

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

ENTRE PRISMAS DA MATÉRIA SONORA E OS CROMISMOS DA FORMA TEMPORAL: A FILOSOFIA DA MÚSICA DE CAROLE GUBERNIKOFF ¹

Jean-Pierre Caron²; Matheus Henrique Mota Ferreira³,

Resumo: O trabalho que aqui se segue pretende apresentar de forma sucinta a abordagem analítica musical proposta por Carole Gubernikoff. Esta pensadora da música apresenta em sua tese de doutorado *Música e representação: das durações aos tempos* uma abordagem inovadora do material musical tendo por conceito basal o de *representação intrínseca*, em contraste com o de *representação extrínseca*. Os traços deste conceito serão apresentados a seguir, após o que faremos uma reflexão sobre o papel da escuta, ou de uma desnaturalização da escuta, possibilitado pelo repertório analisado pela autora. Por fim relacionamos tal conceito ao pensamento de Deleuze e Guattari sobre um *Caosmos* resultante das operações musicais analisadas e postas à luz por Gubernikoff, que, como diz a autora, testemunha “uma ética da composição baseada nas relações entre a matéria e o espírito que é, portanto, metafísica.”

Palavras-chave: Tempo Musical; Filosofia da Música; Estética musical; Música contemporânea.

Abstract: The work that follows intends to present in a succinct way the musical analytical approach proposed by Carole Gubernikoff. In her doctoral thesis *Música e representação: das durações aos tempos* (“Music and Representation: from durations to times”), this music thinker presents an innovative approach to musical material having intrinsic representation as its basal concept, in contradistinction to that of extrinsic representation. The traces of this concept will be presented, after which we will reflect on the role of listening, or a denaturalization of listening, made possible by the repertoire analyzed by the author, finally relating it to Deleuze and Guattari's thinking about the Chaosmos of the musical operations analyzed and brought to light by Gubernikoff, which, as the author says, testifies to “an ethic of composition based on the relations between matter and spirit which is therefore metaphysical.”

Keywords: Musical Time; Philosophy of Music; Musical Aesthetics; Contemporary Music.

¹ Between the prisms of sonic matter and the chromisms of temporal form: Carole Gubernikoff's philosophy of music.

² Professor adjunto do departamento de Filosofia da UFRJ, graduado em Composição e mestre em Música pela UNIRIO, mestre em Filosofia pela UFRJ e doutor pela Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis e Universidade de São Paulo (USP). E-mail: jpccaron@gmail.com.

³ Doutorando em Filosofia, mestre em História e Filosofia das Ciências e licenciado em biologia pela UFRJ. Pesquisador bolsista pela CAPES e The New Centre for Research & Practice, analisando a interação entre neorracionalismos e neomaterialismos. E-mail: matheushmf01@gmail.com.

INTRODUÇÃO

O trabalho que aqui se segue pretende apresentar de forma sucinta a abordagem analítica musical proposta por Carole Gubernikoff. Esta pensadora da música apresenta em sua tese de doutorado *Música e representação: das durações aos tempos* uma abordagem inovadora do material musical tendo por conceito basal o de *representação intrínseca*, entendido em contraste com o de representação extrínseca. Os traços deste conceito serão apresentados a seguir, após o que faremos uma reflexão sobre o papel da escuta, ou de uma desnaturalização da escuta, possibilitado pelo repertório analisado pela autora. Relacionaremos tal conceito ao pensamento de Deleuze e Guattari sobre um plano de imanência resultante das operações musicais analisadas e postas à luz por Gubernikoff, que, como diz a autora, testemunha “uma ética da composição baseada nas relações entre a matéria e o espírito que é, portanto, metafísica.”⁴

É notável aqui, então, a própria relação entre matéria e forma, materialidade e inteligibilidade, a qual pretendemos pensar centralmente a partir do conceito de representação intrínseca, de modo a desenvolver uma compreensão sobre a maleabilidade da matéria sonora enquanto objeto de manipulações da própria sensibilidade da escuta, que nos ajudará a estabelecer relações entre os compositores. Por fim, faremos uma reflexão acerca das relações entre uma conceitualidade musical presente na escuta e a crítica deleuziana da representação que está implicada no modelo proposto por Gubernikoff.

A representação intrínseca

Partamos aqui da noção central para essa pesquisa: a representação intrínseca proposta por Carole Gubernikoff em sua tese de doutorado:

Podem ser distinguidos dois tipos de representação. A extrínseca, cujos referentes se encontram ‘fora’ da música - os afetos no período barroco ou as situações extra-musicais, como no poema sinfônico do romantismo -; e a intrínseca, que é a mais profunda e que simultaneamente organiza os discursos musicais e determina a forma como os fatores ‘extra’ musicais serão ‘representados’. Para a segunda é preciso recorrer não somente às noções de código como às noções da natureza sonora que se encontram na base de todas as teorias musicais. O som, entendido como natureza harmônica, se tornou, durante o século XX, o fundamento teórico e a metafísica da música.⁵

⁴ GUBERNIKOFF, Carole. *Música e Representação: das durações aos tempos*. Tese de doutorado ECO-UFRJ, 1993. p. 8.

⁵ GUBERNIKOFF, op cit. pp. 10-11.

Vemos assim que a representação intrínseca é algo que a música ‘faz de si mesma’, algo de sua própria organização formal, ou do modo como a música consegue, imanentemente, produzir ‘conceitos abstratos’ em sua própria concreção enquanto matéria sonora organizada. Dizer que a representação intrínseca é da ordem da ‘metafísica’ musical aponta para o fato de que esta transpassa a dimensão do imediatamente sensível ou do som empírico, na medida em que a música precisa fazer-se *significar*, *sintetizar-se* ou configurar conjuntos de relações a partir de sua própria dinâmica capazes de orientar a matéria sonora, de garantir a *forma* dessa matéria sonora. A música engajada com a representação intrínseca “demonstra que a teoria não apenas ‘reflete’ sobre determinadas práticas, como também estabelece as suas ‘condições de possibilidade’”⁶.

Mas o projeto de Gubernikoff não se contenta com a proposta de uma *representação intrínseca*, que é seu ponto de partida, e não de chegada, nos termos da adoção de um modelo ideal na própria matéria sonora para a composição, como ilustra a passagem a seguir.

Anton Webern, em suas conferências proferidas nos anos 30 e publicadas sob o título de Caminho para a música nova, determinou pela primeira vez o estatuto de “idéias propriamente musicais”. No seu caso, elas estão subordinadas ao desenvolvimento e extensão da compreensão da série harmônica. Os “novos músicos” e o “novo público” deveriam ser capazes do justo conhecimento da evolução histórica e natural, logo necessária, do desenvolvimento da linguagem musical. Esta naturalização do fenômeno musical obscurece e determina a natureza da criação musical e demonstra que a teoria não apenas “reflete” sobre determinadas práticas, como também estabelece as suas “condições de possibilidade”. Neste caso, as representações “extrínsecas” tornam-se secundárias. Neste modelo, a auto referencialidade da música encontra-se reforçada, e no esforço de “limpá-la” de suas impurezas, torna-a abstrata.⁷

Aqui a representação intrínseca é organizada por referência à série harmônica, que oferece um modelo histórico, com a sua morfologia das consonâncias mais simples na direção das dissonâncias mais complexas à medida que escalamos a ordem dos parciais, na direção da conquista da dissonância emancipada. Esta justificativa naturalista-histórica corresponderia a uma maneira de manter o conceito de música em seus eixos, garantindo a permanência das elaborações disruptivas da música moderna no interior da grande música. Como diz Giovanni Piana:

Com base neste ponto de vista pode até mesmo ser interpretada, pelo menos em parte, a insistência com que músicos, sem dúvida não tradicionalistas, gostam de lembrar a ligação com a tradição. Por vezes, aliás, tal insistência

⁶ GUBERNIKOFF, op cit., p.11.

