

Gesto-impureza: a multidisciplinaridade em *Pendulum Phase*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-1. Composição e Sonologia

Arthur Zucchi Boscato

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

arthurboscato@gmail.com

Guilherme Sauerbronn de Barros

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

guisauer@gmail.com

Resumo. O presente trabalho discute implicações estéticas, filosóficas e políticas da obra *Pendulum Phase* (2021), composição do autor que é resultado de pesquisa de mestrado que culminou na dissertação *Isso (não) é música: possíveis lugares do compositor em um processo criativo multidisciplinar*. O estudo parte da exposição do processo de criação da peça, citando obras referenciais (sobretudo as do compositor estadunidense Steve Reich e da coreógrafa belga Anne Teresa de Keersmaeker) e discutindo o conceito de defasagem e sua utilização na música e na dança. Segue, então, para uma análise da obra, demonstrando como a defasagem aparece aqui enquanto procedimento para se atingir polirritmias complexas, expressas tanto visual quanto acusticamente. Estruturas polirrítmicas presentes na obra *Ritmo* (1986), de Bohumil Med, são utilizadas como exemplo para demonstrar a operacionalização destas configurações. Por fim, o texto discute como a inclusão do gesto corporal enquanto elemento composicional, aqui representado por um movimento pendular do braço do(a) intérprete, pode representar uma *impureza*, conceito emprestado de Scarpetta por Dhomont (1990) para se referir à atitude de compositores que buscavam, no final dos anos 1950, um lugar entre o dogmatismo serial bouleziano e a imposição de comunicabilidade e de reaproximação com o público. A referencialidade engendrada pela imagem visual representaria, para além de um experimento estético e poético, um ato crítico e político no sentido de desestabilizar a corporeidade eficiente, maquinal, rigorosamente aplicada à execução.

Palavras-chave. Minimalismo, Experimentalismo, Defasagem, Impureza, Multidisciplinaridade.

Title. *Gesture-Impurity: Multidisciplinary in Pendulum Phase*

Abstract. The present work discusses the aesthetic, philosophical, and political implications of the composition *Pendulum Phase* (2021), a piece by the author that is result of a master's research which culminated in the dissertation titled *Isso (não) é música: possíveis lugares do compositor em um processo criativo multidisciplinar*. The study starts by presenting the creative process of the piece, citing influential works (especially those of the American composer Steve Reich and the Belgian choreographer Anne Teresa de Keersmaeker) and discussing the concept of phasing and its application in music and dance. It then proceeds to analyze the composition, demonstrating how phasing appears here as a procedure to achieve complex polyrhythms, which are expressed both visually and acoustically. Polyhythmic structures present in the work *Ritmo* (1986) by Bohumil Med, are used as examples to illustrate the operationalization of these configurations. Lastly, the

text discusses how the inclusion of bodily gesture as a compositional element, represented here by a pendular movement of the performer's arm, can be seen as an *impurity*, a concept borrowed from Scarpetta by Dhomont (1990) to refer to the attitude of composers who, in the late 1950s, sought a place between Boulezian serial dogmatism and the demand for communicability and reconnection with the audience. The referentiality engendered by the visual image would represent, beyond an aesthetic and poetic experiment, a critical and political act aimed at destabilizing the efficient, mechanistic corporeity rigidly applied in the execution.

Keywords. Minimalism, Experimentalism, Phasing, Impurity, Multidisciplinarity.

O presente trabalho é resultado de pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) que culminou na composição de quatro obras audiovisuais e na dissertação *Isso (não) é música: possíveis lugares do compositor em um processo criativo multidisciplinar*. Enquanto parte de um processo criativo com momentos diversos entre si, a criação da obra discutida neste texto (*Pendulum Phase*) foi fruto de um exercício “solitário”¹. Não obstante, é importante ressaltar que nenhum processo é totalmente individual. Lembrando Barthes (2004, p. 70-1), para quem todo texto é entremeado por outros textos, toda criação é permeada pelas vivências e experiências do(a) autor(a). No processo de gênese de *Pendulum Phase*, uma experiência significativa foi o estudo da peça *Piano Phase*, do compositor estadunidense Steve Reich (1936). Escrita em 1967, originalmente para dois pianos, é composta a partir de uma frase de doze notas. Como ocorre de maneira característica com a música identificada como pertencente ao minimalismo, cada uma das informações é repetida exaustivamente, de modo que a mudança, a diferença, carrega por vezes um caráter ambíguo, de delicadeza e violência: ao mesmo tempo em que pode residir no âmbito do detalhe, nos átomos infinitesimais do interior da estrutura, pelo fato de quebrar a estaticidade estabelecida pela repetição é capaz de surpreender o ouvinte até mesmo agressivamente.

