

## **Comentários sobre a possibilidade de autopoiese da obra musical e sobre o performer como seu componente sistêmico**

**Valério Fiel da Costa<sup>1</sup>**

### **Introdução**

Ao nos debruçarmos sobre o fenômeno musical, interessados no seu modo de apresentação formal, observamos todo tipo de relação entre intensões autorais, estímulos textuais, prescrições diretivas, inspirações de momento, aspirações idiossincráticas, resoluções, expressões de desejo e resultados sonoros cujas formas, ao passo em que muitas vezes guardam traços evidentes de sua origem, no mesmo movimento podem apresentar também desvios, incompletudes, bons exemplos de coincidência e obediência à norma, mas também planos b e “maus exemplos”.

Na prática, diante de um universo de manifestações tão amplo e multifacetado como o do fenômeno musical, onde os caminhos de uma determinada morfologia são traçados muitas vezes de forma errante esbarrando no acaso, no devir da ação performática e na realidade concreta do fenômeno social, somos forçados a considerar como especialmente sui generis um fenômeno entre outros: a Obra Musical como algo repetível, abstrato, ideal e a priori e, ao mesmo tempo, matéria por excelência de uma práxis humana, efetiva e afetiva.

A pergunta fundamental de uma musicologia da forma musical: “por que determinada morfologia é como parece ser?” nem sempre (quase nunca) pode ser respondida apoiada na certeza da “missão bem cumprida” do intérprete que faz emergir aquilo que já sabíamos correto e que naturalmente se manifestaria diante de nós como só poderia se manifestar. Nem sempre há uma minuciosa partitura correlata à música que ora ouço, nem sempre esta redundante num efeito igualmente correlato, nem sempre há uma partitura.

Entendemos, por outro lado, que o fenômeno musical produziria sempre um resultado que poderia ser explicado, de forma satisfatória, através de um exame do modo como a ação performática foi efetivada. Independentemente do nível de engajamento criativo no momento da realização sonora, se protagonista ou

<sup>1</sup> Universidade Federal da Paraíba. fieldacosta@gmail.com.

subalterno, é nesta que as decisões fatais são tomadas e nem sempre é necessário dar especial relevo à palavra de ordem (a partitura, por exemplo) que pode lhe ter precedido. Muitas vezes basta saber que uma decisão foi tomada no ato e que o contexto permite a expressão de uma determinada morfologia. Uma ciência do acontecimento sonoro, portanto, apesar de não pretender ignorar ou prescindir do ato composicional como chave de entendimento, poderia usar como via de entrada a performance. Veremos que isto pode ocorrer sem necessariamente acarretar em prejuízo à compreensão da forma musical analisada.

### **Obra Musical**

Um olhar sobre a Obra Musical que leve em consideração o fenômeno musical enquanto acontecimento, não é apenas viável, mas necessário para que entendamos de que modo uma determinada música pode adquirir uma forma mais ou menos estável mesmo que estimulada por uma proposição notacional vaga ou por outras formas de transmissão de ideias de caráter não notacional. A vantagem seria a inclusão no campo da análise formal de fenômenos musicais que não podem ser explicados pelo relacionamento direto com uma partitura. Se formos capazes de identificar de modo geral, num dado fenômeno musical, aquilo que permaneceria de morfologicamente estável, poderíamos introduzir no campo da especulação da forma, casos considerados inalcançáveis pela aparente ausência de objeto<sup>2</sup>.

Entenderemos no presente trabalho, e muito provisoriamente como o leitor entenderá no decorrer do texto, a Obra Musical como uma unidade de pertença individual produzida por um indivíduo (ou mais de um, dependendo do contexto) através do ato de fixação em suporte notacional de uma ideia musical a ser transmitida tal e qual, por uma ação performática. Por uma questão de objetividade, num primeiro momento, outras maneiras de produzir o fenômeno musical cuja proposição não o caracterize como 'Obra' nesses termos não serão abordadas em profundidade: a) por não serem consideradas produtos de sujeitos específicos (não serem 'autorais' ou por não apresentarem a autoria como coisa evidente), b) por prescindirem de suporte notacional estrito (ausência de critério de solfejo ou de conexão direta entre partitura e resultado sonoro) ou c) por não possuírem autonomia em relação à situação de performance (somente a ação performática lhe define a morfologia). Assim me preservo, por enquanto, da tarefa de definir, de

<sup>2</sup> Em proposições de 'caráter aberto', tais como partituras gráficas ou diretrizes de improvisação, por exemplo, mas que conservem como resultado sonoro algo de morfologicamente reconhecível ou repetível a cada execução.

forma categórica, de que modo práticas diversas às consagradas pela tradição musical ocidental se caracterizariam como ‘Obras’ (ou de que modo se relacionariam com tal referencial). Dito isto, espero ter deixado claro que considero aqui a ideia de ‘Obra Musical’, concordando com Lydia Goehr (1992), como um caso específico de manifestação do fenômeno musical e não como um paradigma geral.

Goehr (1992) propõe como critério de existência de um conceito-obra (musical) uma série de atributos que nos interessam aqui, tais como seu caráter aberto (enquanto conceito), regulativo, projetivo, histórico e emergente. O ‘conceito-obra’ seria aberto por não poder ser definido de uma vez por todas sujeito que está a constantes atualizações que se dariam em função de seu uso; seria regulativo porque sua manutenção dentro do campo de atuação social induz ou exige certos comportamentos por parte dos atores sociais que lhe acessam; projetivo porque suas manifestações concretas (entre outros tipos de manifestação) seriam capazes de materializar um respectivo conceito-obra abstrato que acaba servindo como referência para suas demais manifestações; histórica porque estaria em ressonância com os ideais de uma época específica e emergente porque a Obra, nos termos em que desejamos trabalhar aqui, ou seja, como “uso de material musical resultando em unidades de pertença pessoal completas, discretas, originais e fixas” (GOEHR, 1992: p.206)<sup>3</sup>, teria tido uma espécie de data de nascença, em torno de 1800<sup>4</sup>.