⁷ GUBERNIKOFF, op cit., p.13.

parece assumir o sentido de uma verdadeira e própria proteção contra tal risco, como se ao apontar um antecedente se quisesse oferecer uma espécie de garantia ou uma prova indireta de estar no interior do grande rio da música.⁸

É assim que Carole Gubernikoff entende, ao contrário, que a tarefa da análise musical é fazer jus à instabilidade produzida no conceito “música” pelas rupturas formais gestadas sobretudo desde o final do século XIX. Conforme ela diz, “quando um conceito ‘começa a dançar’, quando ele perde a estabilidade, quando ele deixa de ser ‘resíduo de uma metáfora’, para readquirir sua força de palavra, que não é de ‘comunicação’, mas de contaminação, readquire sua força expressiva.”⁹

Para tanto, Gubernikoff procura constituir um outro modelo de representação (intrínseca), não pautado pelo modelo das ressonâncias naturais ou pelas relações temporais rítmicas de múltiplos de 2 e 3 que organizaram a sensibilidade musical no mundo modal e tonal. Esta abstração resultante é o que talvez possamos pensar como o momento de auto-organização da música, o qual produz um conceito/imagem de espaço-tempo. Explicando contrafactualmente, poderíamos dizer que a música que ‘intrinsecamente representa’ propõe por si mesma a pergunta: como seria o espaço-tempo caso eles fossem organizados como nessa música? A estruturação da matéria sonora que se manifesta à escuta é capaz de ‘dizer’ algo das condições de possibilidade (condições transcendentais) para sua própria produção?

É assim que Gubernikoff se utiliza da taxonomia dos tempos musicais apresentada por Jonathan Kramer em seu *The Time of Music*.

Tempos Musicais

Para Kramer, há o tempo absoluto (métrico, quantitativo, independente) e seu negativo, o tempo musical, mas estes podem contraditoriamente se apresentar de forma simultânea. O tempo musical não é subjetivo, mas é um tempo que se deslança no movimento da obra musical e, propõe Kramer, se este era organizado pela imagem direcional do ‘trem’ na música até então, ele passará a se organizar segundo a imagem da multidirecionalidade computacional na nova música do século XX.¹⁰ De forma similar, Kramer explora a hipótese do cérebro

⁸ PIANA, Giovanni. **A filosofia da música**. São Paulo. Edusc, 2001, p. 69.

⁹ GUBERNIKOFF, op. cit. p. 8.

¹⁰ “Train riding was filled with purpose. Few people simply meandered the rails on a Sunday outing. A train trip represented constant and purpose-filled motion toward a foreseeable goal. Trains still exist, even as we approach the twenty-first century. But train travel hardly seems symbolic of our age, hardly represents the forefront of today’s technological achievement. While now we do have airplanes and even space shuttles, these vehicles do not symbolize progressive motion so comfortably. We are far less aware of actually moving once we are in the air or in space than we are while speeding over rails. A plane trip is internally static, not experienced as directed motion from the point in space and time of origin to the point of destination. Such stasis within a framework of almost imperceptible

bipolar, cujos hemisférios se oporiam: o esquerdo racional e linear, dominante; contra o direito, intuitivo e não-linear. Ignoraremos aqui a validade científica questionável dessa hipótese. Nos interessa aproveitar as intuições de Kramer sobre o tempo musical, fazendo abstração da justificativa neurocientífica dada para as suas construções. Isso implica que é nossa aposta que, mesmo na ausência da teoria de base utilizada por Kramer para a cognição musical, suas categorias permanecem operantes para uma análise do tempo musical. E é assim que Gubernikoff mobiliza o seu pensamento.

Dois parâmetros básicos serão os responsáveis pela taxonomia de Kramer: a linearidade e a não-linearidade. A *linearidade* comporta relações que, na *sucessão*, apresentam uma progressão na qual os eventos posteriores parecem “resolver” as tendências presentes nos anteriores. É um tempo direcional, segundo Kramer, próprio da lógica do hemisfério esquerdo. A *não-linearidade* resulta de uma determinação que não evolui no tempo, mas que age como força organizacional numa seção ou peça inteira. Neste sentido, ela se diferencia, segundo nós, substancialmente da noção de *descontinuidade*, que poderia se esperar se contrapor à ideia de *linearidade*. Assim, o par *contínuo/descontínuo* referir-se-ia à sucessão temporal, enquanto as categorias de Kramer *linear/não-linear* referir-se-iam a modos-de-relação entre eventos, dentro e fora da sucessão.

A escuta não-linear, que interessa ao repertório analisado por Gubernikoff em sua tese, teria um caráter ‘cumulativo’, a tendência a operar uma captura gradual das propriedades de grandes seções das músicas. A escuta cumulativa seria uma na qual o padrão organizacional emerge com o tempo durante a escuta. Poderíamos entendê-la como um processo de aprendizagem, no qual se busca apreender padrões não-contíguos na sucessão, mas que estão de alguma forma presentes, organizando o discurso. Um exemplo intencionalmente exagerado de não-linearidade fornecido por Kramer, mas que ajuda a entender este conceito, é a instrumentação de uma obra musical. Uma vez que ouvimos todos os instrumentos de uma obra musical, conhecemos a sua instrumentação. É uma força que está fora do tempo, ela não muda, mas o discurso que é articulado depende dela. Um outro exemplo é o reconhecimento de proporções na forma musical. Estas não são forças lineares, uma vez que não há relação de implicação sequencial entre proporções contíguas, mas pela escuta cumulativa podemos coletar dados sobre uma determinada peça que nos permitam abstrair de sua fisionomia uma proporção-padrão entre as seções. Esta é a aposta de Kramer que o leva a teorizar acerca de um tempo momentâneo, que veremos a seguir.

motion is an apt symbol for contemporary time experience. Just as the railroad was a magnificent technological achievement that fundamentally altered our ways of thinking and even living, so in the late twentieth century there is a technological innovation that has similarly far-reaching consequences: the computer.” (KRAMER, Jonathan. **The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies**. Schirmer Books, New York 1988, p. 31). As observações de Kramer possuem interesse musical mais direto se pensarmos que Karlheinz Stockhausen, para Kramer um dos idealizadores do tempo momentâneo e do tempo vertical, teve sua ideia de forma-momento durante viagens de avião sobre os Estados Unidos, conforme relata em entrevista a Jonathan Cott *In: STOCKHAUSEN, Karlheinz. Entretiens avec Jonathan Cott*. Paris. J.-C.Lattès, 1988.

A partir destes parâmetros é possível desenvolver as quatro categorias da taxonomia de Kramer sobre o tempo musical:

Tempo linear	Linear e contínuo
Tempo multidirecionado	Linear e descontínuo
Tempo momentâneo	Não-linear e descontínuo
Tempo vertical	Não-linear e contínuo

O *tempo linear* [*linear time*] é o tempo tonal. O tempo direcional, fortemente permeado por implicações entre os eventos, eminentemente teleológico da tonalidade e do desenvolvimento motivico.

O *tempo multidirecionado* [*multiply-directed time*] se caracterizaria pela presença da *descontinuidade* na superfície, e pela atuação da *linearidade* na estrutura. Isto significa que nesta espécie de tempo opera uma linearidade, na medida em que há uma implicação entre eventos, mas estes eventos não se sucedem contiguamente: a linearidade é quebrada por constantes interrupções, descontinuidades, que *reordenam* o discurso. Poderíamos imaginar o seguinte exemplo: ao invés de seguir-se ao evento A a sua resolução B, interpõe-se entre os dois o evento C, com suas próprias implicações, a serem sentidas mais adiante, e assim sucessivamente. O que se tem então, é uma forma em mosaico, na qual não apenas seções são delimitadas por descontinuidades, mas as próprias forças lineares implicadas nestas seções são manipuladas. Um mosaico de tendências.

O tempo gestual (“gestural time”) seria um subtipo específico de tempo multidirecionado, em que a reordenação se dá a partir de gestos típicos de inicialização e/ou finalização. Kramer observa esta espécie de temporalidade sobretudo na música tonal, onde há fórmulas específicas para inicialização e/ou finalização, tais como cadências para finalização e gestos melódicos ascendentes para inicialização. Um aspecto extremamente importante que Gubernikoff apontou neste tipo de tempo é a separação entre *função* e *localização*. Neste sentido, haveria uma diferença entre começo-meio-fim e antes-durante-depois. Estes últimos referir-se-iam a localização no tempo absoluto, enquanto os primeiros referir-se-iam a qualidades percebidas de tempo (inicialização; finalização etc.). Em outras palavras, enquanto a tríade antes-durante-depois pertenceria à linha do tempo objetivo, mensurável, a tríade começo-meio-fim pertenceria à percepção subjetiva de tempo calcada numa segunda natureza (mais sobre isto ao final deste ensaio).

Este desligamento entre as funções e as localizações no tempo permitiriam imaginar uma forma musical em que seções musicais se sucedessem sem

nenhuma funcionalidade ou direcionalidade aparente. Esta forma é teorizada no *tempo momentâneo*, que remete ao pensamento musical de Karlheinz Stockhausen. Cada seção existe por si, sem relações lineares com outras seções, contíguas ou não. Pela falta de implicações lineares, as descontinuidades aqui (diferente do tempo multidirecionado) individualizam as seções, que se tornam auto-contidas. O tempo momentâneo apresenta um alto grau de conflito entre a consciência da passagem do tempo e a expressão de uma eternidade pela concentração no momento.

