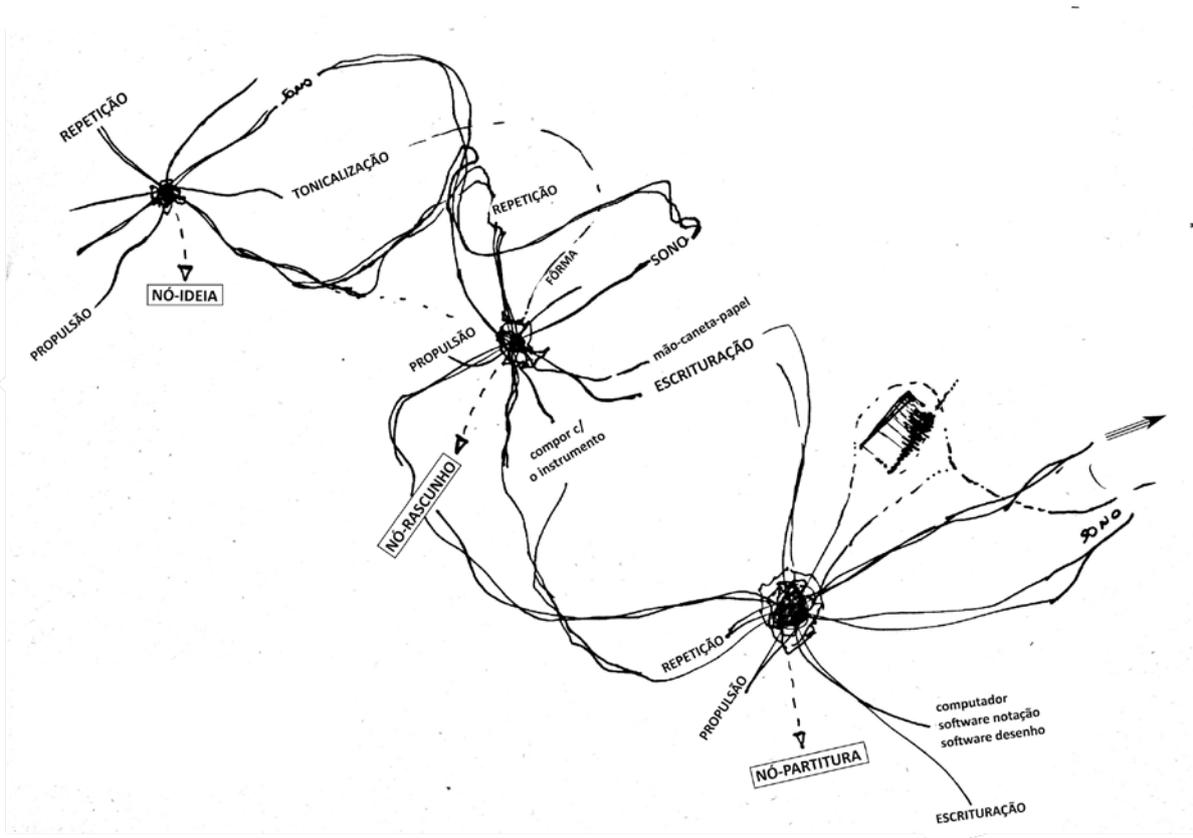


Figura 15: Um gesto-despertador, tal qual o apresentado na Fig. 9e, é disposto primeiro ao longo do encontro entre múltiplas linhas, como um *insight*, um nó-ideia; dentro desse nó, em uma outra dimensão, talvez para trás, na direção ausente do espaço diagramático bidimensional, uma outra porção do emaranhado pode se dar, como o processo descrito na legenda da Fig. 14, da perseguição da fagulha de ideia com a improvisação ao instrumento e com a escuta; essa disposição segue se desfazendo e se refazendo até que alcança um outro território, do rabisco de um rascunho que captura mais ou menos aqueles caminhos fugidios no papel; depois de tudo isso, ainda há espaço para uma nova fuga das linhas, que pareciam finalmente um pouco mais assentadas em sua última paragem; até que se reencontram em um nó-partitura, onde ficam mais estáveis, ou somente estáveis por mais tempo, ou de maneira mais profunda. É importante frisar que esses nós e seus desenlaces se sucedem em uma dimensão temporal, a cronológica; mas também se sobrepõem, em uma outra dimensão, a intensiva, de maneira que a ideia e os rascunhos estão sempre juntos com a partitura. Um lugar-de-criação não é um processo evolutivo, mas imanente: ideias, improvisação, rascunhos, memória, sensações, afetos, partitura e performance integram juntos o horizonte da experiência composicional e estão, de alguma forma, reunidos também em cada performance, em cada gravação e em cada escuta.