Defendemos aqui, portanto, que a Obra Musical é um fenômeno localizável no tempo e que se manifesta e evolui morfológicamente de acordo com pressões do contexto. Assim, descartamos de saída uma abordagem ontológica do fenômeno musical que busque entendê-la (e a sua essência) à maneira como esta seria idealizada pelo ato composicional ou por qualquer outro juízo que lhe preceda<sup>5</sup>.

Usaremos aqui o termo ‘morfologia’ como sinônimo de sonoridade percebida no tempo e no espaço e entenderemos ‘estabilidade morfológica’ como a

3 “the use of musical material resulting in complete and discrete, original and fixed, personally owned units”.

4 Como tal marco histórico é concomitante ao advento da Era Contemporânea, no presente trabalho, quando nos reportarmos à Obra, nos referiremos a uma *música contemporânea* ou de uma *maneira contemporânea* de fazer música, ou ainda, de uma maneira de fazer música *típica da Era Contemporânea*. Tal nomenclatura não é arbitrária uma vez que os pressupostos estéticos, ideológicos, institucionais e pedagógicos de uma música moldada segundo uma divisão de trabalho específica aprofundada pela tutela conservatorial e pelo paradigma compositor-obra-partitura-intérprete, continuam ativos e definidores das regras do Campo de seu advento até os dias atuais (ou seja, de meados do Século XVIII à segunda década do Século XXI).

5 Para uma argumentação crítica consistente a respeito da inadequação do uso de teorias ontológicas a respeito da Obra Musical, ver GOEHR (1992) cap.2 e 3 e CARON (2016).

propriedade de determinada morfologia sonora de se manter mais ou menos invariante a cada manifestação concreta. Diremos que determinados fenômenos musicais podem ser portadores de uma identidade capaz de diferenciá-los de outros fenômenos de mesmo tipo e de um contorno imediato (o universo de ruídos que emoldura o fenômeno considerado). Tal identidade não seria um pressuposto da proposição composicional, mas sim algo a ser colhido da experiência frente ao acontecimento sonoro. Em outras palavras, nosso objeto é o que soa e não o que deveria soar segundo um critério prognóstico.

É relativamente simples demonstrar que a partitura musical não esgota, enquanto método de indução de morfologias sonoras, as estratégias de invariância disponíveis no campo; basta evocar as diversas modalidades musicais que efetivamente perpetuam fenômenos sonoros de feição invariante sem utilizar tal recurso<sup>6</sup>. Por outro lado, mesmo dentro do ambiente estrito da 'Obra musical', ou seja, onde há uma norma de conduta manifesta e uma expectativa clara por invariância, podemos também discutir esta última como item problemático. Nem sempre ocorre a "mágica" impressionante de um item partitural redundar numa sonoridade correlata apesar das evidências apontarem para seu oposto.

### **Invariância da Obra enquanto problema**

A estabilidade morfológica do fenômeno musical que é a Obra, no tempo, não pode ser entendida apenas como fruto imediato da presença do texto musical (partitura) pois este depende de condições muito específicas para servir a um projeto morfológico que se queira invariante<sup>7</sup>. De fato, um texto musical é apenas um texto: contém símbolos, instruções, está organizado numa linguagem acessível ao músico treinado que, graças a uma determinação do Campo<sup>8</sup>, se esforçará em interpretá-lo de modo a fazer emergir, da melhor maneira possível, a Obra, considerada aqui como o efeito correlato de sua ação disciplinada, uma vez que o texto a representaria de direito; seria como que seu duplo.

6 As diversas modalidades musicais de transmissão oral, por exemplo.

7 Apesar da obviedade de tal premissa, julgo necessário demarca-la para evitar de cara o viés idealista da conexão entre partitura e resultado sonoro.

8 Me refiro aqui, à definição do sociólogo francês Pierre Bourdieu que entende o Campo social como o espaço estruturado de posições sociais no qual se manifestam relações simbólicas de poder. No Campo da Música, do mesmo modo, ocorre tal estruturação simbólica e, no seu bojo, são mobilizados uma série de atores sociais que determinam sua normatividade na medida em que 'jogam o jogo' do Campo em busca de seus troféus. (BOURDIEU, 1983). Não é objetivo deste trabalho cuidar em detalhe da configuração do campo social da música, mas apenas cuidar para que os fenômenos examinados aqui não o extrapolem.

Ora, a obra musical não está contida no texto, não existe como um dado a priori, não existe enquanto essência de uma morfologia em vias de manifestar-se. O texto musical nada mais é que a manifestação codificada do desejo de alguém por repetição, por recorrência; trata-se de uma *estratégia de invariância*. (COSTA, 2016: 80-81)

O compositor elabora e propõe uma série de caminhos, de regras, de limites, dentro dos quais a ação performática deve acontecer. Uma vez percorridos tais caminhos, uma vez assumida tal demanda, a Obra – entendida aqui como uma entidade morfológicamente localizável ou portadora de uma identidade – adquire a chance de existir conforme um projeto que lhe preceda. Tal projeto, mesmo que bem-sucedido do ponto de vista morfológico, ainda pode ser entendido como aproximativo, uma vez que a execução musical faz emergir os efeitos singularizantes de elementos idiossincráticos de quem a leva a termo. Tal deriva morfológica é parte essencial do fenômeno de manifestação da Obra.