O *tempo vertical* representa esta saída do tempo sucessivo. A linearidade, que dava um sentido teleológico ao discurso musical, se encontra ausente, assim como a descontinuidade, própria da forma momentânea, pela qual se diferenciavam e individualizavam os eventos. Há continuidade, mas não há conexão linear entre os eventos. Tem-se a impressão de uma continuidade sem movimento, que se confunde com uma ideia de eternidade.

O tempo vertical pode ser visto como uma radicalização do tempo momentâneo, na qual a forma musical como um todo configura-se como um único momento. Neste sentido, o tempo vertical representaria o grau máximo de espacialização do tempo, onde a implicação estaria virtualmente expulsa, e a simultaneidade total coexistiria num presente absoluto.

O aprofundamento musical

Segundo Carole Gubernikoff, é motivado por essas experiências radicais de tempo que Kramer teria empreendido o seu trabalho. Para ela, a verticalidade (ou a não-linearidade) passa de uma categoria perceptiva a uma verdadeira estética musical contemporânea, da qual participaria uma grande parte da produção radical do século XX. O trabalho de Kramer parece, de fato, extremamente vinculado a uma vivência enquanto ouvinte. A própria definição de tempo que adota parece apontar mais para as possibilidades da escuta do que da criação musical, e, se serve para pensar esta, é mais por uma adaptação a posteriori de categorias perceptivas do que pela construção de um fundamento que dê conta da *gênese* de uma tal música. Esta tensão entre um tempo da obra e um tempo do ouvinte, que existe no trabalho de Kramer, é vista por Gubernikoff como uma não decisão entre as “vontades de transcendência e de transcendentalidade”:

Do lado das obras encontram-se a transcendência que funda as relações proporcionais e que por sua vez fundam os momentos; do lado da escuta, encontra-se uma subjetividade transcendental que funda uma percepção qualitativa.¹¹

O trabalho de Gubernikoff procura oferecer uma saída possível para esta antinomia, a partir da noção de *virtualidade*, remetendo a escuta e a criação a um fundo comum. Para esta análise musical, permanece importante a ideia de

¹¹ GUBERNIKOFF, p. 54.

um fundamento virtual, que não se confunde com a superfície do fenômeno musical, mas que é acessível pela análise. Esta abordagem tem alguma afinidade com as técnicas Schenkerianas de análise, na medida em que estas procuram extrair da superfície da obra um fundamento que não se confunde com ela, mas que pretende explicar o seu funcionamento *para a escuta*.¹² Em seu trabalho *Análise musical e empirismo em obras de Rodolfo Caesar e Tristan Murail*, ela assim se expressa sobre o próprio projeto:

A utilidade desta teoria [de Schenker] está em ter desvendado dois aspectos importantes. O primeiro é que existe uma diferença entre o nível inteligível e o sensível e que a ‘atualização’ desta ‘estrutura virtual’ tem inúmeras atualizações (sic). A segunda é que esta diferença permanece mesmo que o nível profundo de referência não seja o sistema tonal, nem redutível a um sistema de referência genérico. Gubernikoff, em sua tese de doutorado *Música e Representação* se refere a esta diferença como diferentes atualizações de representações do tempo que não seguem o sistema de referência das relações ‘tonais’, de proporções múltiplas de 2 e de 3.¹³

Elas propõem um ponto de vista que gera um deslocamento de questões para a análise musical, no qual elementos de métrica, ritmo, progressões harmônicas, prioritários no pensamento musical tradicional, tornam-se apenas uma das faces do *devoir* musical. Segundo Gubernikoff, “para além dos sistemas de alturas, as questões se deslocam para as relações entre os sons, os silêncios e os ruídos.”¹⁴ Esta noção de *devoir* é tomada de empréstimo ao pensamento de Gilles Deleuze, e tem por corolário a noção de virtualidade. Nos termos deleuzianos, de um plano de imanência do qual se “recortaria” o acontecimento musical.

Nós propomos que, mais que rupturas de linguagem, novos fundamentos tenham agido sobre a superfície do musical, nos quais a noção de silêncio, enquanto presença de todas as virtualidades sonoras, é um dos fatores determinantes. O sonoro sensível, ainda que seja uma nota somente, se torna um recorte deste plano de imanência a um tempo sensível e não-sensível.¹⁵

¹² Cf. SALZER, Felix. **Structural Hearing. Tonal Coherence in Music**. London, Dover, 1962, que apresenta uma versão estendida ao repertório do século XX das teorias de Schenker.

¹³ GUBERNIKOFF, C. **Escuta: Análise e Empirismo**. Tese de titular, UNIRIO, 2003, p. 32.

¹⁴ GUBERNIKOFF, C. **Música e Representação**, p. 13.

¹⁵ “Nous proposons que, plus que ces ruptures de langage, ce soient des nouveaux fondements qui ont agi sur la surface du musical, dans lesquels la notion de silence, en tant que présence de toutes les virtualités sonores, est un des facteurs déterminants. Le sonore sensible, que ce soit seulement une note, devient un des découpages de ce plan d’imanence à la fois sensible et non sensible”. (GUBERNIKOFF, C. “Musique et silence, un devenir différentiel et intensif” *In*: Les cahier du CIREM. No. 32-33-34- **Musique et Silence**, 1994, p. 140).

Nesta passagem, o silêncio é tomado como metáfora de um plano de imanência, onde todos os recortes estariam potencialmente inscritos. Em outra passagem, o ruído branco é tomado como paradigma desta virtualidade.

Se, ao contrário, se entender a ideia sonora, virtual ou transcendental e não sensível, como ruído branco, então todos os elementos (os parciais do espectro) se encontram recíproca e completamente determinados e a repartição de pontos regulares, como áreas de ressonância, ou de determinação progressiva, é que vão gerar os sons audíveis, ou atuais e empíricos. Neste caso, há na audição um inaudível, a ideia de som, que, como o ruído branco (que é audível), gera uma multiplicidade sonora.¹⁶

Encontramos a mesma expressão dupla sobre o indiferenciado em Deleuze, em *Diferença e repetição*:

A indiferença tem dois aspectos: o abismo indiferenciado, o nada negro, o animal indeterminado em que tudo é dissolvido - mas também o nada branco, a superfície tornada calma em que flutuam determinações não ligadas, como membros esparsos, cabeças sem pescoço, braços sem ombros, olhos sem fronte.¹⁷

A representação intrínseca, entendida desta forma, não estaria então submetida a uma concepção pré-determinada do tempo e do espaço sonoros, sendo formada por meio de um processo de singularização a partir de um caos pré-formado, potência de individuação. Neste sentido, a representação não é mais representação de um modelo ideal, na medida em que não há mais modelo, e sim um plano indiferenciado (ou de pura diferença), de onde se recortaria o fenômeno.

A diferença é esse estado em que se pode falar d'A determinação. A diferença 'entre' duas coisas é apenas empírica e as determinações correspondentes são extrínsecas. Mas, em vez de uma coisa que se distingue de outra, imaginemos algo que se distingue - e, todavia, *aquilo de que ele se distingue não se distingue dele*.¹⁸

A tentativa Deleuziana consiste, portanto, em desligar a ideia de diferença de sua subordinação às identidades, enquanto aquilo- as diferenças- que se dá entre uma identidade já formada e outra. Não cabe aqui rememorar toda a filosofia de *Diferença e Repetição*, mas colher a sua intuição basal de que uma abordagem das condições da experiência real (em distinção com o projeto Kantiano de uma abordagem da experiência *possível*) mergulharia nos elementos sub-representacionais que formariam tanto sujeito quanto objeto. Na verdade, é esta gramática inteira que Deleuze procura subverter. A ideia de plano de imanência,

¹⁶ GUBERNIKOFF, 1993, p. 83.

¹⁷ DELEUZE, Gilles **Diferença e Repetição**. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2018. p. 53.

¹⁸ DELEUZE, idem.

apesar de elaborada após *Diferença e Repetição* (ainda que esteja pré-figurada nesta obra) serve aqui como modo de bloquear o *decalque* do transcendental (as condições de possibilidade dos fenômenos) a partir das diferenças já postas, como no modelo da série harmônica, no qual a composição interna do som já constituído é a imanência da qual se recorta o próprio som. Na proposta de Gubernikoff, não há semelhança entre fundamento e fundado na medida em que o fundado resulta de um processo de diferenciação a partir do fundamento ainda não completamente determinado. A compreensão em termos *genéticos* das diferenças postas na música habilita uma compreensão, portanto, de tempos e espaços singulares propostos pela música, para além da tipologia proposta por Kramer.