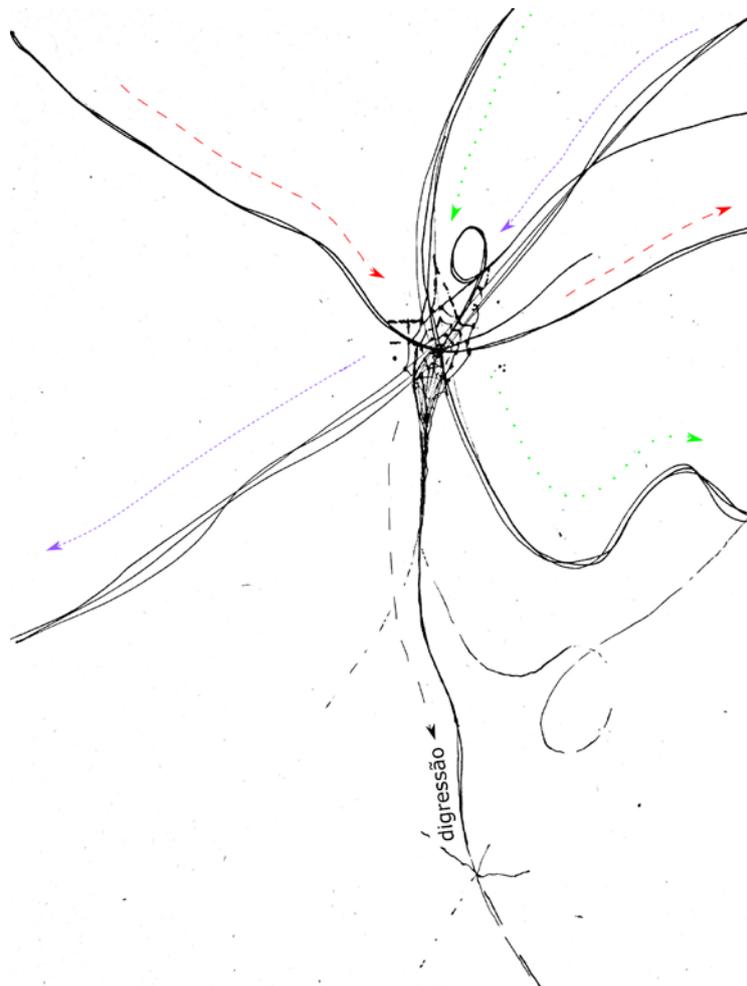
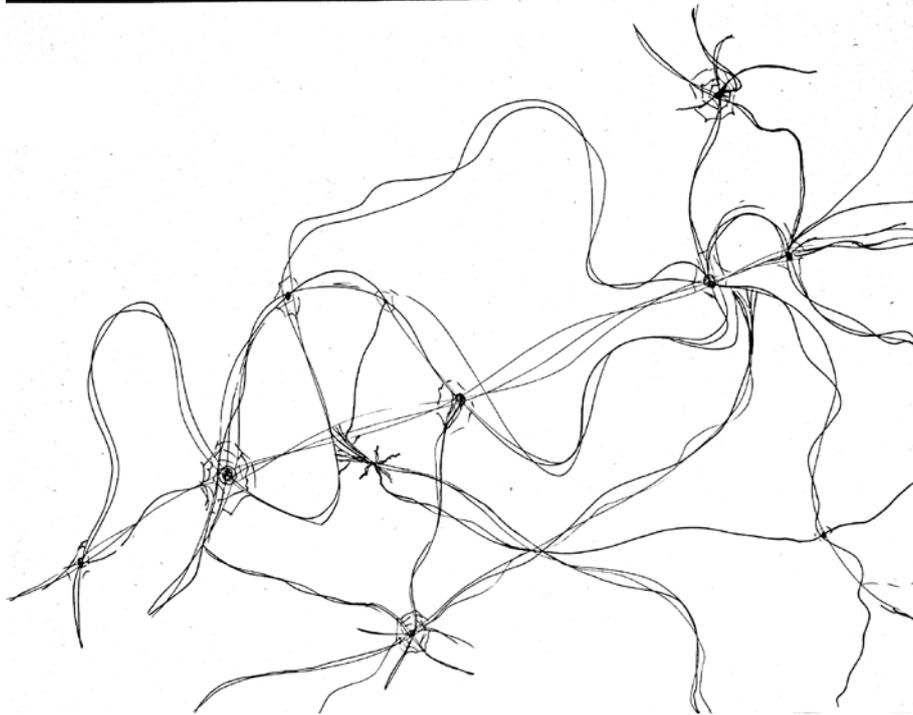