Assim, só podemos falar em estabilidade morfológica em música se considerarmos que os elementos constituintes do texto musical (notas, acordes, ruídos, etc.) são alcançados como aproximações, flutuações, em torno de idealizações; estas sim, diretamente correlacionadas ao texto segundo um critério de solfejo<sup>9</sup>.

Existiria como que um acordo tácito entre expectativa e resultado que admite certa flexibilidade morfológica. Diríamos que há sempre em jogo, na escuta, critérios de sucesso (ou de identidade) baseados em *regiões de tolerância morfológica*; manifestações possíveis da Obra dentro das quais o projeto se realiza mesmo que desconsiderando detalhes, arredondando resultados ou mesmo acrescentando algo mais ou menos irreverente ao contexto (COSTA, 2016: p.75): por exemplo, ornamentações não previstas, não exigidas ou mesmo não desejadas pelo autor do texto musical mas que façam sentido, do ponto de vista estilístico, para um grupo específico de fruidores. O cumprimento ou não de uma meta expressa numa estratégia de invariância dependeria, portanto, da relação entre expectativa e resultado por parte de quem frui, segundo regras do Campo social ao qual pertence e não necessariamente de uma coincidência abstrata entre norma e resultado.

---

<sup>9</sup> Critério que permite, através da leitura direta da partitura, a dedução de seu resultado sonoro.

### Estímulo - Ação – Efeito

A partir da segunda metade do século XVIII (início da Era Contemporânea), a proposição da Obra musical se torna prerrogativa quase exclusiva do ato composicional. O compositor cria, afetado por uma ideia, uma Obra. Esta pode ser registrada num documento físico, reproduzida e distribuída por um esquema editorial de modo a alcançar sujeitos interessados em executá-la e fruí-la. O objetivo de tal arranjo é que a Obra se manifeste diante do ouvinte da forma mais fiel possível e para isso deve ocorrer uma coincidência entre o *estímulo* inicial: a partitura, e o *efeito* final: a morfologia a ser apresentada em performance. É necessário que o intérprete, aqui considerado um intérprete do texto – um leitor disciplinado de um conteúdo dado<sup>10</sup> – deve aderir ao jogo de confirmação morfológica evitando que a sua ação no processo comprometa de alguma maneira tal arranjo. No circuito da produção do fenômeno musical propriamente dito, a dimensão da ação performática tenderia, idealmente, a subtrair-se enquanto instância criativa.

Imaginemos agora o seguinte circuito geral para a análise do fenômeno musical: *estímulo – ação (performática) – efeito*; e um olhar sobre tal circuito no sentido oposto ao que a tradição contemporânea nos recomendaria<sup>11</sup>: **todo efeito morfológico (sonoro) se explica imediatamente pelo modo como se efetuou sua correlata ação performática; toda ação performática demanda, por sua vez, um estímulo, um motivo, a partir do qual se orientar.** Penso que a vantagem de tal viés seria colocar em relevo a relação entre aquilo que percebemos do fenômeno musical e o ato que o gerou. Isso contribuiria para a abordagem de casos em que o *estímulo* não esteja diretamente vinculado ao *efeito* e estimularia uma análise da ação performática enquanto instância criativa<sup>12</sup>.

Retornando agora à Obra musical contemporânea; determinado *efeito* só é considerado justo ou satisfatório, quando a *ação performática* satisfaz o critério de coincidência daquele em relação ao seu *estímulo*. Ou seja, que o intérprete execute

10 Como pondera Nicholas Cook a respeito da orientação textual da musicologia no século XIX: “em sua origem, no século XIX, esta disciplina espelhou-se no *status* e nos métodos da filologia e da literatura, de modo que o estudo de textos musicais acabou modelando-se no estudo de textos literários” (COOK, 2006: p.07). Executar uma partitura seria o equivalente a interpretar um texto e o papel do intérprete seria correlato ao papel de alguém que performa um poema buscando expressar algo que está dado a priori: “somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance (...) servindo com um tipo de suplemento” (idem: *ibidem*).

11 Ou seja, buscar entender a Obra a partir do Resultado e não o Resultado a partir da Obra.

a peça de modo a que o resultado sonoro corresponda exatamente ao prescrito na partitura. Podemos discutir a pertinência de tal visão a respeito da Obra: ela é, obviamente limitada e, de certa forma, parece ignorar a realidade (a complexidade) da ação performática mas, devido ao caráter projetivo e regulativo da Obra musical, determinados pressupostos acabam se naturalizando no campo e, entre eles, acrescentamos, tal esquema de coincidência.

Tal premissa, porém, é importante para que possamos ampliar o alcance da análise deixando de nos orientar exclusivamente pela concepção da partitura enquanto um 'duplo da Obra' (critério analítico habitual), mas também como forma de respaldar critérios morfológicos gerais vinculados, inclusive, ao fenômeno musical enquanto acontecimento, tais como *invariância*, *nexo morfológico* e *regiões de tolerância morfológica*. Em outras palavras, apenas com uma referência morfológica (o acontecimento sonoro propriamente dito) – seja através do critério de solfejo, seja pela identificação de invariâncias emergentes – teríamos como acessar o fenômeno musical enquanto eventual portador de uma identidade.

### **Obra x Intérprete: estímulo = efeito.**

Independentemente das ferramentas analíticas em jogo, deve haver no projeto da Obra musical clássica um desejo expresso por alguém (o compositor) que seja satisfeito pela ação performática produzindo no processo a impressão de que esta não participe da conformação morfológica final como sujeito decisório a não ser dentro de uma normatização aceita pelo Campo, objetivada por critérios de acerto e erro e levando em consideração regiões de tolerância morfológica.