Mas duas questões permanecem então no bojo do que foi apresentado até aqui. Primeiramente, como pensar a relação entre este fundamento e os tempos atualizados nas obras? Se o fundamento virtual funciona como bloqueio à remissão a um modelo representativo na constituição dos tempos das obras, resta ainda saber como se extrai do fundo diferencial os tempos atualizados nas obras. E, segunda questão: se o modelo Deleuziano se quer *crítico à representação*, em que sentido se pode mobilizar o aparato de *Diferença e Repetição* no sentido de uma *representação intrínseca*? Nossa pergunta “como *deveria ser o espaço e o tempo se o fossem como as obras apresentam?*” enquanto chave de entrada para a análise musical praticada por Gubernikoff e as singularidades dispostas pelas obras, escapa à representação e ao conceito? Em um certo sentido, ao pôr a própria singularização operada pelas obras que analisa sob o bojo da *representação intrínseca*, não estaria Gubernikoff envolvida pela mesma ambiguidade que nos interessa? Responderemos à primeira pergunta no próximo tópico, e à última ao final dessa exposição.

As três sínteses do Tempo

Em seu capítulo sobre Deleuze, Gubernikoff rememora de forma sumária as três sínteses do tempo do filósofo francês. Está fora do escopo do presente artigo rememorar de forma detalhada esta complexa passagem do pensamento de Deleuze. Cabe aqui, de forma sumária, apenas esboçar aquilo que concerne diretamente ao modelo proposto por Gubernikoff. Segundo a autora, a primeira síntese, a do presente, constitui os materiais sonoros, superfície sensória presente da música. Vale a pena visitar o trecho de forma extensiva.

Tomando-se os sons em suas durações, a imaginação vai atuar contraindo e distendendo os diversos presentes que se sucedem. Em relação às alturas, esta ação cria uma topologia de movimentos ascendentes e descendentes, desigualdades de distâncias, precipitações e retenções. (...) Em relação às durações, são os ritmos que produzem as diversas velocidades entre os valores musicais (...) A medida é apenas o envoltório de um ritmo, de uma relação de ritmos.

O timbre e a intensidade, por sua vez, não estão relacionados ao extenso, mas às qualidades que recobrem o signo musical.

Coube à música do século XX, principalmente em suas correntes de vanguarda, desdobrar estas qualidades em quantidades extensivas, lidando com elas no duplo sentido desta operação. Por um lado, a anulação das diferenças, através da homogeneização e da transformação em medidas. Por outro lado, a remissão à diferença ao incorporá-las no pensamento estrutural da composição.

Assim, a primeira síntese do tempo produz no campo composicional a apresentação do presente vivo, tanto no nível empírico, quanto na profundidade implicada no presente, com seus fatores de individuação envolventes e envolvidos.¹⁹

Aqui é como se a ação da quantificação, ou medida, passasse ao largo das diferenças intensivas que seriam, elas sim, responsáveis pela gênese do som e da obra. Isto pode ser percebido com maior facilidade pelo contraste entre a quantificação paramétrica não só dos componentes do som- duração, altura, intensidade, timbre- operada no momento da música serial, e sua desintegração-reintegração operada pelas análises computacionais dos espectros da música espectral. Este momento de análise-ressíntese passa a ser idealizado pelos compositores da corrente dita espectral a partir do final dos anos 70 como a dissolução das diferenças de natureza em diferenças de graus entre harmonias, timbres e envelopes temporais. Mas esta operação de quantificação, conforme nos diz o parágrafo de Gubernikoff, se em um momento retira a diferença, homogeneizando o campo, a reinscreve no processo composicional em outro. No momento em que os parâmetros sonoros são indexados à composição, o próprio som se vê como entidade constituída e não apenas constitutiva, produzindo para a composição musical um análogo de um plano de imanência onde se dão as misturas e “envelopagens” que produzem os tempos encarnados nas obras singulares. A música espectral amparava-se das quantificações produzidas no contexto serial, recriando pontes por meio de resultados perceptivos entre o que antes aparecia como timbre, e agora aparece como harmonia, o que antes aparecia como desdobramento de tempos internos a um som instrumental e agora aparece como ritmo externamente articulado. Isso mostra como a quantificação inicial chamada a comparecer na constituição de novos objetos sonoros converte-se aqui em meio de construção de novas qualidades. A operação espectral em nosso exemplo seria como a imagem retroativa do campo de agenciamentos do qual se recorta o presente musical na constituição ao nível de seus materiais sonoros. Mas trata-se aqui de um plano de constituição dos “materiais sonoros”, e não ainda plenamente da forma musical, à qual exige a segunda síntese, a da memória.

A segunda síntese do tempo cabe ao papel fundador da memória. Se de um lado à síntese do presente correspondem os conteúdos, as formas cabem à síntese do passado. Nesta não existe presente, porque é ela que faz com que ele passe, pois é seu fundamento virtual. A primeira síntese constitui

¹⁹ GUBERNIKOFF, 1993, p. 85.

tempo por contração, e a segunda pelos encaixes entre os diversos presentes, os atuais e os que passaram.²⁰

Deleuze recorre aqui a Bergson. A memória funcionaria então como um cone, no qual cada corte transversal corresponderia a um nível de extensão e contração do passado. O vértice do cone toca o momento presente no instante de máxima contração. Este modelo contraintuitivo corresponde à tentativa de pensar o passado não como um presente que já se foi, mas como um repositório de todo o tempo passado, que é então chamado pelo organismo vivo a “pronunciar-se” sobre o presente. Esta ideia vem a Bergson de sua compreensão da função da memória enquanto auxiliar da *ação*. O passado rememorado deveria então prontamente ser chamado tendo por critério sua homogeneidade e utilidade para com a ação presente. Assim, o passado ontológico não comparece como um conjunto de traços arbitrariamente lembrados, mas sim, em sua totalidade, apenas em graus diferentes de contração e extensão que guardam ou omitem os elementos relevantes para a situação presente. É como se cada seccionamento transversal, ou fatia, do cone, correspondesse a um grau de “resolução” do tempo, em que detalhes comparecem ou não em função desta resolução selecionada na memória a atuar sobre o presente pela ação do vivente. Nota-se claramente aqui já uma plasticidade do tempo, na medida em que diferentes sequências temporais podem ser chamadas pela memória em função de graus de contração correlacionados a graus de *detalhamento* determinados pelas contrações-extensões.

Segundo Gubernikoff:

Em música, a segunda série do tempo atua através da memória, que pode ser voluntária, virtualidade psíquica ou sócio-cultural, ou involuntária, forma pura do tempo que se estende, ou desdobra na forma musical. Assim, os procedimentos de repetição na segunda síntese do tempo, a sucessão e a simultaneidade, entre os diversos presentes incorporais, estruturam a forma musical: causalidade, contiguidade, semelhança e contraste. De acordo com a distribuição das partes, as durações indivisíveis, a memória articula todos os presentes, os que já passaram e os atuais, os ativos e os passivos, remetendo ao propriamente informal de toda forma, onde cada presente atualiza ou representa um dos níveis. A forma musical torna-se o encaixe de duas partes assimétricas, a virtual, ou a informal, e a atual.²¹

Mas dois problemas ainda permanecem: se as duas sínteses do tempo em conjunto conseguem fazer sentido da gênese da consistência no presente enquanto seleção do nível estendido ou contrativo da memória, elas ainda pressupõem uma estabilidade na forma do tempo, enquanto resultado de uma seleção “apropriada” ao encaixe dos diferentes presentes já disponíveis. Isto demonstra duas coisas: a existência ainda de um circuito estável do tempo que serve à sobrevivência do organismo que lembra e age; a ligação mesma deste

²⁰ GUBERNIKOFF, 1993, pp. 85-6.

²¹ GUBERNIKOFF, 1993, p. 86.

circuito com a gênese e composição de um “sujeito”. Transposto para o universo que nos interessa: se a obra musical pressupõe a escuta de um sujeito e se o sujeito é composto da interrelação entre primeira e segunda sínteses, a obra deverá “adequar-se” à composição deste sujeito, como se a sua escuta constituísse um novo sujeito de segundo grau. Mas o sujeito assim composto é ainda preso à forma da sucessividade e da utilidade, portanto, de uma finalidade temporal que encontra a gramática tonal como uma de suas realizações possíveis. Como é então possível a emergência de tempos não submetidos à linearidade tonal?