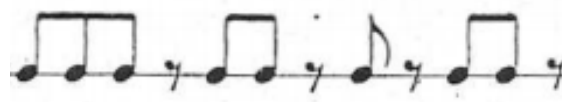
Em *Piano Phase*, o(a) primeiro(a) instrumentista inicia sozinho, ao que é seguido(a) pelo(a) segundo(a) que executa a frase em uníssono. Enquanto aquele(a) mantém o andamento do início ao fim da obra, este(a), após alguns ciclos, acelera gradualmente até que sua segunda nota coincida com a primeira nota do outro piano, momento em que deve permanecer por algum tempo no mesmo andamento, a fim de que esta estrutura se estabeleça e seja identificada como um terceiro objeto, criado da soma do objeto original com sua versão deslocada. Depois disso,

¹ Ao contrário, por exemplo, do filme *O Homem Subterrâneo*, desenvolvido no mesmo contexto, porém de maneira colaborativa.

a mesma aceleração inicia novamente, até que a terceira nota do piano 2 coincida com a primeira do piano 1, e assim por diante.

O primeiro contato que tive com a obra de Reich foi logo que entrei na universidade para cursar bacharelado em violão, na UDESC, em Florianópolis, no ano de 2008. Lembro ter sido em uma disciplina de *Percepção Musical* que nos foi apresentada a peça *Clapping Music* (1972), um estudo de *defasagem* para dois *performers* cujo único instrumento é o próprio corpo e o gesto/som das palmas. Defasagem é o nome dado ao procedimento composicional presente também em *Piano Phase*. Nele, o compositor parte de uma única célula rítmica e/ou melódica repetida em *ostinato* que é então duplicada e gradualmente acelerada, desacelerada ou tem seu início ligeiramente adiantado ou atrasado. *Piano Phase* se utiliza da aceleração, *Clapping Music* se utiliza desta última forma de estruturação. Seu germe é tão somente uma frase com oito ataques, representada na Figura 1:

Figura 1 - Estruturação rítmica de *Clapping Music* (1972), de Steve Reich



Fonte: REICH; HARTENBERGER, 1972, p. 162.

Os(as) *performers* iniciam juntos(as) e, após algumas repetições, o(a) segundo(a) *instrumentista* desloca toda a frase para a esquerda, ou seja, adianta-a em uma colcheia, o que faz com que ele(a) inicie a frase a partir do segundo ataque. Novas repetições, agora na estrutura recém surgida, e um novo deslocamento, agora para o terceiro ataque; e para a primeira pausa; e para o quarto ataque; e assim por diante, até que ambos(as) retornam ao uníssono e a peça chega ao fim.

Encantado com a descoberta, passei a pesquisar outras obras e compositores(as) ligados(as) ao minimalismo e ao experimentalismo estadunidense dos anos 60 e me deparei com o nome de outro importante expoente desta poética, Philip Glass (e sua trilha para o filme *Koyaanisqatsi*²), e com composições de Reich que haviam utilizado a defasagem ainda antes de 1972, como a própria *Piano Phase*, *Violin Phase* (1967) e aquelas que inauguraram a prática se valendo de gravações em fita magnética: *It's Gonna Rain* (1965) e *Come Out* (1966). Percebi

² Filme de 1982, dirigido por Godfrey Reggio.

que o que me encantava em seus trabalhos era a possibilidade de se criar um conjunto complexo a partir de simples individualidades. Observar como células curtas, repetitivas, fáceis de serem tocadas, quando somadas poderiam dar origem a um todo extremamente dinâmico.