Figura 16: Dois segmentos de um lugar-de-criação de Répéter, ambos ligados à linha de escrituração: o segmento de cima é o da escrita à mão e o de baixo é o da escrita ao computador; o primeiro é formado por nós que, por mais que diminuam a velocidade média das linhas envolvidas, re-disparam seus fluxos para o surgimento de vários outros nós, mais ou menos densos e velozes; as linhas em jogo ali se aproveitam ao máximo da vizinhança umas com as outras e constroem uma espécie de zona comunitária de cooperatividade; já o segundo segmento, da escrituração feita com o computador, surge de um nó que logo tem suas linhas dispersadas, aparentemente sem rumar a nenhum novo encontro produtivo naquelas redondezas; esse nó faz surgir uma série de fiapos que logo dão espessura a uma linha de digressão, que dificilmente forma algum nó mais denso ou se avizinha de possíveis zonas de cooperação – isso, no caso de Répéter, pois, como nenhuma linha tem valor absoluto, linhas de digressão poderiam muito bem ser método de composição, em uma outra situação.

### Uma segunda abertura: de um tudo na singularidade e sobre anedotas.

Tecer uma malha de múltiplas linhas não é uma particularidade da composição aqui analisada. *Répéter* é, como qualquer música que exista, composta de forças que se atualizam na obra e que são por ela atualizadas, e também de trajetórias e percursos de materiais. Mas é esse emaranhado inapreensível de forças, trajetórias e percursos, em certa medida inespecíficos, que lhe garante, paradoxalmente, uma singularidade.

Assim como há **linhas de repetição** que fazem repetir em geral, **linhas de sono** que fazem dormir/acordar/resistir em geral, **linhas de ansiedade** que fazem angustiar em geral, **linhas de tonalidade** que fazem tonicizar em geral; há linhas traçadas por sons, que, emaranhando-se com as outras mais gerais, compõem gestos musicais de acordar, formas cíclicas, pequenas células redundantes, frases ansiosas (precocemente interrompidas) e passagens mais espessas, compostas de um **lirismo-máquina-do-tempo** quase romântico, todos eles bem precisos. E há ainda outras centenas de linhas, as que não foram expressadas e as que não foram sequer percebidas, em jogo no lugar-de-criação onde a partitura finalizada é somente mais uma porção de nós de linhas coaguladas conjuntamente em um pedaço especial do processo composicional.

Assim, as linhas musicais de uma composição são singulares precisamente por conta da integração entre “um tudo” e “um específico”, de onde qualquer coisa pode ser de fato gerada, mas muitas vezes um “qualquer coisa” com efeitos bem cirúrgicos. Para que essa multiplicidade singular da obra seja alcançada, é importante que o processo tenha consistência. E o que é mesmo consistência? A consistência de um processo composicional está diretamente relacionada à relação entre a construção de nós, gerando (id)entidades, e o movimento livre das linhas que participam desses encontros – ou seja, entre ser e devir.

Como a análise deve lidar com essas multiplicidades e singularidades do processo composicional? E com suas próprias multiplicidades e singularidades? O jogo desejável entre essas duas pontas, na investida artística, aplica-se também à investida analítica? Na análise tradicional? Ou somente na análise composicional, aqui proposta? Que tipos de efeitos precisos a análise composicional deve buscar gerar, e através de quais generalidades? Na busca dessa balança, deve-se evitar o autobiográfico? Se sim, através do emprego do “científico”? Se não, como fugir das suspeitas de proselitismo e de um romantismo barato?