A terceira síntese traz uma resposta. O futuro para Deleuze apresenta-se como um *teste*. É esta a sua interpretação do Eterno Retorno nietzscheano, que afirma:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: ‘Essa vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é infavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem’ (...) Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso no qual lhe responderia: ‘Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!’. Se esse pensamento tomasse conta de você tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, ‘Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?’ pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela?²²

Mas se a filosofia de Deleuze não pressupõe a distinção sujeito-objeto enquanto já constituída, procurando dar conta de sua gênese a partir da diferença, o que de fato *retorna* no Eterno Retorno? É o processo de diferenciação ele próprio que retorna. O Eterno Retorno é o teste, portanto, que distingue uma ética baseada no ressentimento, que reafirma as objetualidades constituídas, atribuindo-lhes agência, e portanto, uma moral e outra, imanente, que compreende que o que age não está separado de sua potência de agir. Só aquele que não está separado de sua potência impessoal de agir pode desejar o Eterno Retorno. Um bom exemplo que Deleuze retoma de Nietzsche e que expõe esta diferença é o do relâmpago. A forma verbal “O relâmpago cai” mascara o fato de que este aparecer é o próprio ser do relâmpago. Não há separação entre o relâmpago e seu aparecer, que suporia uma agência voluntária, e portanto, uma moral. A forma sujeito-objeto, replicada na atribuição de predicados a objetos na forma do juízo traria no seu bojo uma moral de sujeitos imputáveis, separados daquilo que fazem. É nessa passarela que aparece a relação entre uma ética e uma ontologia deleuzianas.

²² NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 230.

Neste sentido, se o que retorna é a própria diferença, é a própria redistribuição das diferenças que embaralha o tempo que perpetuamente retorna. A síntese do futuro é então o momento decisivo na constituição do plano onde tempos e espaços intrínsecos são plasmados. Se a síntese do presente constrói os materiais, a do passado os encaixes formais, na forma da contiguidade por semelhança ou contraste e da rememoração, a síntese do futuro retira o fundamento que harmoniza os dois níveis, o atual e o virtual- ela não produz um terceiro termo, ela atua sobre as produções dos dois primeiros.

Somers-Hall resume a relação entre as três sínteses.

A resposta de Deleuze a esta questão em termos de tempo é, em última análise, Spinozista. Sucessão e coexistência são simplesmente ‘atributos’ diferentes de tempo. Hábito e memória podem se relacionar porque são simplesmente diferentes modalidades ou expressões da forma do próprio tempo. Podemos pensar (um tanto figurativamente) na memória e no hábito como simplesmente sendo maneiras diferentes de apresentar a mesma forma subjacente de tempo. Ao adotar essa abordagem, o problema da prioridade da sucessão sobre a coexistência, ou vice-versa, é colocado fora de jogo. Ambas são expressões da mesma forma temporal ontologicamente anterior, que em si não é nem sucessiva nem coexistente. Assim, embora sejam modalidades diferentes, elas se relacionam por serem modalidades diferentes de uma mesma forma vazia. A forma pura e vazia do tempo é, portanto, aquela que se bifurca no passado da memória e no presente do hábito. Se entendermos tempo além de suas referências ao assunto que constitui, temos uma pura forma de tempo que não é nem sucessiva nem coexistente. A terceira síntese é responsável por constituir o espaço da primeira síntese, o que Deleuze chama de “campo de individuação” (DR 246-7/307-9, 2.10, 5.5), dentro do qual se constitui o sujeito. Também é responsável por constituir as relações entre esses campos de individuação, que são expressos pela memória. Deleuze caracteriza essa função como o ‘diferenciador da diferença’ (DR 117/143), ou a “diferença que se relaciona diferente para diferente” (DR 119/145), ou como o “precursor escuro”.²³

²³ “Deleuze’s answer to this question in terms of time is ultimately Spinozist. Succession and co-existence are simply different ‘attributes’ of time. Habit and memory can relate to each other because they are simply different modalities or expressions of the form of time itself. We can think (somewhat figuratively) of memory and habit as simply being different ways of presenting the same underlying form of time. By taking this approach, the problem of the priority of succession over co-existence, or vice versa, is put out of play. They are both expressions of the same ontologically prior temporal form, which in itself is neither successive nor co-existent. As such, while they are different modalities, they are related by being different modalities of the same empty form. The pure and empty form of time is therefore that which bifurcates itself into the past of memory and the present of habit. If we understand time apart from its references to the subject it constitutes, we have a pure form of time that is neither successive nor co-existent. The third synthesis is responsible for constituting the space of the first synthesis, what Deleuze calls the ‘field of individuation’ (DR 246–7/307–9, 2.10, 5.5), within which the subject is constituted. It is

Assim, em uma filosofia genética baseada na diferença, é a terceira síntese que termina por “orientar” a constituição dos planos temporais manifestos nas obras examinadas por Gubernikoff, que “embaralham” as coordenadas temporais tal como normalmente compreendidas e “encenadas” pela representação tonal do tempo. Na síntese do futuro encontramos efetivamente o plano de imanência que é plano de ajuntamento, constituição e reconstituição dos conteúdos armazenados nos diferentes cortes do cone da memória e atualizados em superfícies sensíveis das obras. O diferenciador da diferença é, portanto, aquilo que seleciona e relaciona o que não está mais de antemão selecionado e relacionado.

Mais uma vez, segundo Gubernikoff

Esta terceira repetição é a que “a-funda”, tira o fundamento remetendo a ele, a que estabelece ontologicamente a distribuição da diferença. É a intensidade profunda que diferencia a repetição física e fundada na repetição psíquica e fundadora. Logo, ela não é nem representada, nem psíquica. Ela não é nem atual nem virtual, é intensiva. É a responsável pela individuação, por cada “solução” localizada, por cada música. É indivisível e singular e o caráter implicado de singularidade é a multiplicidade, o próprio de cada ideia musical.²⁴

Não precisamos endossar a filosofia deleuziana do tempo em seu nível ontológico para perceber a sua validade para a análise musical das obras analisadas por Gubernikoff, que é o que pretendemos mostrar a seguir.

O Atual e o virtual

Gubernikoff fala de György Ligeti de forma a indicar a relação entre os vários tipos de tempos apresentados. No *Concerto de câmara* do compositor húngaro, segundo ela, a linearidade revela uma multidirecionalidade guiada por várias direções que não vão a lugar algum. Em sua análise, Gubernikoff apresenta a técnica das *taleas* empregada pelo compositor húngaro, segundo a qual fatias de tempo previamente determinadas, por exemplo, o tempo de uma semínima em um andamento específico, se veem divididas em várias quantidades, por exemplo, por 3, 4, 5, e 7 partes iguais. Estas diferentes divisões articulam-se simultaneamente em âmbitos controlados de alturas, como no início do Concerto, em que todos os semitons em um intervalo de terça maior, entre fá# e sib são articulados em contraponto polirrítmico de melodias que obedecem às

also responsible for constituting the relations between these fields of individuation, which are expressed by memory. Deleuze characterises this function as the ‘differentiator of difference’ (DR 117/143), or the ‘difference which relates different to different’ (DR 119/145), or as the ‘dark precursor’.” (SOMERS-HALL, H. **Deleuze’s Difference and Repetition**. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, p. 82).

²⁴ GUBERNIKOFF, 1993, p. 86-7.

diferentes pulsações simultaneamente. Esse procedimento gera para a escuta um fenômeno análogo a um “formigamento” de sons, sem ordem prontamente discernível. Na escrita, no entanto, técnicas clássicas de contraponto como cânone e imitação são empregadas, porém limitadas a estes âmbitos de alturas controlados, gerando efeitos não de desenvolvimento independente de linhas tal como se escuta no contraponto tradicional, mas de movimentação interna aos âmbitos escolhidos, resultando no conceito de *micropolifonia*.

Até aqui estamos no contexto da análise material da partitura, seus procedimentos técnicos e efeitos. Mas a procura de um fundamento temporal, que encontra *uma atualização possível* entre outras nesta obra de Ligeti, faz a autora perguntar sempre pela *ideia temporal implícita da música*, que se mostra no produto acabado, mas que não se reduz a ele. “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar...”²⁵ A posição é paradoxal, mas corresponde à ideia de matriz deleuziana da *contemporaneidade de plano e conceitos* que encontramos por exemplo em *O que é a filosofia?* de Deleuze e Guattari, aqui no comentário de Bento Prado Jr.