É claro que o intérprete poderia, intencionalmente ou não, proceder de maneira a frustrar o projeto composicional que usa como estímulo para sua ação e sabemos que “há muito mais fatores de desvio que de coesão atuando na trajetória da obra musical” (COSTA, 2016: p.102); ocorre que isto, via de regra, não acontece de forma deliberada.

Examinemos, por exemplo, o caso do concerto clássico formal: um indivíduo a realizar uma apresentação pública de alto nível precisa ser treinado no domínio técnico de seu instrumento durante anos; este instrumento, um piano por exemplo, precisa ser preparado para a ocasião segundo um padrão específico de afinação,

---

12 Tal metodologia é especialmente útil na abordagem das chamadas 'obras de caráter aberto' para as quais não haveria relação imediata entre texto musical e resultado sonoro (portanto entre *estímulo* e *efeito*).

temperamento e conformação acústica que só uma equipe de especialistas é capaz de prover; a ocasião em si demanda um arranjo social extremamente exclusivo que pressupõe que o artista em questão não apenas se encontra apto a executar a obra, mas que se destaque num dado universo de intérpretes aptos. Desse modo, para que o ritual redunde naquilo que é esperado é necessário produzir, de forma aparentemente natural, um efeito absolutamente improvável, que seria o da coincidência entre o *estímulo* (partitura) e o *efeito* (resultado sonoro) segundo regras atualizadas do Campo.

Mas não é somente a Obra acabada que é produzida no processo. No intuito de corresponder à demanda, o intérprete, no seu quarto de estudos, desempenhará parte decisiva de seu trabalho de forma solitária e oculta e produzirá nesse processo inúmeras leituras mais ou menos ‘incorretas’ do texto musical; uma verdadeira máquina de acerto e erro que vai deixando um ‘rastro’ morfológico no caminho. O caráter privado de tal etapa permite que nesta seja produzido todo tipo de resultado sonoro a partir do mesmo estímulo. Leituras irreverentes do texto aqui são sempre possíveis, e de fato ocorrem, revelando a todo momento uma praxe cuja ênfase seria a desconexão entre *estímulo* e *efeito* e não o contrário.

Mas estamos a descrever a situação na qual está em jogo a manifestação pública do ‘ritual de coincidência’: quando o intérprete está seguro de que é capaz de realizar tal “passe de mágica” diante de fruidores atentos, ele sobe ao palco e toca. Se conseguir criar a ilusão de que existe uma conexão direta (natural) entre *efeito* e *estímulo*, estaria conjurada uma espécie de ‘verdade’ performática da Obra. Graças a tal coincidência, o público de fato identifica a Obra, a conecta à uma série de manifestações anteriores e pode usar tal informação para avaliar o desempenho técnico e artístico do intérprete. Este, por sua vez, afirma sua submissão ao texto musical evitando ou dissimulando a suas eventuais contribuições ao contexto (é o que acontece via de regra).

Estamos diante de um modelo específico de divisão de trabalho onde o indivíduo responsável pela manifestação concreta de uma obra no tempo é, na maioria das vezes, alienado tanto da participação ativa na constituição de sua fatura, quanto do crédito por tê-la concretizado; tal esquema de divisão de trabalho se torna mais evidente na atuação do músico de orquestra, mas está também presente em

outras modalidades da prática musical<sup>13</sup>. Não deixa de ser antropológicamente interessante que a 'possibilidade de Obra' seja aqui prerrogativa do intérprete mas que deste se espere nada mais que um comportamento de adesão ao projeto composicional pela força de um *habitus*.

### Sistêmica da Obra musical

A especulação morfológica a respeito da Obra Musical pode extrapolar o âmbito da coincidência entre *estímulo* e *efeito*. De outro modo não seria possível ou útil discutir a morfologia de proposições que não foram ativadas pela estratégia partitural tradicional; estas careceriam de objeto uma vez que sua fatura seria, por definição, sempre diferente, sempre nova e mesmo inesperada. Como conceber uma reflexão sobre a Obra musical capaz de cuidar ao mesmo tempo de sua invariância e sua deriva?

Num trabalho anterior postulamos que a obra musical poderia ser abordada segundo um modelo sistêmico devido à possibilidade desta ser determinada como uma totalidade capaz de diferenciação em relação a entidades semelhantes e a um entorno imediato; sendo sua morfologia, ou os traços de invariância que lhe forneceriam uma identidade morfológica, um produto da organização de seus elementos internos mais do que da somatória simples destes.

Ao defender tal abordagem não nos referíamos, porém, a uma sistêmica no nível do planejamento composicional, mas a uma sistêmica concebida a partir de critérios morfológicos, ou seja, que se poderia constatar sonoramente a cada manifestação da obra no tempo. Aqui os critérios de identificação da obra (relativa a um estímulo ou a manifestações anteriores) são mutualmente operantes porque "a obra se realiza como um apanhado de objetos mais ou menos invariáveis, uma malha de invariância em torno da qual paira uma zona de imprecisão de extensão variável" (COSTA, 2016: p.101). Ela está em constante deriva morfológica devido à sua existência concreta independentemente de sua proposição original, se estrita ou flexível e, a cada manifestação, acaba produzindo novas possibilidades de conexão entre elementos internos que podem ou não prosperar. Neste contexto, a presença de estratégias de invariância tem papel importante uma vez que estas "aumentam as chances de que se formem, para a obra, limites morfológicos que a diferenciem de um entorno de aspecto distinto" (Idem, Ibidem.) e a reincidência da mesma no tempo nutre com soluções novas suas versões subseqüentes uma vez que admite "elementos de fora que, por sua vez, podem ser assimilados tornando-se parte do sistema ou descartados, devido à sua incompatibilidade com ele" (idem: p. 115).

