

O QUE A MÚSICA NOS ENSINA SOBRE A NOÇÃO DE FORMA¹

Bernard Sève

A reflexão estética e filosófica sobre a forma encontra-se dominada pelo poeticismo e pelo pictorialismo: as experiências poéticas, literárias e picturais ofereceriam uma abordagem privilegiada da “bela forma”, da forma, pura e simplesmente. Contra este preconceito, sempre subentendido e nunca tematizado, deve-se afirmar a singularidade e a exemplaridade da experiência musical e das formas que nela experimentamos. Singularidade, porquê uma forma musical o é de um modo diferente do da forma plástica; exemplaridade porque, como vamos tentar demonstrar, a experiência da forma musical, mesmo singular, trabalha profundamente algumas experiências não musicais.

Minha abordagem não é musicológica, mas pode ser útil antes recordar aquilo que a análise musical entende habitualmente por “forma”. As indicações secas e sumárias que se seguem pretendem apenas mostrar alguns pontos de referência. Dá-se o nome de “formação” a um conjunto de músicos, instrumentistas ou cantores que devem executar uma determinada obra (um quarteto de cordas, uma orquestra sinfônica). Dá-se o nome de “gênero” a tipos de obras musicais socialmente reconhecidos em determinadas épocas (a ópera, a sinfonia, o concerto); certos gêneros são indissociáveis de algumas formações, como o quarteto de cordas que é simultaneamente uma formação instrumental e um gênero de escrita, dotado de suas próprias limitações e possibilidades. Quanto à “forma”, no sentido descritivo, ela é a estrutura composicional das obras, o esquema ao mesmo tempo temático, tonal e rítmico que uma obra deve respeitar para se chamar “sonata” ou “recitativo”, por exemplo (a ária, o coral, o *Lied*, a fuga, a sonata, o prelúdio, o *scherzo*, o *ground* são formas, e há ainda muitas outras). As formas, entendidas desta maneira podem ser utilizadas nos diferentes gêneros: a forma sonata, sem dúvida, na forma do gênero chamado “sonata para piano”, é também utilizada em inúmeras sinfonias, concertos e quartetos do período clássico ou romântico; vemos que a palavra sonata é equívoca, pois ela designa tanto um gênero (a sonata para piano), quanto uma forma (a forma sonata, que encontramos além das sonatas para piano).

As dificuldades começam quando se trata de definir precisamente qualquer uma destas formas: o que é um *Lied*, o que é uma fuga? Distinguímos, para simplificar, dois grandes métodos efetivamente praticados de definição das formas musicais: o método dogmático e o método histórico sintético.

O método dogmático é o de Vincent D’Indy no seu clássico *Curso de composição musical*. A forma é definida a partir do que D’Indy considera como o ponto máximo de sua realização, por exemplo, Jean Sebastien Bach para a fuga: a forma-fuga se define a partir das fugas escritas por Bach. As limitações deste método se devem à arbitrariedade de seus critérios: por que Bach e não um outro? Além do

¹ Bernard Sève. “Ce que la musique nous apprend sur la notion de forme” In: *Philosophie, revue trimestrielle*, n° 59, Paris, Les Editions de Minuit, 1998.

mais, Bach escreveu todo tipo de fugas, livres e rigorosas, fugas a duas, três ou quatro vozes, fugas com dois ou três sujeitos e mais contra-sujeitos, fugas em espelho e assim por diante. A definição dogmática extrai regras de fuga tão precisas e limitadoras que será difícil encontrar uma fuga de Bach que não transgrida alguma. A definição dogmática é de fato uma definição normativa, escolástica e escolar,² útil para criar um esquema de análise ou para aprender o estilo dito “rigoroso” numa aula de contraponto, mas não para tornar compreensível “o que se passa” numa fuga.

O método histórico-sintético é, em relação a ela, deliberadamente pluralista: não tem a pretensão de privilegiar nenhum compositor, nenhum século nem nenhum estilo; não é normativo e se pretende descritivo.³ Ele procura “aquilo que há em comum” em todas as obras intituladas “fuga”, desde Josquin des Prés até Stravinsky e além. A análise histórica que subentende estes procedimentos é geralmente muito rica, mas tem um resultado definidor muito pobre.

A culpa se deve, talvez, ao próprio projeto definidor: em *Formas da sonata*, Charles Rosen felizmente quebra com a pretensa categoria *forma-sonata* e a estrutura “exposição bi-temática, desenvolvimento, exposição”.⁴ As formas-sonata são tantas quanto os autores de sonatas, ou mesmo quanto as próprias sonatas. Isto nos leva a olhar um outro conceito de forma: a forma concreta, a forma singular de tal sonata, de tal sinfonia: a forma da *Sinfonia 39* de Mozart não é a mesma da sua *Sinfonia 41*. A forma não é mais uma categoria-etiqueta, mas a unidade singular de uma obra singular, um dinamismo único que funde num movimento indivisível a multiplicidade dos acontecimentos sonoros que constituem uma obra. A noção de forma ganha uma coloração meio gestaltista meio aristotélica; da *Gestalttheorie*, esta noção empresta as idéias de prevalência do todo sobre as partes, de pregnância da forma que se apresenta em bloco e se impõe à minha percepção, de unidade singular; do aristotelismo, com a condição de incluir nele a controversa tese da individuação pela forma, a noção de forma concreta conserva a idéia de um dinamismo imanente, a forma sendo simultaneamente causa eficiente e causa final, além da idéia de uma determinação precisa, a idéia singular da obra sendo aquilo que a faz ser aquilo que ela é e, enfim, a idéia de uma inteligibilidade: a forma singular se doa não somente ao sentimento, mas também à inteligência analítica. É este o caminho tomado por Boris de Schlöezer no seu *Introdução a Jean Sébastian Bach*.⁵ A segunda parte deste grande livro, intitulada “A Forma”, merece ser apresentada e discutida em detalhes. Schlöezer insiste no aspecto orgânico das obras musicais;⁶ ele analisa em termos de forma os três aspectos tradicionais da

² Esta distinção escolar deve ser cuidadosa: de fato, todas as fugas de Bach são ao mesmo tempo livres e rigorosas, de um rigor diferente a cada. Nenhuma é escolar.