Mas esse campo- que é o lugar onde se constroem e circulam os conceitos- não é pensável por si mesmo. Sua definição e seu mapeamento só são possíveis pela correlata definição dos conceitos que o povoam. Se os conceitos precisam de um campo virtual prévio, o plano não subsiste sem os conceitos que o habitam e nele erram como as ilhas que formam arquipélago no oceano. Mas que a metáfora não nos engane! Pode haver deserto inabitado e o oceano nem sempre tem sua superfície interrompida ou salpicada por ilhas. Assim, mais uma vez, se não há conceito sem plano, não há plano sem conceitos que inscrevam, nesse ‘elemento’ fluido e virtual, superfícies e volumes, que o marquem como séries de acontecimentos, que o recubram como ladrilhos inumeráveis e distendam, assim, esse meio impartilhável.²⁶

No trecho citado, Prado Jr comenta a relação entre plano e conceitos na filosofia, mas a mesma relação de implicação não-cronológica verifica-se entre as músicas e seus fundamentos temporais para Gubernikoff. Assim, a relação de fundamento e fundado não é de precedência, mas de *implicação genética*, que acaba por vindicar a pergunta heurística que fazemos neste artigo: *como deve ser o tempo e o espaço para que essa obra exista?* Derivamos assim do produto final um desdobramento temporal implicado no mesmo, como se a obra exemplificasse o tempo que ela mesma exhibe, simulando-o. Segundo Gubernikoff, “do ponto de vista do pensamento musical cada música, ou obra, é uma solução atual e local das suas questões e problemas.”²⁷ A obra portanto não realiza o que já estava lá, mas constitui a imagem de tempo que oferece ao

²⁵ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Editora 34, São Paulo, 2005 (4a reimpressão), p. 53.

²⁶ PRADO JR, Bento. **Erro, ilusão e loucura.** São Paulo, Editora 34, 2004. p. 143.

²⁷ GUBERNIKOFF, 1993, p. 84.

organizar-se. Mas ao oferecê-la organizando-se, retroativamente põe ao ouvinte/analista o conjunto de problemas a que responde, de forma análoga à contemporaneidade de plano e conceitos na criação filosófica segundo Deleuze e Guattari.

Para a autora, Ligeti por meio das técnicas específicas que emprega, extrai fatias do ‘caosmos’, conceito usado por Deleuze e Guattari, “onde o caos não se opõe ao cosmos, a desordem à ordem, mas produzem, na sua força múltipla de determinação/indeterminação, um universo”²⁸. O Caosmos vai nos interessar em sua caracterização por Gubernikoff como uma densidade virtual mais expressiva que o sensível, nem sensível nem ideal, uma concretude sonora em virtualidade. Assim, Ligeti executaria a:

‘extração’ de uma superfície em relação ao ‘Caosmos’ que é sempre mais denso e virtualmente mais expressivo que o sensível [...] [de modo que] a pulsação nasce do não pulsativo, o diatonismo do cromatismo, o sensível do não sensível, entendido não como ideal, mas como concretude sonora e universo simulado. Este tecido, tramado por Ligeti, se torna objeto de ampliações de onde são extraídas camadas cada vez ainda mais aumentadas, como as melodias que já estão ‘contidas’ nas permutações das tramas e as notas longas, que criam falsas estabilizações temporárias.²⁹

O Caosmos de que fala a autora nessa passagem faz as vezes desse tempo fora do tempo de que falávamos anteriormente. Ele é essa potencialidade por trás da formatação temporal como a encontramos, é condição de possibilidade desta e condição de possibilidade de sua variação. O acesso a essa superfície caosmótica feito por Ligeti lhe permite a ‘extração’ de mais e mais camadas, a operação de uma variação sobre um fundo aparentemente imóvel e a imobilização de um procedimento sonoro em variação. O Caosmos de Deleuze e Guattari se inspira em Joyce, na descrição do mesmo como “caos composto -não previsto nem preconcebido”³⁰, um estado que a arte exploraria ao “transformar a variabilidade caótica em variedade *caóide*”, ao tentar tornar o caos sensível. A luta com o caos para invocação do Caosmos é exatamente esse procedimento de produção de uma sensibilidade para além dos eixos do usualmente sensível, do imediatamente dado como empírico.

Ainda explorando as relações da temporalidade, Gubernikoff apresenta a noção de ‘*backward and forward listening*’, discutindo a ideia de forma-momento de Stockhausen. Tal escuta pra frente e pra trás se movimenta junto ao tempo que aqui não é linear ou sucessional. O tempo ‘vem do futuro’, pelo gesto da escuta que retorna a posteriori, e a memória se liberta da linearidade: ela pode montar encadeamentos multidirecionais no movimento da música acompanhado pelo movimento da escuta para frente e para trás, ou ainda reconhecer uma repetição não-linear entre partes descontínuas. Esse é o tempo contemporâneo, onde as coisas só acontecem, onde coisas demais acontecem, proliferam-se factóides que

²⁸ GUBERNIKOFF, 1993, pp. 232.

²⁹ GUBERNIKOFF, 1993, pp. 232-33.

³⁰ DELEUZE, GUATTARI *op. cit.* p. 263.

precisam ser encadeados por uma memória-escuta capaz de transitar entre múltiplas escalas.

Mas no caso de Stockhausen, sua técnica apresenta uma imagem diversa da de Ligeti. Enquanto no primeiro a “lupa” do compositor amplia complexidades que se arvoram em estado de grão no interior do som, produzindo processos lineares de intensificação e recessão textural, no segundo não é propriamente uma música de feixes que é extraída. Gubernikoff comenta em Stockhausen sua teoria da Unidade do Tempo Musical, segundo a qual as relações temporais-musicais (durações e ritmos) e espaciais-musicais (notas, harmonias e intervalos) não seriam nada mais do que “oitavas” diferentes da escala total do tempo musical. Derivando da observação de que uma sucessão de pulsos ao ultrapassar o limite superior de 16 Hz entra em uma região perceptual ambígua entre o ritmo e a altura (“nota”), eventualmente tornando-se nota, Stockhausen empreende a unificação de todos os parâmetros musicais. Não só alturas e ritmos se vêem unificados como “fases” de um continuum desta forma, mas também formas musicais, obras e vidas inteiras. Assim, a percepção da forma-momento como mergulho no instante vertical que conjuga todas as escalas simultaneamente torna-se um ideal da composição de Stockhausen nos anos 60. Empreendendo o estudo de sua *Klavierstück IX*, Gubernikoff extrai da obra relações proporcionais entre durações que obedecem de um lado à série de Fibonacci, chegando ao final a derivar a “fundamental ausente” da obra, um mi grave abaixo dos 16 Hz audíveis como nota, do qual todas as proporções presentes na obra seriam como que “harmônicos superiores”.

O estudo dos exemplos de aplicação do pensamento de Gubernikoff ilustra que a forma dessa aplicação não resulta em uma dramatização da filosofia de Deleuze nas músicas singulares, como se todas se tornassem versões mais ou menos sensíveis de um plano de imanência pensado como Caosmos. Isso seria tomá-lo exatamente como modelo para a escuta das obras. Mas o procedimento da autora se liberta da inspiração deleuziana, indo ao encontro dos fundamentos implicados em cada processo composicional singular. Pela superfície das obras de Ligeti e Stockhausen, chega-se a fundamentos temporais diferentes implicados no que se dá a escutar- a filosofias implícitas de tempo-espaço em cada obra singular. Uma vez encontrados os delineamentos do plano postos pelas músicas – se unidade multifásica do Tempo a ser cortado e remontado (Stockhausen) ou feixes espaço-temporais caosmóticos amplificados pela escritura (Ligeti) – tornam-se pensáveis realizações diferentes do mesmo fundamento temporal que fora engendrado por elas. Na verdade, poderíamos imaginar os tempos propostos por Kramer como atualizações dessa matéria escura constituída no interior do modelo proposto por Gubernikoff:



Num primeiro momento, o gráfico ajudará a perceber as relações entre os tempos propostos por Kramer. As categorias em negrito correspondem aos pares conceituais, e as em itálico à tipologia de Kramer. Percebe-se desta maneira o que há em comum entre cada tempo. Poder-se-ia, por exemplo, passar do tempo multidirecionado ao tempo momentâneo, pela descontinuidade, que é comum aos dois. Ou do tempo momentâneo ao tempo vertical pela não-linearidade. E assim sucessivamente.