13 É claro que há exceções à regra e que muitas delas obtêm sucesso dentro do sistema (ver propostas de revisão radical da performance de obras de Bach e Beethoven propostas por Glenn Gould, por exemplo) mas, de modo geral, a pedagogia do instrumento respalda o argumento proposto aqui.

O trabalho da Obra no tempo acaba gerando novas possibilidades morfológicas pois ocorre sempre com um excedente de possibilidades combinatórias, nunca sendo de uma vez por todas definida. A Obra enquanto acontecimento seria melhor representada como aberta, pois está sempre em movimento e, na prática, oferece sempre novas morfologias independentemente da presença de estratégias de invariância. Seria, dentro de uma perspectiva sistêmica, um *sistema aberto*, ou seja, uma totalidade capaz de trocar informação com o meio e de se adaptar a eventuais irritações externas que ameacem comprometer sua integridade morfológica. Poderíamos dizer, neste sentido, que haveria na Obra algo como uma *homeostase*<sup>14</sup>, ou seja, uma capacidade de adaptação visando a manutenção de sua própria identidade. Sem tal propriedade, não poderia haver identidade morfológica entre diversas manifestações da mesma proposta.

### **Veículo poiético x máquina autopoética**

Mas em que consistiria na prática tal propriedade da Obra? Uma resposta simples seria que a identidade da Obra é ao mesmo tempo ameaçada e mantida pelo seu próprio mecanismo de realização, ou seja, pela ação performática. Desse modo, caberia ao intérprete, mais uma vez, zelar pela sua integridade morfológica performando, no tempo e no espaço – e, em alguns casos, através de gerações – o ritual de conjuração da invariância da Obra.

Ao incluirmos no raciocínio a menção a um tempo irreversível, ou seja, levando em consideração as diversas manifestações da obra sobre uma base histórica, é possível constatar que esta é capaz de modificar-se também em determinado sentido moldada pelas circunstâncias. Desse modo é que uma peça para teclado de J. S. Bach, por exemplo, adquire diversas morfologias no tempo, sendo executada por instrumentos variados, adaptada a novas idiomáticas, rearranjada, tem sido reivindicada uma execução 'historicamente orientada' no século XX, etc. (COSTA, 2016: p.80). É possível rastrear ou historiografar a evolução morfológica da Obra em questão e constatar que sua integridade se deve à presença de uma *estrutura* (ligada a uma estratégia de invariância de tipo teleonômico)<sup>15</sup> que guia um *processo*: “a *estrutura* representa o funcionamento

14 A capacidade de um organismo de manter, por conta própria, sua morfologia diante de irritações externas.

15 A estratégia de invariância (ou disparador) teleonômico foi descrita em artigo anterior ver (COSTA, 2017a). Se refere a formas de proposição da obra que possuem a pretensão de servirem como seu 'duplo', como se nelas estivesse contida a própria obra, se não manifesta, pelo menos em projeto (a partitura tradicional seria um exemplo).

interno do sistema que usa a sua complexidade para gerar soluções adequadas a todo momento; o *processo* é a imagem em perspectiva que o observa mudar *concretamente* no tempo” (Idem: p. 115).

Na abordagem proposta acima o termo *estrutura* possui uma função dupla que é a de representar a própria Obra como componente ontológico e a de possibilitar sua homeostase. Lembremos que esta característica está sendo tratada aqui como algo emergente e não como algo essencial. A Obra *está* ou *tem estado* de determinada maneira, considerando um dado recorte temporal, e não é de tal maneira como se se tratasse de um objeto extemporâneo ou transcendental. A *estrutura* seria a forma sintética de expressar a Obra enquanto modelo sistêmico considerando sua dinâmica interna e sua capacidade adaptativa.

Ela expressaria como componentes, entre outros: uma ou mais estratégias de invariância, um contexto de manifestação, uma certa aptidão homeostática, um eventual funcionalismo, um comportamento operacional típico, etc. Devido a tais características sistêmicas da Obra e de sua permeabilidade a (e dependência de) aportes externos, consideramos por bem enquadrá-la como um *veículo poético*: “A obra não é autopoética<sup>16</sup>, no sentido em que engendraria espontaneamente seus próprios desdobramentos morfológicos, mas seria, isso sim, um *veículo poético*, no sentido em que permite que tais desdobramentos ocorram a partir de si” (idem: p.110). A Obra teria como característica, portanto, uma espécie de inércia que poderia ser quebrada pela ação performática, aqui considerada como agente de irritação externa. Tal perspectiva colocaria o intérprete como agente prioritário do processo de manutenção da Obra musical tanto no que concerne à presença desta no tempo e no espaço quanto à sua evolução morfológica: a Obra seria veículo da performance e não o contrário.

No trabalho citado acima não havíamos cogitado, portanto, enquadrar a Obra como entidade portadora de autopoiese e por uma questão lógica: peças musicais são artefatos, manifestações da vontade humana vinculados a alguma técnica e função. Não poderiam, por conta própria, engendrar-se. Gostaria porém, de acrescentar à esta reflexão o exame de dois problemas relativos a isso: a) apesar do intérprete ser o elemento de ativação por excelência da Obra, ele também é substituível e portanto poderia contar como elemento interno ao sistema; sua ação

16 Ou seja, um sistema capaz de engendrar por conta própria seus desdobramentos morfológicos, a manutenção de sua complexidade e eventualmente evoluir num determinado sentido.

sendo, no limite, um produto derivado da sua organização, ou seja, um componente entre outros; b) determinadas Obras musicais de fato se apresentam **como se** possuíssem uma relativa autonomia em relação ao contexto, sobrevivendo no tempo e mantendo sua integridade morfológica para além da influência direta do compositor, dos seus eventuais intérpretes e mesmo de mudanças mais ou menos radicais no tecido social.