Após ter experimentado performances de *Clapping Music* com colegas da universidade, passei pela obra de Philip Glass com *Opening* (1981)³, e em 2020 dei início a um projeto pessoal ao mesmo tempo desafiador e recompensador: estudar e registrar em vídeo composições que me moviam enquanto ouvinte. Entre elas, outra de Reich (*Electric Counterpoint* (1987), para doze guitarras e um contrabaixo) e... *Piano Phase*.

Quando decidi gravá-la, o primeiro passo foi procurar a partitura e medir a quantidade de trabalho. Por um momento, ocorreu-me tocar ambas as vozes simultaneamente, uma com cada mão. Não apenas pela complexidade, mas também pela forma com que a frase central é estruturada (as mãos são posicionadas no teclado uma sobre a outra e executam a frase intercalando as notas entre si), rapidamente me dei conta de que esta possibilidade apenas seria praticável com dois teclados, algo de que não dispunha. Assim, a opção seguinte seria gravar a frase e repeti-la em *loop* utilizando um dispositivo do tipo *loopstation* (o que substituiria o piano 1) e executar sobre ela o piano 2 e suas variações de andamento.

Eis que, já com o primeiro objeto melódico-rítmico sendo tocado com segurança e após alguns estudos preliminares, abri o *software* de gravação *Ableton Live* a fim de tocar a primeira seção da peça pela primeira vez de fato, com seus *accelerandos* e sobreposições. Inicialmente, coloquei todo o foco nas estruturas estáticas, como indicado pelo próprio compositor na partitura. Algumas se mostraram ligeiramente mais difíceis de serem mantidas do que outras, algo que algum tempo de dedicação possivelmente resolveria. A dificuldade maior, contudo, residia nos trechos de transição, em que a velocidade é alterada. Quanto mais tentava me concentrar no que ouvia, menos perfeita era a execução: ouvir o piano pré-gravado simultaneamente a esta ação levava facilmente a um estado de confusão que ocasionava problemas na performance, como a oscilação não-intencional do andamento ou a perda do ponto de estabilização, quando a nota que deveria iniciar o novo ciclo era ultrapassada.

Me surpreendi ao perceber que a forma mais efetiva de se executar estas passagens era racionalizar o mínimo possível e apenas deixar que o movimento dos braços, dos dedos e das mãos acelerasse gradualmente. A sensação era de que meus braços não mais me pertenciam, eram entidades alheias ao meu corpo, e o som que eu ouvia não era produzido por mim, apenas

³ Obra presente no disco *Glassworks* (1982).

soava enquanto essas entidades carnavais subiam e desciam em uma coreografia a que por vezes eu assistia e a qual por outras apenas me aproveitava do privilégio de poder sentir. O afeto que já nutria como ouvinte ganhou um novo significado, foi multiplicado, assim que senti no corpo tudo o que está em *jogo* para quem se aventura a tocar uma dessas obras, cujo gesto criativo ultrapassa o de concatenar elementos de uma forma pré-estabelecida para explorar o espaço de invenção da forma.

Assertivamente, um interlocutor a quem narrava este processo surge com a interjeição: “É um jogo!”. Foi o exato pensamento que me ocorreu após a experiência de tocar *Piano Phase*: Reich, com suas peças instrumentais criadas com o procedimento de defasagem, cria um jogo que leva o(a) intérprete a uma nova percepção de si e de seu corpo no mundo, enquanto nossa consciência não existe senão na carne, neste fenômeno de espelho, portador de uma reflexividade que desta consciência é o atributo principal: o corpo que toca e se toca, que vê e se vê, ao mesmo tempo em que olha para fora, olha para si; ao tocar as coisas, é tocado pelas coisas – para falar com Merleau-Ponty (2003).