Mais profundamente, no entanto, deve-se entender o gráfico como uma tentativa de conceber uma multiplicidade temporal não mais como multiplicidade de tipos de tempo, conforme Kramer, mas como pontos cardinais de um continuum sem extremos, nos quais os graus são dissolvidos em favor das qualidades. Neste sentido, a multiplicidade temporal de Kramer é reencontrada numa concepção unitária de tempo, se encontrando com a noção do plano de imanência, segundo Gubernikoff. As diferentes configurações de tempo seriam como os recortes já atualizados. Temporalizações de um fundamento que, em si, *ainda não é empírico*.

Da variação pela escuta: a terceira natureza

Retomemos metodologicamente a pergunta que nos orientou neste texto: como seria o mundo se espaço-temporalmente organizado segundo os critérios que se pode extrair dessas obras? Se o som, e o tempo, passam a ser o objeto da música, mas de tal forma que é a sua articulação imanente que constitui o seu objeto, a normatividade diríamos *quase-linguística* da organização tonal-temporal passa a ser rejeitada. Em certo sentido esta organização constituída como segunda-natureza tem sua gênese intrinsecamente na constituição do *corpus musical*, mas

ao tornar-se segunda natureza, adquire um caráter *extrínseco*, como de uma fôrma do tempo que se impinge sobre as formações musicais.

A hipótese fundamental a se desenvolver seria que a emancipação da dissonância e do ritmo seria o evento histórico necessário para trazer à tona a possibilidade de trabalhar com o ‘som’ como material musical para além dos tons fechados e da prática de resolução das dissonâncias, que garantia a linearidade da escuta até então. Este evento marca também a necessidade de pensar a ‘representação intrínseca’ como uma auto-organização do material, a organização interna do encadeamento de sons não por uma gramática comum previamente acordada (pois aqui a gramática tonal é rompida), mas pelas ‘escolhas’ de uma dada obra que criam um certo arranjo espaço-temporal e, por consequência, através da orientação e educação da escuta de uma época, alteram as próprias noções de tempo. Na medida em que todo formato ‘natural’ é uma segunda natureza, conformada pelos modos socialmente mediados de ‘escuta’, a série musical que aí se inaugura é uma que exige o trabalho da escuta, que torce a escuta *dada* pela disrupção de formas tradicionais. Essa disrupção se apresenta como possibilidade de liberação de determinados materiais sonoros, contudo uma liberação que exige o ‘inculcamento’ de uma nova atitude. O fato de que o ‘gosto’ musical é posto em xeque, de que essas obras são frequentemente mal-recebidas (inclusive escandalosamente mal recebidas em muitos casos) é revelador de que o ‘gosto’, tal qual segunda natureza, não é um dado, mas uma operação de mediações construtivas. A radicalização sonora das novas operações revela uma operação que já se passava, mas pode agora ser explicitada: a percepção “com gosto” ou a escuta são construídas.

Se a questão da escuta é a da síntese transcendental de formas de reconhecimento, então essa nova arte disruptiva e ‘radical’ desafia o reconhecimento: o problema se torna como reconhecer os protocolos de produção destas obras, na medida em que eles implicariam uma ‘escuta não-natural’, uma nova quantidade de trabalho em retraçar práticas, estruturar parâmetros, enfim, uma nova escuta; ou ainda, a síntese de um novo aparato de síntese pelo ouvinte. Mas uma questão embutida neste desafio ao reconhecimento se coloca: se Deleuze questiona a forma conceitual, que encontra no juízo e na distinção sujeito e predicado como já constituídos seus correlatos necessários, qual é o papel da conceitualidade musical neste processo? Se a música é capaz de apresentar o seu próprio conteúdo como consistindo em uma imagem implícita de tempo e espaço renovados, a sua escuta não implica também na capacidade de *rastrear* essas imagens-tempo? A questão organizacional colocada sobre os conteúdos sensíveis, uma vez que o seu caráter de *dado* seja desfeito, recoloca a questão da normatividade composicional: o que há de ser feito? *Como podemos navegar o tempo das sínteses da música radical?* Nós propomos que este trabalho sobre esses aparatos sintetizadores (sobre o gosto e a escuta), traz à tona uma ‘terceira natureza’ como abertura da possibilidade de extrapolar as formas-gosto e -escuta dadas rumo a operações experimentais de reinvenção desses padrões pela própria introdução dos parâmetros musicais que orientariam as novas sínteses. Esses novos parâmetros orientadores são os próprios modos de representação intrínseca. Talvez assim pudéssemos afirmar, resumidamente: a explicitação da representação intrínseca como modo de cada nova obra ‘dar-se sua regra’ autorreferencialmente, implica

a elaboração da ‘terceira natureza’ como estado que permite jogar com os próprios modos de produção de ‘segunda natureza’, ou seja, experimentar com os aparatos de síntese, as formas de organização do som e da escuta. Goodman nos fornece um exemplo de como pensar a operação da representação intrínseca de extração de uma regra do próprio desenvolvimento de uma obra.

Considere novamente uma amostra comum de tecido em um alfaiate ou livro de amostra do estofador. É improvável que seja uma obra de arte ou represente ou expresse qualquer coisa. É simplesmente uma amostra - uma simples amostra. Mas do que é uma amostra? Textura, cor, trama, espessura, teor de fibra; todo o ponto desta amostra, nós somos tentados a dizer, é que foi cortado de um rolo de tecido e tem todas as mesmas propriedades do restante do material. Mas isso seria precipitado demais.³¹

Uma infinidade de propriedades diferentes pode ser simbolizada por uma amostra. Como devemos individualizar a propriedade que não é apenas possuída pela amostra, mas que a amostra está expressando, ou, no sentido técnico de Goodman, está exemplificando? Esta pergunta indexa a diferença entre ver e ver-como, ou ouvir e ouvir-como- o que significa a diferença entre ouvir um som, e ouvir um som *enquanto parte de uma obra*, ou ouvir uma sequência, e *ouvir uma sequência rastreando seus componentes e as relações temporais resultantes*. Que *estratégia de escuta* é capaz de resguardar a obra de recair no puro ruído informal ou nas diferenças desconectadas, como a imagem do abismo deleuziano da diferença não constituída deixa supor? Supor que esta compreensão seja automática seria supor que o sentido seja automaticamente “dado” no fenômeno. É desse modo que uma conceitualidade musical parece estar operante na representação intrínseca, precisamente como forma de escapar à segunda natureza. Na medida em que o sensível se dá e temos os meios de rastrear o que ele nos diz, somos capazes de construir outros quadros de referência para construções ulteriores.³²

Se todo esse desenvolvimento autorreferencial pode parecer uma super-elaboração desnecessária (por que infringir os parâmetros de gosto se isso apenas gera desgosto?), é de se verificar que há um ganho cognitivo nesse procedimento. A novidade representada por esse novo modo de trabalhar o som (que trabalha as escutas associadas), cria novos modos de compreender a série histórica que a precedeu e de re-trabalhar esses materiais; ganha-se uma nova habilidade de síntese que permite mesmo ressintetizar muito do que já se ouvia até então. A não-linearidade que aparecia como marca do ruído e da não-música se torna uma forma intencionada e consistente: se o linear era a marca da

³¹ GOODMAN, N. **Ways of Worldmaking**. Cambridge, Hackett Publishing, 1978, p. 63.

³² Uma interessante defesa da conceitualidade da escuta musical é feita por NACHMANOWICZ, em **Lógica e Música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick**, Relicário edições, 2016, para o repertório do século XVIII e XIX e a partir da filosofia de Kant. O repertório e o filósofo analisados na obra caem fora do escopo deste artigo, mas creio que podemos endossar muitas das conclusões de Nachmanowicz para aquele repertório, e, talvez, adaptá-las ao repertório e manancial filosófico atual.

‘elaboração cultural’ sobre a ‘espontaneidade natural’ sem ordem, o momento de então é marcado pela abertura às consistências em elaborações não-lineares. É a reversão dos modos de inteligibilidade alterando os esquematismos estéticos, é a aquisição da capacidade de operar com a inteligibilidade como ferramenta para transformar a receptividade sensível: uma estética ativamente experimental armada de teorias, formas e conceitos para criar aquilo que ela própria poderá sentir.