A objeção principal quanto ao meu modelo anterior é que não seria correto conceber a Obra enquanto acontecimento sem a participação da ação performática. Não se trata aqui de um mero pré-requisito eventual, mas antes de uma condição existencial, contar com a performance como ativadora do processo. Assim, não é pertinente, a não ser que admitamos um platonismo da Obra, cogitar a ação performática como 'agente de irritação externa'. Teríamos que nos perguntar: "externo a quê?". Se a Obra musical, de acordo com o raciocínio exposto aqui, é movente, o é na medida em que é animada por um componente humano que além de permitir sua existência como uma espécie de 'reserva de energia cinética' garante, ao mesmo tempo, que sua fatura seguirá uma certa deriva morfológica de fundo social.

Mas o que pode ser dito então a respeito de uma possível autopoiese da Obra?

### **Obra enquanto máquina autopoética**

Passaremos a expor agora algumas reflexões e contribuições de Maturana & Varela (1980) a respeito do que eles batizaram de 'máquina autopoética' no intuito de entender melhor o status existencial da Obra musical contemporânea. De cara alertamos para o fato de que os casos estudados pelos autores se encontram, a princípio, no domínio da biologia e da deriva natural<sup>17</sup>. Ao analisar objetos produzidos socialmente, tais como o nosso 'artefato', devemos levar sempre em consideração que sua existência e características se devem a fatores de cunho social, ou seja, são produtos de relações de poder entre indivíduos constituídas socialmente. Sua existência se dá nesses termos e não como fruto de um processo natural de deriva morfológica no sentido proposto pela biologia e pela evolução. Dito isto, sigamos.

### **Maturana e Varela, no seu texto de 1973 *Autopoiese: a organização dos***

17 Apesar da clara intenção do discurso de Maturana e Varela de propor modelos aptos a operar em diversos contextos, como o social, por exemplo (ver MATURANA; VARELA, 2005), e que influenciaram diversos autores (tais como Niklas Luhman) que à sua maneira procuraram aplicar os princípios da biologia sistêmica a seus objetos de análise.

*seres-vivos* apresentam uma definição de máquina nos termos nos quais nos referimos anteriormente, em relação aos sistemas de modo geral, enfatizando a prescindibilidade de seus componentes internos como chave para a composição de sua unidade sistêmica:

as propriedades significantes dos componentes devem ser entendidas em termos de relações; como a rede de interações e transformações que eles podem inserir no funcionamento da máquina que eles integram e constituem como uma unidade. (MATURANA; VARELA, 1980: p.77).

Uma máquina é um bloco de relacionamentos entre componentes não importando quais estes, individualmente, sejam. Basta que sua participação na trama que a engendra seja aquela que permita à máquina definir-se como uma unidade.

Além disso, a manifestação concreta da máquina (do sistema) não se confundiria necessariamente com a sua prescrição geral uma vez que os autores separam o fenômeno em seus dois modos de apresentação: enquanto *organização* e enquanto *estrutura*. O primeiro representaria as relações que definem a máquina enquanto uma unidade e o segundo a manifestação concreta da máquina no tempo enfatizando que apenas estruturada a máquina contaria com componentes reais e individualizáveis.

A organização de uma máquina é independente das propriedades de seus componentes que podem ser quaisquer, e uma dada máquina pode ser engendada de muitas maneiras diferentes por muitos tipos diferentes de componentes. Em outras palavras, apesar de uma determinada máquina poder ser concebida por muitas estruturas diferentes de modo a constituir uma entidade concreta em um determinado espaço, seus efetivos componentes devem ser definidos naquele espaço e possuir as propriedades que o permitem gerar as relações que os definem (MATURANA; VARELA, 1980: p.77).

Uma obra musical entendida a partir de uma visão sistêmica, como descrita aqui, poderia ser concebida também como possuindo duas naturezas (ou etapas ou níveis): uma pautada naquilo que se espera ocorrer por conta do modo como a mesma se apresenta habitualmente graças às suas diversas estruturações no tempo (um *nexo morfológico*, portanto, ou uma identidade de si para si) e outra, como a sua manifestação concreta, o seu acontecimento, a sua estruturação propriamente dita (*efeito*, morfologia). Note que ambas as formas de apresentação estariam contidas no conceito de *estrutura* evocado anteriormente uma vez que este abrigaria no mesmo bloco *estratégias* e *nexos* de invariância na definição da morfologia própria à

obra musical. A Obra tenderia a ser sempre a mesma, porém em constante atualização, devido ao caráter provisório de seus componentes internos. O que permanece (ou deve permanecer) é a regra mínima que lhe permite conservar algo de sua identidade.

Maturana e Varela chegam ao conceito de máquinas autopoieticas explicando de que modo se pode entender um ser-vivo em termos maquínicos. Já se sabe que os componentes de um ser-vivo são substituíveis e que estes possuiriam uma certa organização. Assim, um descendente de rato, por exemplo será, assim que estruturado e, muito provavelmente, um novo rato. Mesmo com a substituição total de todos os seus componentes, aquele projeto de rato acaba por expressar em sua concretude, em sua estrutura, a morfologia própria do rato.