³ Ver Marcel Bitsch e Jean Bonfils, *La Fugue*, PUF, 1981, coleção *Que sais-je?*

⁴ Charles Rosen, *Forme de sonate*, Actes-Sud, 1993.

⁵ Publicado em 1947, este livro é, mais que seu título, um admirável ensaio de estética musical. Foi reeditado pela Gallimard, coleção *Idées*.

⁶ Schlöezer classifica os conjuntos em três categorias: conjuntos aditivos ou mecânicos, conjuntos compostos, conjuntos orgânicos. Uma obra musical contém aspectos compostos e orgânicos.

obra musical: os ritmos, a harmonia e a melodia (esquecendo, entretanto, aquilo que Berlioz considerava a quarta potência da música: o timbre⁷). Esta tentativa admirável não é satisfatória: ao se tornar tão singular, a noção de forma perde todo valor explicativo e até mesmo todo valor descritivo. É o velho problema: pode haver um conceito do individual? Para Schlöezer, a forma do *Nono Quarteto* de Beethoven está no próprio quarteto, visto na sua tripla coerência e na sua tripla riqueza rítmica, harmônica e melódica. O conceito desta forma concreta não é utilizável alhures, porque não há senão um *Nono Quarteto* de Beethoven. Assim, a noção de forma, enquanto tal, se torna vazia, pois todo seu conteúdo vem da obra concreta à qual se aplicará. Se Schlöezer tem razão, a música não nos ensina nada sobre a forma, pois a “forma” não é nada.

O que isto significa? Será uma grande perda? Sim, me parece, porque a noção de forma contém reservas de pensamento e de existências às quais seria uma vergonha renunciar. Há uma vitalidade da forma que a música transporta mais claramente que qualquer atividade formadora; abandonar este conceito seria perder alguma coisa da experiência musical e mesmo da experiência em geral. O que acontece quando escutamos uma obra para a qual estamos culturalmente e subjetivamente disponíveis, como o *Quarteto para o final dos tempos* de Olivier Messiaen? O que experimentamos é, a princípio, um movimento, um sentimento de posse e de arrebatamento de nossos sentidos e de nossos afetos e também um sentimento de profusão: profusão de ritmos, de cores harmônicas ou instrumentais, de motivos, de acontecimentos sonoros, algo como a generosidade de um devir; mas, é também um sentimento contrário, o de uma certa pobreza, de uma retenção, de uma obscuridade; é ainda o sentimento de uma lógica da obra, necessária apesar de surpreendente; de uma coerência sensorial e estética talvez mais adivinhada que testada, principalmente à primeira audição. Esta experiência nos ensina que a forma musical inclina-se mais para o lado do movimento e menos para o do conceito. Então, trata-se de pensar, de conceituar, esta forma não conceitual. Tarefa impossível?

Se há um filósofo que já explorou esta via, foi Kant, na *Crítica da faculdade de julgar*. Eu nem sonho aqui com os textos que Kant explicitamente consagrou à música, que são em sua maioria decepcionantes e de importância secundária, mas duas noções um pouco obscuras: a de jogo e a de som puro, me parecem bastante esclarecedoras.

“Toda forma de objetos dos sentidos (tanto as dos sentidos externos quanto as mediadas, de sentido interno) ou é figura [*Gestalt*] ou é jogo; e, no segundo caso, ou é jogo de figuras [*Gestalten*] (no espaço: a mímica e a dança) ou é puro e simples jogo de sensações (no tempo)”⁸. A continuação da passagem mostra que este puro e simples jogo das sensações no tempo corresponde à música, o que é confirmado no § 51.3. O que me interessa aqui é que a forma pode ser pensada não apenas como figura, mas também como jogo, quer dizer, como movimento,

⁷ *Traité d'orchestration et d'instrumentation*, reeditado por H. Lemoine [s.d.], capítulo 1, p. 2 e *passim*.

⁸ *Crítica da faculdade de julgar*, parágrafo 14.

e como movimento livre; a continuação do parágrafo 14 acrescenta que o timbre dos instrumentos permite precisar a forma musical ao mesmo tempo que a torna mais viva para a intuição: este movimento, que é o jogo, tem então relação com a vida. Esta noção de movimento é muito importante, mais ainda porque ela não se opõe brutalmente à noção de figura [*Gestalt*] porque Kant prevê um caso intermediário, o das figuras em movimento (a dança). Estendendo um pouco o texto, pode-se falar de uma prevalência da forma-movimento sobre a forma figura, pois a figura pode ser posta em movimento, mas nada nos autoriza a pensar que a forma-jogo possa ser figurada. Este aspecto dinâmico da forma será detalhado e desenvolvido no parágrafo 54, no qual Kant não hesitará em associar insistentemente o prazer musical ao estímulo de nossa sensação em gozar de boa saúde.