O autor (1999, p. 315), em sua *Fenomenologia da Percepção*, dirá que "com a noção de esquema corporal, não é apenas a unidade do corpo que é descrita de uma maneira nova, é também, através dela, a unidade dos sentidos". Para ele, “o corpo, enquanto edifício químico ou reunião de tecidos [representa um] empobrecimento a partir [...] do corpo percebido, que o pensamento objetivo investe mas do qual ele não precisa postular a análise acabada” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 470). Já Michel Chion (1998, n.p., tradução nossa) traz o conceito de trans-sensorialidade para afirmar “que os sentidos não são entidades fechadas nelas mesmas”⁴. Ambos, a seu modo, falam da interferência recíproca entre os sentidos, o que ecoa a ideia de um corpo sem órgãos, trazida por Antonin Artaud em sua transmissão radiofônica de 1948 *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Para acabar com o julgamento de Deus), onde diz que

O homem está doente porque ele é mal construído.
Devemos nos decidir a desnudá-lo para coçar este animálculo que comicha mortalmente
deus,
e com deus
seus órgãos.
[...]
não há nada mais inútil que um órgão.

⁴ " [...] que les sens ne sont pas des entités fermées sur elles-mêmes."

Assim que tiverem lhe feito um corpo sem órgãos,
Então o terão livrado de todos os seus automatismos e o devolvido à sua verdadeira liberdade.
(ARTAUD, 2019, p. 23, tradução nossa)⁵.

Reich cria não uma peça, mas antes um dispositivo coutiniano (LINS, 2007, p.76-7) que propõe ao(à) intérprete um contato tal com seu corpo a partir do qual surge uma complexa rede de interrelações, “a ponto de podermos pensar numa desterritorialização da audição pelo tato, um ‘devir-tato’ da escuta, ou ainda num ‘devir-sonoro’ do tato” (FERRAZ, 1998, p. 160), haja vista a interferência constante de um no outro. É o que Deleuze e Guattari (1997) chamarão de espaço háptico⁶ (em contraposição ao espaço óptico), um espaço em que a visão se aproxima das coisas a ponto de tocá-las, ou seja, “os órgãos de sentido não se opõem uns aos outros, mas deixam supor que tenham funções que transbordem os limites” (FERRAZ, 1998, p. 161) impostos pela ideia do corpo ordenado.

Quando entrei em contato com a obra da coreógrafa e dançarina Anne Teresa de Keersmaeker (1960) e com seu trabalho de coreografia a partir das peças de Steve Reich⁷, já tendo um histórico de relação pessoal intensa com a música deste compositor, a sensação foi de arrebatada surpresa: um dos dispositivos utilizados por Keersmaeker para criação em dança é justamente o da defasagem. Surgiu daí o desejo de criar algo que fizesse coabitar este conceito no som e no gesto. Desta vontade, nasceu *Pendulum Phase*, composta para violão e guitarra a serem executados por apenas um(a) instrumentista.

Partindo da ideia de *Piano Phase* e *Violin Phase*, os dois instrumentos iniciam em uníssono e aos poucos a guitarra diminui seu andamento alcançando polirritmias de quatro pulsos contra 5 (4:5), 3:5, 2:5 e 1:5, momentos nos quais a velocidade metronômica estabiliza-se a fim de estabelecer e reafirmar cada configuração, conforme pode-se verificar na partitura abaixo (Figura 2).

⁵ "L'homme est malade parce qu'il est mal construit./Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,/dieu,/et avec dieu/ses organes./Car liez-moi si vous le voulez,/mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe./Lorsque vous lui aurez faire un corps sans organes,/alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté."

⁶ Do grego aptô, tocar (BUYDENS, 2005, p. 124).

⁷ O contato com a obra de Keersmaeker se deu no contexto da disciplina Por Uma Lógica do Corpo: Cinestesia e Coreografia em Videodança, da pós-graduação em Artes Cênicas da USP, ministrada pela Profª. Dra. Karina Campos de Almeida.