A máquina autopoietica seria aquela capaz de re-engendrar-se. Deve ser, portanto, homeostática, ou seja, deve ser capaz de adaptação, no sentido de se manter ela mesma, frente a irritações externas. Uma máquina autopoietica é, necessariamente homeostática e esta propriedade, como vimos, pode manifestar-se no caso da obra musical. Sobre o modo como a máquina autopoietica opera seu auto-engendramento e permanência no tempo e no espaço, Maturana e Varela definem:

Uma máquina autopoietica é uma máquina organizada (definida como uma unidade) como uma rede de processos de produção (transformação e destruição) de componentes que produzem os componentes que: (i) através de suas interações e transformações regenera e concebe continuamente a rede de processos (relações) que a produzem; e (ii) a constituem (a máquina) como uma unidade concreta no espaço no qual eles (componentes) existem especificando o domínio topológico de sua realização enquanto rede. Disso segue que uma máquina autopoietica gera e especifica continuamente sua própria organização através de sua operação enquanto sistema de produção de seus próprios componentes, e faz isso dentro de um ciclo infinito de componentes em condição de perturbação contínua e de compensação de tais perturbações. (MATURANA; VARELA, 1980: p.78-79).

Este trecho se refere, é claro, a entidades maquínicas de tipo vivo porém pensamos que o modelo de homeostase (ou autopoiese) proposto aqui poderia facilmente ser aplicado ao modelo de leitura do fenômeno musical que vimos abordando no presente trabalho, ou seja, o da Obra musical concebida como uma morfologia que se manifesta concretamente no tempo carregando consigo um nexo morfológico que lhe serviria como fator identitário; uma organização constantemente confirmada pelas suas performances, pelas suas estruturações.

O fator decisivo para entendermos a obra musical nestes termos é a superação da sua abordagem em termos de um *veículo poiético*, que a vê como algo inerte à procura de um performer que lhe anime. Ao invés disso partimos em direção a uma abordagem que vê, no conjunto de intérpretes que lhe acessam no tempo e no espaço, nada além de um componente sistêmico (ou maquínico). Aqui seria, de fato, a própria máquina (*estímulo-ação-efeito*) que garantiria seu re-engendramento (Fig.1):

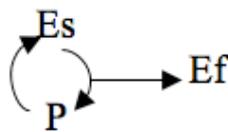


Fig. 1 máquina: “Estímulo (Es) – Ação Performática (P) – Efeito (Ef)”. Note-se a mútua dependência entre “Es” e “P” no processo de produção de “Ef”.

Dessa maneira seria possível dizer que, em determinados casos emblemáticos de obra musical se tenha alcançado uma operacionalidade de feição autopoietica nos termos de Maturana e Varela. Mas continuemos com a caracterização dos autores a respeito do fenômeno.

Uma distinção importante proposta no texto quanto ao caráter de autonomia das máquinas autopoieticas, diz respeito às chamadas *máquinas alopoiéticas*. Máquinas que não possuem autonomia mas que, além disso, seriam “necessariamente subordinadas à produção de algo diferente delas mesmas” (MATURANA; VARELA, 1980: p. 80)<sup>18</sup>. Os autores dão como exemplo um automóvel porque seus componentes são “produzidos por outros processos que são independentes da organização do carro e de sua operação” (Idem: p.79)<sup>19</sup>; a unidade que é o carro não produz por conta própria seus componentes e nem se mantém “carro” por uma determinação interna. Nas máquinas autopoieticas, ao contrário, “as relações de produção que a definem devem ser continuamente regeneradas pelos componentes que a produzem” (Idem. Ibidem.)<sup>20</sup> e a sua organização é entendida como uma variável que se mantém constante graças a tal processo.

18 “necessarily subordinated to the production of something different from themselves”.

19 “produced by other processes which are independent of the organization of the car and its operation”.

20 “its defining relations of production must be continuously regenerated by the components which they produce”.

A distinção entre autopoiese e alopoiese nos permite refinar o contexto de manifestação da Obra musical no tempo uma vez que acoplagens entre ambas seriam sempre possíveis. De fato, a manifestação física de uma máquina autopoietica pode se dar de forma alopoietica quando consideramos como parte do sistema um âmbito maior de interação entre componentes dentro do qual a máquina autopoietica participe como mais um componente. Eventos ‘perturbatórios’ (*inputs*) que convivam de forma regular com a máquina autopoietica produzindo efeitos determinados (*outputs*) podem ser considerados como componentes de uma máquina maior:

se os eventos perturbatórios independentes são regulares na sua natureza e ocorrência, uma máquina autopoietica pode, de fato, ser integrada num sistema maior enquanto uma máquina alopoietica componente, sem nenhuma alteração em sua organização autopoietica (Idem: p. 82)<sup>21</sup>.

No nosso caso tal possibilidade permitiria entender numa máquina complexa quais elementos de sua morfologia obedeceriam a um padrão autopoietico e quais não, concebendo acoplagens entre a obra propriamente dita e elementos de perturbação externos cuja **reiteração** os colocaria no sistema como elementos relevantes e aparentemente partícipes da constituição morfológica da obra. A ocasião do concerto formal, por exemplo, seria a ocasião de uma máquina alopoietica funcionar acoplada a uma máquina autopoietica<sup>22</sup>. Vamos considerar a seguinte expressão:

$$\begin{array}{c} \text{Es} \\ \{ \{ ( \quad \quad \quad \text{Ef} ) \times n \quad \quad \quad \text{N} ] \times l \} \\ \text{P} \end{array}$$

Onde:

Es = estímulo (estratégias de invariância, disparadores morfológicos)

P = ação performática (decisões tomadas em performance)

21 “if the independent perturbing events are regular in their nature and occurrence, the autopoietic machine can in fact, be integrated into a larger system as a component allopoietic machine, without any alteration in its autopoietic organization”

22 Lembrando que a condição de autopoiese seria também um fenômeno emergente e não essencial. Ou seja, dependente do modo como a obra de fato ‘evolui’ no tempo no que diz respeito à presença de homeostase. Não é suficiente para uma Obra musical ser proposta a partir de uma estratégia de invariância de caráter teleonômico (partitura estrita) para esta performer sua autopoiese, mas sim sua ocasião real de sobrevivência no tempo e no espaço em função da ação performática e das condições reais nas quais esta se dá.