O segundo grupo de textos é sobre a pureza dos sons (e também das cores). Sempre os parágrafos 14, 51 e 53. Nestas três passagens, coisa notável, a cor é pensada sob o modelo do som. Kant parece querer estabelecer uma sensorialidade formal pura: o som não é belo se for puro. Sem discutir os pressupostos de tal posição, destaco os pontos que me parecem capitais: esta formalidade não é de natureza conceitual, mas de natureza temporal: o som puro é uma vibração isócrona (*gleichzeitig*) e é esta isocronia que garante a pureza, logo a beleza do som. Kant retornará à concepção intelectualista do belo, a de Leibniz, que ele sempre condenou? Não, porque esta isocronia da vibração pressupõe, para ser forma, um trabalho de reflexão do espírito; uma reflexão não no sentido intelectual ou “reflexivo”, mas no sentido não conceitual do julgamento reflexionante que ele desenvolveu na terceira *Crítica*. Após ter lembrado a extrema rapidez das vibrações (o “lá 3” com 440 períodos por segundo, o que parece levar em conta as pequenas percepções leibnizianas) Kant discute, no § 51, vários argumentos para concluir que temos o direito de “considerar as sensações auditivas e visuais não apenas como simples impressões sensíveis, mas como resultados de um julgamento sobre a forma no jogo das numerosas sensações”; e escreveu no parágrafo 14: “o espírito [...] apreende o jogo regular das impressões e depois a forma na ligação das representações, pela reflexão; [logo] a cor e o som não [são] puras e simples sensações, mas uma determinação formal de unidade, da diversidade de sensações”.

Estes textos têm muitos problemas e estão fortemente marcados pela obsessão kantiana pela pureza e pela doutrina do julgamento reflexionante. Vejo neles, entretanto, um avanço em duas direções: a concepção kantiana da forma estética se mostra como não-matematizante e não-pictorialista. É uma verdadeira ruptura com um duplo preconceito. O preconceito matematizante, pitagórico e leibniziano, segundo o qual a forma musical é matematicamente apreensível porque se reduz a relações numéricas,⁹ foi descartado pelo recurso à noção de reflexão, de julgamento sensível: a reflexão é, de fato, diferente do cálculo. O preconceito pictorialista foi descartado pela adesão de Kant à tese de Euler segundo a qual a cor também é um complexo de vibrações; assim a cor deve ser pensada a partir do modelo do som. Para pensar a noção de forma, a experiência do sonoro goza do privilégio de seu caráter incontestavelmente temporal.

⁹ Musica et

A forma kantiana da *Terceira crítica* não é a forma geométrica (§ 2, a figura geométrica não considera o julgamento de gosto); nem mesmo a noção estética usual, a forma-sonata, por exemplo; ela não é figura, a *Gestalt*; sobretudo e finalmente, não é conceito. É certo que chegará o momento de Kant opor o conceito à intuição, assim como a forma à matéria; mas mesmo entre os textos deste tipo a forma não se torna efetiva, formante ou informante, senão pela mediação do esquema, quer dizer de uma operação da imaginação ligada ao tempo. A *Crítica da faculdade de julgar*, então, distingue e opõe a forma ao conceito. Por exemplo, a finalidade sem fim do terceiro momento da *Análitica do Belo* é a *forma finalis*, sem conceito. A forma não é estrutura mas princípio estruturante; mais do que ter uma forma deveríamos dizer que a coisa bela toma forma, e que ela não cessa de se formar, no sentido que escreveu Olivier Chédin: “uma bela forma não se circunscreve jamais, ela está sempre próxima do informe”. Idéia capital: a forma é movimento e movimento inacabado porque livre, quer dizer, não determinado por um conceito. É por isso que o movimento é pensado por Kant como reflexão do espírito sobre a coisa e trabalho da imaginação.

Vamos abandonar Kant após um exemplo admirável, no parágrafo 16. A beleza livre, *pulchritudo vaga*, desligada de toda relação com um fim ou de um conceito, logo, forma e sem conceito é, por exemplo, “aquilo que na música chamamos de fantasias (sem tema) e também toda música sem texto”.¹⁰ A fantasia, *Phantasie*, no sentido de Kant, são os prelúdios não mensurados de Couperin,¹¹ as fantasias dos mestres italianos, talvez a *Toccatto em sol menor* para órgão de Bach, formas mais abertas, mais imprevisíveis. O que é surpreendente é a indicação *ohne Thema*, sem tema (a palavra *Thema* no sentido musical aparece no século XVIII). Há fantasias construídas como variações livres de um tema dado; há fantasias sem tema (mesmo que seja muito difícil encontrar exemplos de fantasias escritas que sejam totalmente desprovidas de tema ou motivo). Para Kant a fantasia sem tema é mais exemplar da forma pura que a fantasia com tema: é o que esclarece a frase seguinte, que é uma extensão ou uma suavização da frase precedente: “e mesmo toda música sem texto”, logo, nela compreendendo a música instrumental temática. Nos dois casos, o mais importante é descartar o princípio conceitual de unidade da forma, seja ele tema ou texto. Mais que “tema” ou “texto” é o “sem” que carrega o peso da tese kantiana: a beleza livre é a forma viva e captada *in statu nascendi*, no momento de uma invenção irreduzível ao conceito, no qual a improvisação oferece uma ilustração exemplar. “Improvisar” é o sentido moderno de

¹⁰ ...was Man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Texte. A terceira edição da *Kritik der Urteilsskraft* (a última lançada na vida de Kant), em 1799, substituiu o substantivo *Phantasien* pelo infinitivo *phantasieren*, “improvisar”. Esta modificação tardia é impressionante, ela acentua o aspecto ativo, inventivo e poderíamos dizer exuberante, da forma musical de acordo com Kant.

¹¹ O artigo de Paul Prévost sobre “Os signos rítmicos na notação dos prelúdios não mensurados para teclado no século XVII” (in *Le Mouvement en musique à l'époque baroque*, sob direção de Hervé Lacombe, Ed. Serpense, 1996) dá uma boa idéia da riqueza e ao mesmo tempo da complexidade destas peças “não medidas”.

phantasieren,¹² e as fantasias ou tocatas se dão como improvisações escritas. Um texto excepcional confirma nossa leitura, aquele onde Kant descreve um músico improvisando ao órgão.¹³ A improvisação não é a última verdade da forma, mas ela é a experiência na qual sua potência formadora aparece em seu maior esplendor.