Figura 2 - Partitura de Pendulum Phase (2021)

Pendulum Phase
Arthur BOSCATO (2021)

♩ = c. 125

1 (x 6-10) 2 (x 6-10)

Violão
mp Con sord. arpeggio
manter tempo 1 (tempo 1)

Guitarra (capo VII)
mp Con sord. arpeggio
poco a poco rall. manter tempo 1 *poco a poco rall.*

3 (x 6-10) 4 (x 6-10)

manter tempo 1 *poco a poco rall.* manter tempo 1 *poco a poco rall.*

5 (x 6-10) 6 (x 6-10)

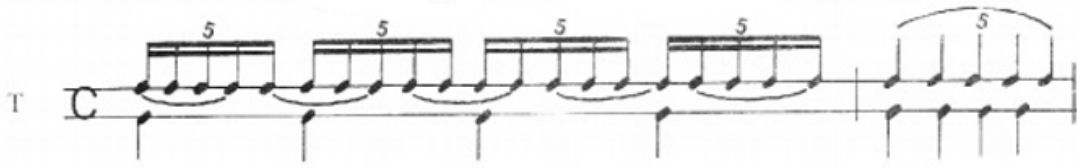
1- penúltima Última
Manter apenas o gesto
Manter apenas o gesto

Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Estas polirritmias são alcançadas através de procedimentos de subdivisão e agrupamento, como os que Bohumil Med apresenta em seu método *Ritmo*, de 1986⁸, conforme vemos na Figura 3 abaixo:

⁸ Ou os que Elliott Carter utiliza para operacionalizar suas modulações métricas (aliando-os à equivalência de valores rítmicos).

Figura 3 - Polirritmia de 5:4 alcançada através de procedimentos de subdivisão e agrupamento de figuras, tomando como base um compasso com quatro semínimas

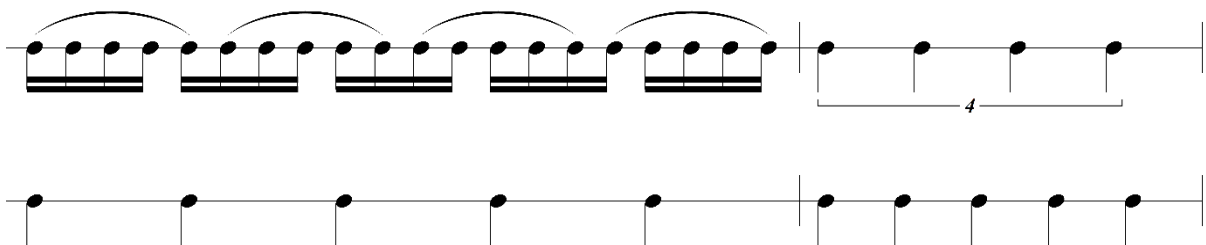


Fonte: MED, 1986, p. 87.

Notamos que para alcançar uma polirritmia de quatro pulsos contra cinco, Med parte de um compasso quaternário (semínimas aninhadas em grupos de quatro), subdivide cada tempo em cinco semicolcheias e agrupa-as também de quatro em quatro. Mantendo apenas os primeiros ataques de cada grupo e eliminando as demais semicolcheias, o que temos é uma quintina de semínimas sobre as semínimas do 4/4 original. Da mesma forma, podemos chegar à exatidão na execução de outras polirritmias através do mesmo procedimento, bastando utilizar outras subdivisões e agrupamentos.

Em *Pendulum Phase* o que se mantém constante são as semínimas notadas no pentagrama superior. Na primeira estrutura apresentada, identificada na partitura com o número 1, ambas as vozes executam estas semínimas em uníssono. O desafio aparece na estrutura número 2, onde o objetivo é alcançar uma polirritmia de cinco pulsos contra quatro. Aqui, o caminho é o oposto do realizado por Med no exercício apresentado na Figura 3 acima, já que utilizamos como referência um grupo com cinco semínimas, e não mais com quatro, como na obra do autor tcheco. Assim, nos valem do seguinte procedimento (Figura 4):

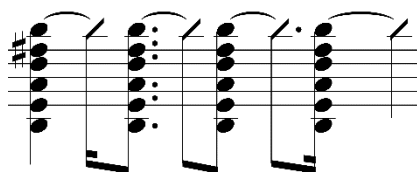
Figura 4 - Polirritmia de 4:5 alcançada a partir do método sugerido por Med (1986), porém baseado num compasso com cinco semínimas