Talvez possamos mesmo falar com Fernanda Costa-Moura e Renata Costa-Moura que a questão deixa de ser descrever uma estética transcendental (modo de investigação crítica sobre as condições de constituição do objeto para o sujeito do conhecimento), para se tornar como operar uma ética transcendental:

O objeto, para nós, constitui antes uma *ética* transcendental. Trata-se não de um objeto que se constitui por um determinado funcionamento da razão, por determinados parâmetros do conhecimento, mas de um objeto que se constitui através de passos éticos que implicam posicionamentos que definem e vão dando lugar ao sujeito que emerge aí como efeito — e, não obstante (como veremos), inevitavelmente responsável.³³

As autoras estão aqui preocupadas com o objeto psicanalítico lacaniano, mas a ressonância com o que pretendemos descrever em nossa investigação do material sonoro é notável. A música que disruptivamente reorganiza a escuta pelo próprio movimento de uma nova materialidade sonora, a qual propõe novas formas para os objetos sonoros nas obras, não se contenta com uma epistemologia crítica das formas que organizam a sensibilidade universalmente. Tal música, em sua explicitação, que propusemos acima, de uma ‘terceira natureza’, provoca a transmutação da estética transcendental em *ética transcendental* na medida em que exige compromissos normativos do compositor, do ouvinte e do meio musical. As formas transcendentais, as condições de síntese da escuta, são postas em questão e, passo a passo, trajetórias de possibilidades outras são propostas, em uma dinâmica não linear (pois envolve alças de retroalimentação e causalidade recíproca em múltiplas direções) entre o encontro de novas problemáticas musicais, proposições experimentais por compositores que pretendem desenvolvê-las e a reeducação da escuta de ouvintes cujos aparatos de síntese do audível são ressinetizados. A matéria sonora circula entre a escala dos instrumentos e execuções, das formas abstratas das composições e das sínteses psicossociais de sensações produzindo representações intrínsecas em suas elaborações autorreferenciadas.

Tais quais formas transcendentais que garantem a manifestação empírico-sensível do som, as ‘segundas naturezas’ são sócio historicamente aprendidas e elaboradas. A terceira natureza, propomos aqui, funciona como espaço de experimentação com a metafísica sonora, com as condições de possibilidade da escuta que são as segundas naturezas. A manipulação experimental do Caosmos

³³ COSTA-MOURA, Fernanda; COSTA-MOURA, Renata. Objeto A: ética e estrutura. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 14, n. 2, p. 225–242, 2011.

é um modo de falar do espaço de exploração de possibilidades outras de sintetizar a matéria sensível, de visitação ao caos da matéria sonora sem estrutura para lhe conferir uma nova consistência, imanentemente engendrada.

Ainda nas aproximações com a filosofia deleuziana, um paralelo talvez um pouco grosseiro pode ser sugerido entre a noção de uma ‘terceira natureza’ e a operação da terceira síntese do tempo deleuziana. Esta síntese, que se associa ao futuro como *teste* (ou *experimento*), constitui o “campo de individuação” e funciona como “diferenciador da diferença”, parece se sobrepor à noção de ‘terceira natureza’ como campo de experimentação. A conquista da terceira síntese como capacidade de manipulação conceitual é o que dá a ver um novo espaço no qual os diferentes encaixes temporais constituídos aparecem como individuações locais em um amplo campo de experimentos possíveis. Também representar a representação intrínseca é dar-se a capacidade de ir além das formas-temporais dadas e mergulhar em um amplo espaço de diferenciação dos modos de produzir diferenças espaço-temporais por testes e experimentos com a matéria sonora.

A reformatação de uma representação intrínseca musical, que apresenta a obra como *implicada* em uma pressuposição espaço-temporal que ela própria exemplifica como uma *tese* para o ouvinte, não coloca sensível contra conceito, ideia contra representação, como na verdade exige a reformatação da própria representação nos termos dos diferenciais a princípio infra-representacionais que são chamados a constituir as músicas-problemas-e-soluções.

O próprio Deleuze parece não concordar com a nossa leitura conforme o trecho a seguir:

Não paramos de propor noções descritivas: as que descrevem as séries atuais, as Ideias virtuais, ou o sem-fundo do qual tudo sai. (...) [Mas] nada disto forma uma lista de categorias. É vã a pretensão de que uma lista de categorias possa ser em princípio aberta; de fato, ela pode ser, mas não em princípio, pois as categorias pertencem ao mundo da representação, no qual elas constituem as formas de distribuição de acordo com as quais o Ser se reparte entre os entes segundo regras de proporcionalidade sedentária.³⁴

Ainda que concordemos com o espírito da empreitada deleuziana, principalmente quando ele propõe reunir “as duas partes da Estética, tão infelizmente dissociadas, a teoria das formas da experiência e a da obra de arte como experimentação”³⁵, podemos defender a nossa posição com pelo menos três argumentos. Primeiramente, a já apresentada distinção, advinda da filosofia da linguagem, entre ver e ver-como. Não seria suficiente o simples contato sensível com o fenômeno- a reestruturação formal do tempo da obra- para a compreensão da imagem de tempo encarnada na mesma. A linguagem, ou conceito, é chamada a selecionar o elemento relevante que está sendo individuado no fenômeno, para além de todas as possibilidades de seleção

³⁴ DELEUZE, 2018, p. 267.

³⁵ DELEUZE, 2018, p. 267.

possível que o mesmo abriga. Em segundo lugar, a consideração por Deleuze do conceito em termos de categorias, e destas em termos de sua estabilidade, ou “sedentarismo” responde a problemas internos da filosofia deleuziana que não nos cabe tratar aqui. Podemos ter outro conceito de conceito que não traga as mesmas consequências. E, em terceiro lugar, se a metafísica proposta por Deleuze é sub-representacional, porque diz respeito à emergência da própria distinção sujeito-objeto, e, portanto, das sínteses ativas performadas pelo sujeito a partir de sínteses passivas, o modelo de Gubernikoff tem por objeto a experiência da obra de arte- que pressupõe uma escuta. Se admitimos antes que o sujeito é co-constituído pelas suas experiências, essa co-constituição não acontece sem representações prévias, na medida em que não estamos aqui no âmbito da emergência inicial desta distinção sujeito-objeto, mas, ao contrário, da dialética entre sensível e conceito presente a um sujeito previamente constituído (mas que não pára de se reconstituir) que apresentamos no jogo entre segunda e terceira naturezas.

O sofisticado modelo de análise e, mais do que isso, de escuta, de Gubernikoff- que nos fornece um conjunto de questões a serem colocadas *para cada música que escutamos*- exige, sim, uma operação do bloqueio do modelo prévio na cognição do tempo-espaço imanente da obra, mas exige também os meios conceituais para positivamente reconstruir este tempo-espaço. Neste sentido, distante de uma luta deleuziana contra a representação, pensamos que aqui se trata de um *alinhamento renovado* entre conceito e sensível em busca das resoluções adequadas para reconhecer as unidades relevantes propostas nas obras, e das *boas perguntas que devemos fazer como ouvintes* para que elas nos abram seus segredos. Importa aqui notar o desenvolvimento da própria capacidade de reconhecer no som aqui e acolá diferentes manifestações de uma estranha não-linearidade que, sendo ouvida por longos períodos, começa a ditar a própria normatividade de sua estética transcendental, e se deixa reconhecer enquanto é prático-sensivelmente manipulada: ela sussurra múltiplos nomes que já se podem começar a entreouvir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA-MOURA, Fernanda.; COSTA-MOURA, Renata. Objeto A: ética e estrutura. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 14, n. 2, p. 225–242, dez. 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Trad.: Bento Prado Jr. / Alberto Alonso Muñoz. 2ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles **Diferença e Repetição**. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2018.
- GOODMAN, N. **Ways of Worldmaking**. Cambridge, Hackett Publishing, 1978.

- GUBERNIKOFF, Carole. **Música e Representação: das Durações aos Tempos**. 2002, 287f. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.
- GUBERNIKOFF, Carole. “Musique et silence, un devenir différentiel et intensif” *In: Les cahiers du CIREM*. No. 32-33-34- **Musique et Silence**, 1994.
- GUBERNIKOFF, Carole. **Análise Musical e Empirismo em obras de Rodolfo Caesar e Tristan Murail**. 2003. Tese (Professor titular). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO.
- KRAMER, Jonathan. **The time of music. New meanings, new temporalities, new listening strategies**. New York: Schirmer Books, 1988.
- NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda. **Lógica e Música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick**, Relicário edições, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- PIANA, Giovanni. **A filosofia da música**. São Paulo. Edusc, 2001.
- PRADO JR, Bento. **Erro, ilusão e loucura**. São Paulo, Editora 34, 2004.
- SALZER, Felix. **Structural Hearing. Tonal Coherence in Music**. London, Dover, 1962.
- SOMERS-HALL, Henry. **Deleuze’s Difference and Repetition**. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Entretiens avec Jonathan Cott**. Paris. J.-C.Lattès, 1988.

Recebido em 18/02/2022
Aceito em 13/04/2022