A forma no “sentido kantiano”, se pelo menos não exigirmos excessivamente dos textos, é portanto exatamente o contrário do que uma abordagem dogmática chama de forma. O ponto de vista que nós chamamos de “kantiano” nos parece mais próximo da verdade da música, mesmo que Kant manifeste muito pouco apreço pela *ars bene movendi*. É lá, onde estamos tentados a ver menos forma que Kant vê mais: nas fantasias, nas improvisações, nas estruturas que não são regradas conceitualmente e onde a imaginação joga sem escrúpulos.

Entretanto, uma precisão se faz necessária: a forma-movimento pode se desdobrar no seio das formas-estrutura, a forma-sonata ou a forma-fuga, por exemplo, e as limitações composicionais de um esquema herdado podem ser a oportunidade para uma invenção superior; tudo se daria como se a obra inspirada reinventasse a estrutura herdada na qual ela se inscreve. Não é porque uma fuga de Bach ou uma sonata de Mozart respeite as regras estruturais, que ela seja apenas um exercício acadêmico. A vitalidade destas obras é a sua forma-movimento se desenvolvendo no seio de uma forma-estrutura que elas reinventam e justificam ao mesmo tempo. Entretanto, a diferença entre forma-movimento e a forma-estrutura aparece melhor em situação de conflito, porque o movimento se choca contra a estrutura herdada e tenta transformá-la. O momento de crise das formas-estrutura são os mais significativos para apreender as formas-movimento. Kant considerou a forma-movimento antes da instituição da forma-estrutura, no seu momento de improvisação criadora; talvez seja mais significativo captar a forma-movimento no seu trabalho de torção da forma-estrutura, no momento do conflito da estrutura e do movimento, ou seja, no momento da dissolução das formas-estrutura.

Pensemos no último Beethoven, o das últimas sonatas para piano e dos últimos quartetos. Nestas obras, a forma sonata se desloca, a ouvimos se desfazer sob nossos ouvidos, não destruída pelo exterior, mas corroída a partir do interior, pela potência construtiva da forma-movimento. Pensemos na sonata *Hammerklavier* ou no *Quarteto Quatorze em Do# menor*, um único movimento (e aqui este termo encontra a sua pertinência) ininterrupto de quarenta minutos, indescritível pelas categorias da forma sonata: o triunfo da forma no sentido kantiano sobre a forma-estrutura, do movimento sobre o conceito. Thomas Mann o disse no belo texto de *Doktor Faustus*. Kretchmar, o mestre de música, quer resolver o seguinte problema: por que a última sonata para piano de Beethoven, a opus 111, só tem dois movimentos? “É suficiente, disse ele, ter ouvido a peça [o segundo movimento], para poder responder a pergunta. Um terceiro movimento? Após um tal adeus? Uma volta – depois desta separação? Impossível! Acontece que a sonata,

¹² *Phantasieren* também significa “delirar”; Thomas Mann o utiliza em *Doktor Faustus*.

¹³ *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Vrin, 1970, p. 23.

neste segundo movimento, neste enorme segundo movimento, se completou para sempre. E quando ele dizia “a sonata” ele não queria dizer aquela, em do menor, mas a sonata em geral, enquanto gênero, enquanto forma de arte tradicional: ela tinha sido levada ao seu fim, à sua finalização, ela havia completado seu destino, atingido seu objetivo insuperável, ela se abolia e se desnudava, se retirava – o signo do adeus do motivo “re-sol-sol” suavizado melodicamente pelo do# era um adeus no sentido genérico também, um adeus tão grande quanto a obra,¹⁴ o adeus da sonata.”

A noção musical de forma pode então ser elaborada de uma maneira que nos leve às tautologias singulares das formas concretas. É preciso ver na forma uma força formadora, quer dizer, uma força deformadora das formas anteriores. A forma formadora de cada obra é seguramente singular. Mas esta força formadora, a cada vez diferente, força a cada vez de música e não de conceitos ou de volumes, pode ser analisada nela mesma, como forma- música. Esta força é criadora de obras musicais, quer dizer, temporais. A coisa parece tão evidente que muito raramente é objeto de análises detalhadas. O que pode ser uma forma estritamente temporal e que não recorra às significações disponíveis à linguagem humana?

Me parece que cinco traços permitem definir a forma musical na sua especificidade, a forma-música e, talvez, nos ensinar sobre a forma em geral. São: a polifonia, a estruturação rítmica, a impossibilidade de redundância, o retorno e o trabalho da variação. É em suas operações comuns que estes cinco traços constituem a forma-música. Vou esboçar uma rápida análise da impossibilidade de redundância, do fenômeno do retorno, do trabalho da variação e do ritmo para privilegiar a polifonia.

Primeiro traço: impossibilidade de redundância no discurso musical.¹⁵ A noção de redundância foi emprestada do vocabulário da informação: uma boa comunicação pressupõe a redundância, quer dizer, a repetição de outra forma de uma informação que já foi dada; ela é a confirmação total ou parcial de uma informação já dada por uma segunda informação que leve em consideração um outro tipo expressivo.¹⁶ Muita ou muito pouca informação atrapalham a comunicação. A literatura utiliza maximamente a redundância: Racine é redundante, e Balzac e até mesmo Flaubert; é também o caso do cinema, e talvez, até mesmo da pintura. Apenas a poesia mais restrita consegue, ao risco da obscuridade, evitar toda redundância. Minha tese é que a música não conhece a redundância. O retor-

¹⁴ Thomas Mann, *Doktor Faustus*. O texto em alemão fala do adeus da sonata e não do adeus à sonata.

¹⁵ Eu digo “discurso” por comodidade, ainda que hajam muitas razões para recusar a comparação com a linguagem que o uso da palavra enseja.