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Cada semínima é subdividida em quatro semicolcheias que são então reunidas em grupos de cinco (como estão reunidas as semínimas). Mantidos os ataques iniciais de cada grupo, temos o que seria uma quartina de semínima, notada na partitura da seguinte forma a fim de facilitar a leitura e a execução (Figura 5):

Figura 5 - Detalhe da partitura de Pendulum Phase (grupo 2): forma alternativa de notação para a quartina de semínima



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Para encontrarmos a voz inferior nas estruturas 3, 4 e 5 a lógica permanece a mesma. Na primeira, onde o que buscamos é justapor três ataques aos cinco da voz superior, cada semínima é subdividida em três partes; na segunda, na qual queremos uma polirritmia de cinco contra dois, as semínimas são partidas em duas colcheias; na última, finalmente, as semínimas não são subdivididas, sendo elas mesmas a nossa referência. Em todos os casos, já que as figuras da primeira voz formam grupos de cinco, as figuras resultantes das subdivisões são igualmente agrupadas de cinco em cinco. Esta operacionalização é expressa abaixo na Figura 6:

Figura 6 - Operacionalização para se alcançar as polirritmias de 3:5 (a), 2:5 (b) e 1:5 (c)



Fonte: Elaborada pelo autor, 2022.

Indo além do ritmo e trazendo a questão do timbre, durante os primeiros estudos para execução e gravação da peça, senti a necessidade de obter uma sonoridade menos *legato*, a fim de minimizar a sobreposição da sustentação dos acordes entre as vozes, enfatizando os ataques e, conseqüentemente, as polirritmias. Assim, onde na partitura lê-se *Con sord.*, sugere-se que o(a) intérprete abafe as cordas com um material macio, como um pedaço de tecido amarrado em algum ponto do braço do instrumento. Já a indicação *arpeggio* decorre da maneira peculiar de execução, o que engendra a visualidade presente na peça como elemento composicional: os instrumentos são posicionados em pé e de frente para o público e o(a) intérprete, também de frente para o público e ao lado de seus instrumentos, tange-nos com movimentos de pêndulo de ambos os braços tendo como ponto fixo o cotovelo. No centro de cada ciclo (quando o “pêndulo” atinge a maior velocidade) as cordas devem ser tocadas suavemente pela ponta dos dedos. Cria-se então uma coreografia de antebraços que vêm e vão, ora simultaneamente, ora de forma alternada; ora para o mesmo lado, ora para lados contrários, encontrando-se e despedindo-se ininterruptamente.

Nas notas de performance, sugere-se que o(a) intérprete posicione os instrumentos em pé, em apoios próprios, ou repousados no chão e recostados em seus ombros, a depender de sua escolha em executar a peça em pé, sentado(a) ou de joelhos. A decisão de qual instrumento será colocado à direita ou à esquerda do palco cabe também a ele(a).

Por fim, a estrutura número 6 indica que se deve manter apenas o gesto, ou seja, deve-se realizar o movimento necessário à execução da última configuração o mais próximo possível das cordas, mas sem tocá-las, procedimento que cria um jogo entre som e gesto, suas respectivas presenças e ausências⁹. Sobre a *fermata* final, a bula indica que o(a)(s) intérprete(s) deve(m) manter os braços em pausa no ponto extremo do movimento – o local em que a velocidade do “pêndulo” atinge valor 0.

Em se tratando das alturas, *Pendulum Phase* compartilha uma característica com peças compostas para os álbuns *Estratossoma* (2015) e *Incurso* (2019), do Entrevero Instrumental, nas quais são notadas estruturas rítmicas que prescindem da necessidade do estabelecimento estrito das alturas. Por vezes há indicações de tessitura (como um *cluster* na região grave do instrumento), de timbre (como o ruído do ar do fole do acordeon ou de duas cordas do violão sobrepostas e tocadas simultaneamente), e improvisações coletivas sobre ciclos rítmico-harmônicos executados por um dos instrumentos. Assim, das alturas foi subtraído o protagonismo e outros parâmetros puderam assumir esse papel, num gesto de dissolução de hierarquias historicamente construídas.