Na análise composicional de *Répéter*, abraço abertamente o autobiográfico, integrando seus elementos à trama analítico-textual, com funções um tanto específicas. Mas que consequências mesmo esses elementos teriam para o âmbito mais estritamente

te musical da criação da peça, no entanto? Para onde todo aquele “anedotário poético” apresentado, por exemplo, na discussão da **linha de sono**, quer levar o leitor desta análise? Em que passagem aquelas coisas se manifestam, na partitura e na escuta da peça? Até acho que isso pode ser apontado e tento algo do tipo no retorno dessa linha em outro trecho da análise. Por outro lado, o que eu gostaria mesmo de questionar é: como dimensionar o que se perde, ao deixar de incluir, no texto analítico, tais e quais observações e reflexões? Do que abrimos mão, na análise do processo criativo, ao excluir dela tais relatos “autobiográficos”, por conta de um certo escrúpulo em trazer, para o bojo do texto analítico, aspectos de coisas que dele participam e que, uma vez reconhecidamente relevantes para o compositor-analista, somente poderiam ser julgadas banais ou superficiais, a ponto de deixarem de integrar uma análise, sob a perspectiva da musicologia?

Falar das linhas de sono sem precisar assinar o contrato da razão musicológica ou apontar uma lógica cristalina desdobrada sobre o texto musical editorado, ou seja, o produto do processo criativo é algo que, a meu ver, deve ser experimentado em uma análise do compor. O contrário pode espingardear o processo e, em contrapartida, tornar superficial e inútil todo o (frequentemente proclamado) interesse nele, pois acaba submetendo-o à função teleológica de ser devidamente representado e demonstrável no produto – em uma espécie de platonismo musicológico fora de lugar. Penso que seja preferível pecar em escrever um texto “inútil” sobre algo importante para o processo, apostando na coerência e nas curvas da narrativa elaborada, para tentar, com a análise, levar o leitor a uma zona de intensidades próxima às da criação da peça e, por que não, da própria experiência da música composta. Com isso, espero, a relação de compositor, intérpretes e ouvintes, com a obra, também pode ser ressignificada.

Uma terceira abertura: **diversificar produtos analíticos**.

Uma análise composicional pode gerar diversos tipos de produtos analíticos e ser apresentada de diversas formas. Algumas ideias, que podem ser experimentadas em análises futuras:

1. Uma outra composição musical: há músicas que são análises de outras músicas, e esse caminho de experimentação pode ser intensificado sobre o processo composicional como um todo.<sup>29</sup>

2. Videoarte: uma peça videográfica que apresenta, artisticamente, uma análise audiovisual de um processo composicional.<sup>30</sup>

3. Videodocumentário: um filme que apresenta uma análise de um processo composicional, de forma narrativa.

4. Exposição, instalação ou performance.

---

29 Cf. Ferraz (2012, 2014) e, especificamente, Berio (2006, p.125, tradução nossa): “[...] a análise mais significativa de uma sinfonia é uma outra sinfonia”.

30 Entendendo a análise composicional como uma extensão da própria composição, algumas composições de vídeo-música recentes do compositor português João Pedro de Oliveira, como *Things I have seen in my dreams* (2019) ou *Tesseract* (2017), a meu ver, poderiam se encaixar nessa categoria, sendo a análise e a própria composição analisada criadas e apresentadas a uma só vez, como uma coisa só.

#### Uma quarta abertura: **trama conceitual e texto analítico.**

Os objetivos da análise apresentada neste trabalho não incluem exatamente explicar a composição ou apresentar um discurso elucidativo acerca de alguns de seus aspectos. Antes, o seu principal propósito talvez seja complicá-la, ou melhor, tentar andar lado a lado à sua complicação imanente (toda música é um processo complexo). Transformar o “emaranhar-se natural” do compositor, ao traçado miceliforme da composição, em um “emaranhar-se **atento**”.