¹⁶ Umberto Eco, na *Obra aberta*, capítulo 3, “Abertura, informação e comunicação”, e 4, “O informal como obra aberta”. Abraham Moles, *Théorie de l’information et perception esthétique*: a informação é diretamente proporcional à imprevisibilidade – um exemplo elementar de redundância informacional: de “eu viria” a “nós viríamos” há redundância da forma plural, a marca do plural sendo enunciada duas vezes, no nós e no “íamos” de viríamos.

no e a variação, do qual vamos falar, não são redundâncias. Esta ausência de redundância não é apenas uma questão de fato, é uma questão de direito, pois não há várias maneiras de dizer, uma vez que nela a matéria se confunde com a maneira. A variação de um tema não é outra maneira de dizer alguma coisa que o tema já tivesse dito. Não há, em música, nenhuma transcendência do sentido – ora, a idéia de redundância pressupõe uma transcendência (no sentido menos metafísico do termo) do sentido, ou, se preferirmos, uma exterioridade ou objetividade do sentido. O sentido musical é, ao contrário, puramente imanente.¹⁷

Segundo traço: o retorno, termo genérico pelo qual nós designamos fenômenos de reiteração musical: o da capo da ária clássica (forma ABA), a retomada nas peças instrumentais, os ritornelos (*ritornello*), ou mesmo a repetição aparentemente “literal” de alguns compassos de uma obra imediatamente repetidos após terem sido ouvidos, como é o caso dos três primeiros compassos do concerto para piano em *mib n.º 9*, de Mozart;¹⁸ o retorno também é a volta do tema (quantas vezes Beethoven nos faz ouvir o *Tema da Alegria* no último movimento da *Nona Sinfonia?*), transformado ou não na repetição. Certas formas composicionais são concebidas em torno deste fenômeno do retorno: a passacalia, o cânon, a fuga; ou alguns procedimentos de escritura como o *ground*, o *Leitmotiv* wagneriano, ou a idéia fixa em Berlioz. Este fenômeno do retorno é fundamental em música e não está ligado a uma tal cultura, a uma tal época ou a um tal tipo de música, e certamente faz parte dos universais da experiência musical. Ele se deve à estrutura temporal, mas não narrativa da obra musical. A pintura e a escultura não são temporais, mas são narrativas; a repetição, nelas, não tem nenhuma pertinência, salvo em casos extraordinários. O retorno da obra na própria obra é característico da música; uma de suas funções (não a única) é, sem dúvida, a de assegurar à obra um mínimo de unidade: a imanência radical do sentido é de fato um perigo permanente para a unidade e coerência da forma musical.

O terceiro traço é a variação, fenômeno massivo na história da música. Eu não compreendo nesta palavra simplesmente a técnica particular chamada “variação”, mas o conjunto de transformações de que um elemento musical é suscetível; por exemplo, modificar o timbre de uma melodia, fazê-la passar do violino para a clarineta, é variar. A palavra “variação” é equívoca, porque a variação existe fora da música: a noção de redundância contém, analiticamente, a da variação (a mesma informação apresentada de outra maneira). A variação musical não funciona então como a variação “informativa”. Variar um tema musical não é apresentá-lo identicamente uno sob formas diferentes, é, ao contrário, cortá-lo, alongá-lo, acelerá-lo, transportá-lo de uma modalidade a outra, modificar seu ritmo e seu

¹⁷ Conseqüentemente, se há num poema uma repetição literal, isto não é nem redundância nem variação, por definição, é um traço musical que atravessa bruscamente a escrita.

¹⁸ K 275; cf Charles Rosen, *Le Style classique*, Gallimard, 1978, p. 71 seq. Esta repetição não é nunca idêntica exatamente porque a parte repetida já tinha sido ouvida e se desenvolve, a segunda vez, sobre o fundo da memória imediata de sua primeira audição. Jankélévitch insistiu firmemente neste ponto em *La Musique et l'inéffable*, Seuil, 1983, principalmente p. 25-36.

timbre, fazê-lo sofrer todo tipo de operações de natureza física e química que praticamente não têm limite. Variar poeticamente a expressão de um sentimento, na tragédia, tem como princípio de limitação o próprio sentimento; por mais complexo e contraditório que o suponhamos, ele tem sua identidade, e esta identidade desenha um campo limitado às variações de que ele é susceptível. Um tema musical também tem sua identidade, mas não é impossível quebrá-la completamente. Vejam Beethoven nas *Variações Diabelli*: o tema é uma valsa, logo, em três tempos; e a primeira variação é em quatro! A mesma desenvoltura em Bach, quando ele escreve suas *Variações Goldberg*. A variação pode então se contentar com um simples motivo de três ou quatro notas, que é muito menos que um tema. Em oposição ao tema, um motivo não tem senão uma identidade restrita e um sentido restrito. De maneira alegremente provocadora, André Boucourechliev¹⁹ pretende que os três ciclos de variações mais poderosos da história da música ocidental, a saber as *Variações Goldberg*, de Bach, as *Variações Diabelli* de Beethoven e as *Variações opus 27* de Webern, não têm absolutamente nenhum tema ou motivo: são um tipo de “variações em si”. A concepção clássica da variação é “um objeto único apresentado sob diferentes luzes”; eu voto a favor da definição inversa proposta por Stockhausen, “a variação são muitos objetos diferentes apresentados sob a mesma luz que os atravessa”.²⁰ Enquanto potência de variação, a forma musical aparece como uma capacidade ilimitada de metamorfoses, dos quais os dois únicos limites são o silêncio e o *cluster*, quer dizer, a totalidade das notas tocadas simultaneamente.