Este gesto vai ao encontro de Kagel, a cuja peça *Tactil* retornamos. Segundo Heile

A peça evita o excesso retórico que constitui a base de grande parte da arte e também da antiarte. Tampouco ela oferece muito no sentido de uma estrutura objetiva – as “notas em si” que ainda são largamente consideradas como o fundamento para a avaliação estética. Ao invés disso, um pouco como a arte conceitual, ela fia-se nas referências que estabelece e nas associações evocadas por estas referências. (HEILE, 2017, p. 110, tradução nossa)

Daí, podemos dizer que *Pendulum Phase*, apesar das referências a Steve Reich e a Anne Teresa de Keersmaeker, relaciona-se a certa distância com o minimalismo, mantendo maior afinidade com a arte conceitual e o experimentalismo. O movimento de pêndulo sobrepõe-se à não-referencialidade do campo acústico como uma *impureza*, conceito emprestado de Scarpetta por Dhomont (1990) para referir-se a compositores como Cage, Kagel, Stockhausen e Berio, insatisfeitos, no final dos anos 1950, por um lado, com as restrições do dogmatismo serial bouleziano e, por outro, com a imposição de comunicabilidade e de reaproximação do público, imposição cuja lógica andava de mãos dadas com o realismo do dinheiro, com a dinâmica de mercado.

⁹ Como exemplos de peças em que ocorre o mesmo jogo temos *Les Gueilleurs de Sons* (1981), de Georges Aperghis, e *Tactil* (1970), de Mauricio Kagel.

Para Nascimento (2011, p. 137) “os limites da técnica serial não respondiam às necessidades composicionais e a existência de um prospecto composicional comum com sentido de progresso da técnica composicional não fazia sentido”. Por outro lado, abraçar o tonalismo e as referências a músicas populares significaria o “restabelecimento de um passado musical tranquilizador e reativo à novidade”¹⁰. A “impureza” a que se refere Dhomont (1990, p. 39, tradução nossa) representa um lugar *entre*, uma negação à capitulação à *vanguarda*, por um lado, e à *regressão*, por outro, que, paradoxalmente, representariam formas distintas de apego ao passado. Neste lugar seria possível encontrar o que Scarpetta (1985 apud DHOMONT, 1990, p. 39, tradução nossa) chama de os “valores da invenção”, ou o que Lyotard (2021, p. 109) reconhece como “um novo lance”, um meio de se atingir o paradoxo, aquilo que está além da *doxa*, do já dado pelas regras do jogo, para ele a única forma de se chegar a um verdadeiro “‘progresso’ no saber”.

O problema estabelecido por essa pluralidade de novos lances, por esta “fragmentação dos sistemas totalizantes [é] que, ao mesmo tempo em que possibilita a sensibilidade das diferenças, [...] pode, por outro [lado], ser o elemento que porta o achatamento das diferenças culturais no realismo capitalista” (NASCIMENTO, 2011, p. 97). Nascimento afirma que

As características encontradas na música pós-moderna, com o objetivo de responder à demanda comunicativa [...] assemelham-se às formas pelas quais a indústria do entretenimento rege seu funcionamento. A comunicação pode se apresentar, então, como uma cilada ao estender à arte a necessidade de ecletismo encontrada no comportamento do mercado de produtos culturais. A confiança na capacidade narrativa e comunicativa da música – certamente um indício do distanciamento pós-moderno da doutrina de Hanslick e da escuta estrutural – pode significar a abertura para uma nova confluência de elementos construtores da experiência da audição. Mas pode também confinar a escuta na necessidade de comunicação imediata e na facilitação da fruição musical em uma sociedade na qual a eficiência significa, também, a eficiência imperativa do prazer e do gosto. (NASCIMENTO, 2011, p. 136)