Tal proposta também poderia ser chamada de análise diagramática, ou cartográfica, em contraposição à análise formal, estrutural. Porém, não vejo qual seria a vantagem de uma filiação nominal direta a uma trama filosófica específica, uma vez que isso pode sinalizar um certo engessamento teórico, e a proposta da análise composicional não é estabelecer uma Teoria, um modelo, mas sim apontar a necessidade, para a área, de se trilhar alguns outros caminhos analíticos, apresentando algumas trilhas possíveis. Nesse sentido, enxergar o fenômeno criativo como um lugar povoado de linhas, em circuitos de prática-teoria, não necessariamente precisa resultar em uma análise que adira a esses termos, para traçar seu riscado. Enxergar a relação entre composição e análise, para além da costumeira sobreposição de seus estratos teleológicos (a Análise feita sobre a Obra), como um campo aberto e problemático composto de fluxos e refluxos, torna mais clara e justifica a necessidade citada acima, sem precisar, no entanto, de estabelecer padrões de conduta que, a meu ver, mais poderiam enfraquecer as respostas dadas a ela.

Essa é justamente a maior importância de trazer os autores comentados, na segunda seção do presente texto, e seus conceitos para o bojo dessa discussão. Pois, apesar de tais ideias integrarem a justificativa conceitual da proposta, não é preciso haver uma prática, uma análise ou uma teoria deleuzo-guattariana, por exemplo, para se atender à necessidade primeira mais básica de pôr foco nas multiplicidades e no processo – perspectiva e método que, no entanto, a sua filosofia nos deixa alertas. Tais ideias e conceitos nos ajudam, na verdade, a pôr em prática outros horizontes e esforços analíticos – e, portanto, também teóricos –, a partir das seguintes percepções básicas: a) da relação de reciprocidade entre análise e teoria com a prática de um compor (**composicionalidade**); b) da latente transposição criativa de limites e confusão entre compositor, processo criativo, obra, análise e outros corpos (**lugar, emaranhado**); e c) na observação e crítica de elementos, processos e movimentos que transpassam e fazem porções desses domínios se comunicarem intensamente (**linhas**).

Esses outros horizontes e esforços analíticos, tendo a análise aqui apresentada como um exemplo possível, abrem para mim toda uma capacidade de experimentação transformadora da malha complexa de um compor, a partir de uma relação criativa e profícua entre composição e análise. E a minha esperança é que isso seja um índice do potencial que a análise composicional tem para transformar, em alguma medida, também a experiência musical de outras pessoas, colegas compositores e compositoras, instrumentistas, estudantes de música e ouvintes.

## Referências

- BERIO, L. *Remembering the future*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- CONE, E. T. Beyond Analysis. In: BORETZ, B.; CONE, E. T. *Perspectives on contemporary music theory*. New York: WW Norton & Company, 1979.
- COOK, N. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, v. 16, p. 7-20, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 2.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: ESCUTA, 1998 [1977].
- FERRAZ, S. Lítania (2011), para quarteto de cordas (à memória de Almeida Prado): gênese composicional e poética. *Música Hodie*, v. 12, n. 1, 2012.
- FERRAZ, S. Para uma arte que se inventa a todo tempo cabe uma ferramenta de análise que se invente junto com esta arte. In: ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO MUSICAL DE LONDRINA – ENCOM, 2014, Londrina. *Anais [...]*. Londrina: UEL, 2014.
- FERRAZ, S. *Paixão pelo rascunho: notas do caderno amarelo*. Tese (Livre Docência em Criação Musical) – Unicamp, Campinas, 2008.
- INGOLD, T. *Lines. A Brief History*. New York, Oxon: Routledge, 2008.
- INGOLD, T. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. [S.l.]: Taylor & Francis, 2011.
- INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, SciELO Brasil, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.
- LIMA, P. C. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: Ed. UFBA, 2012.
- REYNOLDS, R. *Form and method: composing music. The Rothschild essays*. Oxford: Routledge, 2002. (Contemporary Music Studies, v. 22).
- ZOURABICHVILI, F. O vocabulário de Deleuze. IFCH-Unicamp (Digitalização e disponibilização eletrônica). Trad. André Telles. Rio de Janeiro: [s. n.], 2004.