A organização rítmica representa o quarto traço. Definir o ritmo é tão difícil quanto definir o tempo. Esta noção denota mais uma ordem ou uma desordem? Numa primeira abordagem, é uma ordem: o ritmo é a estruturação dinâmica do tempo, de acordo com oposições do tipo apoio/impulso, tempo fraco/tempo forte, logo, uma pulsação. Platão, nas *Leis*, II., 665a, define o ritmo como *tês kinokos taxis*, a ordem do movimento, uma estrutura permanente na mudança; o que no fundo significa aquilo que, no movimento, desmente o movimento. Mas, não se trata de uma simples métrica, do ritmo elementar do passo cadenciado ou do tiquetaque do relógio. O músico, ao contrário, vai se interessar por construir ritmos complexos, ritmos não platônicos ou não militares, se assim o entendermos. A noção de ordem do movimento não oferece condições aos efeitos rítmicos mais poderosos: rupturas, síncopas, anacruzes, desequilíbrios de todo tipo. O ritmo devolvido ao seu dinamismo e à sua maleabilidade pode levar à constatação de que há, nele, mais desordem que ordem. Não uma desordem pura, claro: uma desordem pura seria ininteligível e não suscitaria no corpo esta convivência e esta mobilidade nascente sem a qual o ritmo é apenas uma palavra. Mas, assim mesmo, uma desordem, no sentido em que a desordem vem, por momentos, desmentir uma ordem muito esperada.

¹⁹ *Le Langage musical*, Fayard, 1993, p. 101; também seu *Beethoven*, Seul, 1994, p. 94-112.

²⁰ O compositor finlandês Pavo Heininen sustenta uma idéia análoga quando diz que a variação consiste em fazer coisas diferentes da mesma maneira, e não a mesma coisa de maneiras diferentes.

Podemos acrescentar que falar de ritmo no singular empobrece a noção; muitas vezes é necessário falar no plural, falar de “polirritmos”. As superposições rítmicas são comuns antes mesmo da música do século XX: nas superposições de canções de estudantes e de soldados na *Danação de Fausto* de Berlioz, ou no final do Ato I de *Don Giovanni* de Mozart; e todos os pianistas iniciantes tiveram de se defrontar com os terríveis “3 contra 2”. Muitas obras brincam com a polirritmia, como Beethoven no último movimento da *Sonata Waldstein*,²¹ quando superpõe primeiro o tema, bem quadrado, em semínimas, ao soprano, em segundo lugar, inicialmente um trinado muito longo (que é mais um movimento que um ritmo propriamente dito), ao contralto, em terceiro lugar, com escalas fluidas muito rápidas e ritmicamente diferenciadas (fusas ascendentes ligadas, semicolcheias duplas ascendentes desligadas) no baixo. O ritmo, ou os ritmos, é esta formidável pulsação tripla da matéria musical.²² Esta complexidade rítmica também pertence apenas à música, ou é aquilo que é “musical” nas experiências extramusicais.

Chego ao quinto traço, o mais característico no meu entendimento, a polifonia. A polifonia é aquilo que singulariza absolutamente a experiência musical do tempo. Encontramos ritmo na poesia, variação na pintura, mas só encontramos polifonia na música. Mais adiante, vou fazer correções nesta declaração muito restritiva.

Há polifonia *stricto sensu* quando uma obra contém pelo menos duas linhas independentes uma da outra e entretanto, compatíveis. São necessárias duas *linhas de canto*: se uma das vozes sustenta a mesma nota, o que chamamos de bordão na Idade Média, não é uma linha de canto e não há polifonia, mas monodia. Estas duas linhas devem ser *independentes* uma da outra: é preciso que cada voz tenha seu próprio sentido musical, possa ser cantada sozinha e não deve ser necessário que uma das linhas seja deduzida da outra. Mas estas vozes devem ser compatíveis entre si: se uma das vozes canta a *Internacional* enquanto a outra canta o *Veni Creator*, não é polifonia mas cacofonia. Enfim, são necessárias ao menos duas linhas: a polifonia começa com duas, mas há polifonias com três, quatro, oito, dez vozes, e até mais, nos grandes jogos cultos da escola polifônica franco-flamenga de Dufay e Ockeghem e ainda Josquin ou Lassus.

Deixemos abertas as questões clássicas (saber se a polifonia é puramente ocidental ou não, como nasceu, se está ou não necessariamente ligada à escrita), para dizer simplesmente que, depois do século IX da nossa era, um tipo de música eclodiu que demanda ouvir distintamente pelo menos duas linhas musicais de uma vez. Pois este é o milagre da polifonia: ela demanda a percepção simultânea de vários devires. Diz-se sempre que a música é a arte da sucessão enquanto a pintura seria a arte do simultâneo. É o contrário que é verdade: a música é a única arte do simultâneo, porque apenas na música podemos seguir simultaneamente e distintamente duas, ou três ou quatro linhas simultaneamente, sem confundi-las. A polifonia não é apenas a percepção simultânea, coisa banal, apesar de maravi-

²¹ *Sonata n.º 21*, em dó maior.

²² Ver a bela análise de André Boucourechliev, *op. cit.* p. 43, e retomada no seu *Ensaio sobre Beethoven*, Actes Sud, 1991, p. 40-42.

lhosa e sem dúvida essencial à percepção. Quando respiro um perfume ou degusto um vinho, são dez ou 15 informações diferentes que me vêm de uma vez, entremeadas e inegavelmente, reconhecíveis; com tempo, posso me instalar na minha percepção para analisá-las. Posso também escutar atentamente um único acorde para analisá-lo e escrevê-lo: é um acorde perfeito, ou um acorde de quinta e sexta. Isto não tem nada em comum com a polifonia, pois esta última faz ouvir linhas distintas, seqüências simultâneas de eventos sonoros (noção maior que a de melodia). Não se trata, quando se escuta um moteto ou uma fuga, de se instalar numa percepção para analisá-la, porque não há nada fora do movimento que a carrega, não podemos, então, parar. Podemos, ao contrário, fazer crescer, trabalhar para aumentar a competência da audição polifônica, através de diversos procedimentos, dos quais damos um exemplo. Uma fuga a quatro vozes: eu a escutarei quatro vezes, seguindo a cada vez apenas uma das quatro vozes, deixando as outras três num plano secundário; o ideal seria seguir com uma partitura para concentrar a atenção sobre uma das vozes escolhidas; se executo a fuga ao piano, acentuo deliberadamente aquela que estou seguindo para realçá-la. Depois, esforçar-me-ia em ouvir simultaneamente duas, depois três, depois as quatro vozes. Combinando as audições a uma, duas, três vozes e a única a quatro, teríamos 15 combinações possíveis! Repetir este exercício é muito eficaz. Ouvir nitidamente três vozes, já é bem bom...