Portanto, o imperativo do ecletismo, fruto da incredulidade pós-moderna em relação às metanarrativas totalizantes citadas por Lyotard, e a decorrente descentralização narrativa, ao mesmo tempo em que respondem a uma demanda de aproximação com o público, de equilibrar poético e estético aproximando as instâncias da produção e da recepção (NASCIMENTO, 2011, p. 135), portam o perigo de, impondo para si a lógica do capital, operarem, em última

¹⁰ Tal pensamento chegara ao ponto de fazer Adorno identificar as referências a tradições folclóricas por parte de Bartók como um gesto populista e fascista (TERTULIAN, 2010).

instância, sob a lógica do entretenimento (DHOMONT, 1990, p. 36). Deste modo, uma questão se sobressai: o quanto a arte que carrega esta ambiguidade serviria à valorização das diferenças e o quanto ela representaria uma resignação aos ditames da indústria cultural, a buscar legitimação pelo desempenho comunicativo e não por critérios estéticos?

Sobre isto, a crítica de Boulez ao pluralismo trazida por McClary (1989, p. 60-1, tradução nossa) é ilustrativa: “A economia está lá para nos lembrar, caso fiquemos perdidos nesta suave utopia: há músicas que trazem dinheiro e existem para lucro comercial; há músicas que custam algo cujo próprio conceito não tem nada a ver com lucro”¹¹. Portanto, “nos termos de Boulez, alguém pode atingir dinheiro ou prestígio, mas não ambos”¹². O discurso de Boulez, ele mesmo um compositor vanguardista de prestígio e dono de substanciais “honorários profissionais e [de uma] [...] base de suporte institucional”¹³ (MCCLARY, 1989, p. 68, tradução nossa) sólida, prova que sustentar esta oposição é um gesto inócuo. Lembrando de Lukács (1969), para quem a mudança só poderia se dar a partir do real, é impossível, vivendo em um sistema regido pelo capital, recusá-lo totalmente, pois, por mais afastados que estejamos, de algum modo seremos atingidos por sua estrutura.

Portanto, a inclusão da *impureza*, da referencialidade da imagem visual enquanto camada paralela ao discurso musical é, para além de um experimento estético e poético, um ato crítico e político no sentido de desestabilizar a corporeidade eficiente, maquinal, destinada a boa execução e rigorosamente aplicada ao fazer, de modo que o(a) intérprete não tenha a possibilidade de se alienar da própria presença no palco, afinal seu corpo é requerido, resgatado do profundo da ignorância sobre si.

Referências

ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. [E-book]. Bussigny: Bibliothèque Numérique Romande, 2019.

CHION, Michel. *Le Son*. [E-book]. Paris: Éditions Nathan, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

¹¹ "The economy is there to remind us, in case we get lost in this bland utopia: there are musics which bring in money and exist for comercial profit; there are musics that cost something whose very concept has nothing to do with profit."

¹² "[...] in Boulez's terms, one can attain money or prestige, but not both."

¹³ "[...] professional fees and [...] base of institutional support".

DHOMONT, Francis. Le postmodernisme en musique: aventure néo-baroque ou nouvelle aventure de la modernité?. *Circuit: musiques contemporaines*, v. 1, n. 1, p. 27-48, 1990.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC-Editora da PUC-SP, 1998.

HEILE, Björn. *The Music of Mauricio Kagel*. Londres: Routledge, 2017.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Tradução de Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada, 1969.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 20ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

MCCLARY, Susan. Terminal prestige: the case of avant-garde music composition. *Cultural Critique*, n. 12, p. 57-81, 1989.

MED, Bohumil. *Ritmo*. 4ª Edição. Brasília: Musimed, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Disponível em: <https://labmus.emac.ufg.br/up/988/o/NASCIMENTO_-_Abordagens_do_p%C3%B3s-moderno_em_m%C3%B3sica.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2022.

REICH, Steve; HARTENBERGER, Russ. *Clapping music*; para dois performers. London: Universal Edition, 1980. Partitura. 1 página.

TERTULIAN, Nicolas. Lukács/Adorno: a reconciliação impossível. *Revista Verinotio-Revista on-line de educação e ciências humanas*, v. 11, p. 104-105, 2010.