Mas, poderíamos dizer, nem toda a música é polifônica, e é verdade. Uma ária de Bellini, com o *bel canto* harmonizado simplesmente, não é, com certeza, polifonia. O sentido estritamente musicológico e histórico da noção de polifonia está, de todo modo, sujeito a discussões: para alguns, a época da polifonia acaba quando o compositor começa a pensar menos nas três ou quatro linhas do canto que no encadeamento dos acordes que são produzidos pelo encontro destas linhas; a verdadeira polifonia, então, acabaria no século XVI; alguns acham que Bach, restaurando a polifonia, vai contra a corrente da história e outros adotam uma posição extremista contrária: não ha polifonia em Bach.

No que me concerne, optei por dar um sentido filosófico preciso, apesar de não habitual, para a noção de polifonia. Chamo de polifonia a existência e a escuta de pelo menos duas linhas de eventos sonoros, cada uma com sua inteligibilidade e audibilidade própria, na qual a percepção simultânea modifica a percepção de cada uma isoladamente. Assim, uma ária de flauta acompanhada por um tamborim tocando um ritmo não repetitivo só é polifonia no sentido estrito, no sentido do que acabo de dizer. A polifonia, neste sentido estendido, será sempre o apanágio da música e ela cobre a maior parte do que chamamos de música.

Eis uma contraprova da exclusividade musical da polifonia. Ficamos presos, durante um jantar, por exemplo, entre duas conversas ao mesmo tempo; a escuta simultânea nos é impossível; nós a complementamos passando rapidamente de uma conversa a outra, e isto dentro de limites estreitos: parece difícil partilhar mais de dois planos simultaneamente. O critério da diferença de linhas está respeitado (as duas conversas têm cada uma a sua lógica própria), mas não o critério do encontro: a não ser por acaso ou estratégia literária ou cinematográfica, as duas conversas não têm nada em comum e seu cruzamento não produz nada: são dois universos paralelos e o encontro é um fato sem significação. Saltando de

uma conversa para outra eu não chego à simultaneidade, não simulo a passagem muito rápida de um universo a outro, como Napoleão podia ditar muitas cartas “ao mesmo tempo”, e Kasparov jogar várias partidas de xadrez “de uma vez”; este “de uma vez” significando um limite inatingível, como de fato o é, os vários segmentos temporais diferentes que se sucedem muito rapidamente. Aqui, a velocidade cria como que uma aproximação da simultaneidade de linhas. Mas, é sem dúvida uma boa aproximação, a mesma que se utiliza para escutar um quarteto ou uma sinfonia quando nos falta competência polifônica: prestamos mais atenção à linha dos violoncelos, depois à dos oboés, etc. A rapidez da passagem de uma linha à outra, a capacidade de ir e vir, imita a escuta polifônica.

A polifonia é, então, um traço exclusivo da música. Existem, entretanto, casos de percepção visual polifônica, casos de poliscopia: a percepção do corpo que dança, um espetáculo de balé ou de patinação artística, por exemplo. Cada corpo delinea uma linha ao mesmo tempo autônoma e bela, e portanto ligada às outras linhas, e há neste caso, uma polifonia de corpos. Eu não menciono este exemplo como uma informação da minha tese, mas principalmente como uma confirmação: nos dois casos, balé e patinação artística, a música sustenta o movimento dos corpos, os quais quase que poderiam se passar por projeções no espaço do dinamismo plural da música. Eu não excluo, por outro lado, que não existam outros casos ainda de percepção simultânea de linhas mais ou menos coordenadas – pode-se, por exemplo, descrever em termos poliscópicos emprestados da dança as linhas leves ou rígidas que desenham, na arena, os movimentos frontais e cúmplices do touro e do toureiro; ou ainda os movimentos dos jogadores de *rugby* ou de basquete. Haveria como que uma música implícita nestas experiências.

A forma musical é polifônica; só há polifonia onde há música, de uma maneira ou de outra; e nossas experiências polifônicas ou poliscópicas extra-musicais só são possíveis, talvez, em decorrência de uma competência polifônica que é dada pela música; mas a polifonia pode transbordar do campo musical: a música nos ensina talvez, que há polifonia em formas aparentemente monódicas, como na forma pictural que é a forma enquanto tal.

A forma musical entendida como forma-movimento apresenta então cinco traços marcados e conjuntos que só fazem sentido se vemos na forma um dinamismo estruturante da temporalidade. Pensar a forma-música é pensar estes cinco traços simultâneos, na unidade de uma operação complexa. A operação que é a obra, dizem Boris de Schlöezer e Marina Scriabine no excelente *Problèmes de la musique moderne*, deve responder a operação que é a execução pelo intérprete, e, cu acrescentaria, a escuta ativa do ouvinte.²³ O que se experimenta então na música é o dinamismo quántuplo do ritmo, da variação, da não redundância antecipada, do retorno e da polifonia.

Mas, me parece que este dinamismo quántuplo não existe apenas na música. A forma-música, pode também animar experiência e práticas não musicais. Não é apenas metaforicamente que se pode falar de ritmo de um quadro: o ritmo, no sentido próprio e temporal do termo, está primeiro no olhar do observador, na

²³ Boris de Schlöezer e Marina Scriabine. *Problèmes de la musique moderne*. Paris, Minuit, 1959, p. 58.

temporalidade concreta e diferenciada de uma experiência do quadro.²⁴ Um olho formado musicalmente, se ousar dizer, olhará a *Vocação de São Mateus* de Caravaggio de um modo diferente que o modo da pintura de um instante dramático e privilegiado; a temporalidade complexa da percepção se refinará, se desdobrará, os violentos contrastes de luz, o jogo sobre a impassibilidade ou a comoção dos rostos, sobre a concordância ou discordância dos gestos, desvelarão e revelarão a temporalidade própria do quadro, o jogo polifônico das linhas existenciais cruzadas ou coordenadas que ele sugere.²⁵

Eu gostaria de evocar principalmente um outro caso, o de um tipo de desejo de polifonia na literatura ou cinema. O cinema com suas técnicas de corte e montagem ou do *crossing-up*, tenta obter efeitos polifônicos na própria estrutura da narrativa; o cinema e a fotografia procuram algo análogo com as técnicas de superposição de imagens. Muitos escritores também tentaram usar artifícios contra a impossibilidade de superposição de discursos ou acontecimentos, procurando soluções como o vai e vem de tramas das histórias, para levar o espírito do leitor a manter o interesse pela história suspensa, como se ela seguisse seu curso sob o segmento de outra história à qual o romancista voltará. Mencionemos *Manhattan Transfer* de Dos Passos, ou *La Vie, mode d'emploi*, de Perec (apesar de o modelo de Perec para escrever este romance ter sido mais o quebra-cabeça que a polifonia).

Mas, quem provavelmente foi mais longe nesta via foi Faulkner. Sonhamos, principalmente em *Palmeiras selvagens*, onde se alternam capítulo após capítulo duas histórias aparentemente sem relação, *Palmeiras selvagens* e *O velho pai*. Nos encontraríamos no acaso dos encontros de conversas superpostas ou no jogo de uma polifonia, ela mesma selvagem? A hipótese de leitura mais fecunda é, evidentemente, a segunda. Mas, penso principalmente na primeira parte de *O som e a fúria*. A fala de Benjy é para nós polifônica, pelo menos quando lemos o romance a segunda vez e podemos compreendê-lo; podemos, nós mesmos, distribuir as vozes e as diferenciações dos tempos: Benjy não pode fazê-lo, esta é a sua loucura ou a sua idiotia, sua incapacidade de construir um tempo onde os acontecimentos estejam diferenciados, quer dizer também, um tempo onde alguns acontecimentos seriam apagados ou seriam destruídos. O dinamismo musical é também este avanço implacável, onde nada se repete, mesmo se muitas coisas voltam e onde aquilo que aconteceu ficou para trás, ainda não esquecido mas simplesmente “já

²⁴ Nelson Goodman insiste no caráter temporal da experiência pictural (*Esthétique et connaissance*, L'Éclat, coll. tiré à part, 1990, p. 68-91); mas a temporalidade de um quadro é só latente, é o espectador que a atualiza, de acordo com um ritmo e com uma velocidade escolhidos por ele.

²⁵ Movimento de Cristo, braços estendidos; de São Mateus, espantado; dos dois jovens elegantes, dos quais um parece a ponto de intervir; de São Pedro, que parece acalmar a tensão deste jovem; dos dois financistas que nada viram e, como que aprisionados na temporalidade que precedeu a violenta chegada do Cristo, que continuam sua tarefa (o equivalente pictural ao *ritardo* musical). Movimentos ainda da luz: de cima, por trás do papel oleado da janela, atrás do Cristo (que estranhamente não projeta uma sombra sobre o jovem em frente).

não são mais atual”. A incapacidade de Benjy de construir para si um tempo que seja seu, seu aprisionamento num tempo bloqueado e repetitivo, é a falsa polifonia patológica de seu monólogo doloroso; sua monodia é uma polifonia quebrada, que nós podemos reconstituir: Faulkner a escreveu, nós leitores a deciframos, Benjy não consegue, ele mistura os tempos e as vozes daquilo que a experiência musical nos ensinou a separar. A polifonia discordante de *Som e fúria* é o acorde impossível das quatro linhas que são as vidas de Jason, Quentin, Benjy e Caddy. Faulkner escreve polifonicamente, até onde isto é possível, um romance em que a figura possivelmente mais sofredora é incapaz de polifonia, ou seja, é incapaz de partilhar, nos dois sentidos da palavra.

Os cinco traços que aponteï parecem construir um conceito não formal e não formalizável da forma. Esta forma não formalizável torna mais inteligíveis as transformações históricas das formas-estrutura; às definições dogmáticas e sintéticas criticadas anteriormente, poderíamos substituir por uma metamorfose: a forma-fuga seria o dinamismo que engendraria e derivaria as diversas formas-fuga umas das outras. A vitalidade da forma-movimento não permanece confinada na obra e põe em perigo a forma-estrutura – de onde a inelutável historicidade das formas.²⁶ A forma-movimento é sempre um excesso em relação às formas-estrutura da qual ela se possui, que ela investe, utiliza, parasita e deforma.

Esta forma-música não é uma forma ao lado de outras, uma forma “a mais”, que se somaria às formas literárias, arquiteturais ou picturais. Ela opera nas outras formas estéticas, talvez em todas; mas a música nos apresenta em estado praticamente puro esta potência de investimento da estrutura pelo movimento, e as potências correlatas de elaboração, corrosão, invenção, fantasia (*phantasieren*, improvisar) e coerência misturadas. Forma sempre além do conceito, a música pode esclarecer as experiências que possuem a literatura ou a pintura. Todas as artes são artes do tempo, toda experiência é experiência pelo menos indireta da temporalidade, e a forma-música constrói uma experiência puramente imanente da temporalidade. Neste sentido, ela nos ensina sem dúvida alguma coisa não apenas sobre a forma temporal de todas as nossas experiências, mas também sobre seus conteúdos.²⁷

²⁶ As formas-estrutura foram anteriormente formas-movimento (pelo menos no pensamento ideal, porque eu não acredito que tenha havido um “inventor da sonata”).

²⁷ Uma última nota, para dizer que toda reflexão exposta neste artigo se deve a Pierre Zaoui, à acuidade de sua escuta e a seu talento para separar vozes.