---

Ef = efeito (morfologia emergente plasmada por P sob influência de Es)

N = nexa morfológico (traço identitário da Obra no tempo)

I = irritações externas

O relacionamento entre *estímulos* (Es) e *ações performáticas* (P) produz *efeitos* (Ef); um número “n” de tais efeitos no tempo contribui para que emergja um *nexo morfológico* (N).

Tenho descrito até aqui o funcionamento de uma ‘máquina-obra’, que pode ou não assumir comportamento autopoietico, mas pode, além disso, vincular-se a uma situação de *irritação externa* (I) que se estabilize como modo habitual de aparecimento da obra no tempo. Postulo que seria vantajoso na definição e análise da obra musical enquanto acontecimento considerar tais itens uma vez que o comportamento de cada um deles pode esclarecer as eventuais flutuações morfológicas que uma determinada Obra pode adquirir em processo.

Mudanças de ‘Es’ e ‘P’, ou na quantidade de manifestações de ‘Ef’ ou na especificação de ‘I’ acarretariam naturalmente em atualizações de ‘N’. Seria interessante avaliar, por exemplo, se tais mudanças promoveriam uma redefinição morfológica relevante ou se, pelo contrário, ajudariam a reforçar seu nexa morfológico; se comprometeriam sua identidade morfológica ou se bloqueariam momentaneamente a possibilidade de autopoiese.

Como definir se uma Obra adquiriu comportamento autopoietico segundo essa lógica? A resposta seria: se ‘N’ existir (servir como fator de identidade ou organização da obra) independentemente de ‘I’ com ‘n’ tendendo ao infinito<sup>23</sup>. Eis o status aparente de um número expressivo de peças concebidas no início da Era Contemporânea, junto ao marco de emergência goehriano e que tem suscitado teorias platonistas curiosas que cogitam até mesmo que estas obras existiriam de alguma forma independentemente da sua proposição composicional<sup>24</sup>.

Retornando à Obra musical clássica, poderíamos agora imaginar que a sua

---

<sup>23</sup> Ou seja, a um número grande o suficiente para ser considerado incalculável.

<sup>24</sup> Para acompanhar a discussão sobre as correntes platonistas da obra musical, ver GOEHR:1992, Parte I: Introdução e Capítulo 2.

estratégia de invariância típica, o critério de solfejo, teria como que uma tendência a produzir autopoiese ou ao menos permitir que tal ocorra. Aqui estamos operando na variável “Es” da equação admitindo que esta possui caráter teleonômico, ou seja, que se pretende como uma manifestação, ela mesma, da obra em questão e que, por isso, não apenas “Ef” deve sempre coincidir com “Es”, mas mesmo “N” deve não apenas existir mas, necessariamente, coincidir com “Ef”.

Entretanto, há outras maneiras de produzir estabilidade morfológica fora do paradigma notacional contemporâneo. A imitação de um modelo sonoro pela via oral (modelo mimético) pode ser tão ou mais eficaz quanto o modelo teleonômico. Assim, cantigas de roda, canções de festa de aniversário, músicas de tradição oral cultivadas coletivamente através de gerações, cuja difusão extrapola a nossa capacidade de cálculo, também mantém um nexos morfológico (N). A forma de averiguar seu sucesso (se adquiriu autopoiese) seria a mesma para o caso anterior.

### **A Obra autopoética enquanto entidade vivente**

Talvez a afirmação mais radical do texto de Maturana & Varela seja a que define a autopoiese não apenas como característica dos seres-vivos de modo geral (o que nos levaria a cuidar do nosso assunto aqui em termos meramente metafóricos), mas que a define **como condição suficiente para se caracterizar algo como vivente**. Em outras palavras: se uma entidade qualquer, biológica ou não, manifestar autopoiese, então trata-se de uma entidade viva: “um sistema físico, se autopoético, é vivo. Em outras palavras, propomos que a noção de *autopoiese é necessária e suficiente para caracterizar a organização de sistemas vivos*” (MATURANA; VARELA, 1980: p.82)<sup>25</sup> (grifo dos autores). Com isso aparentemente alcançamos as raias do absurdo, pois já havíamos admitido que a autopoiese poderia se manifestar em entidades não viventes, tais como a própria Obra musical. Somos obrigados a especular sobre a possibilidade de uma Obra musical, na medida de sua autopoiese, ser considerada uma coisa viva.

Tal perplexidade nossa, na concepção de Maturana e Varela, estaria baseada numa falsa premissa e em um preconceito:

As máquinas são geralmente entendidas como artefatos concebidos por

<sup>25</sup> “a physical system if autopoietic, is living. In other words, we claim that the notion of *autopoiesis is necessary and suficiente to characterize the organization of living systems*”.

---

humanos com propriedades deterministas e completamente conhecidas que fazem deles, ao menos conceitualmente, perfeitamente previsíveis. Por outro lado, sistemas vivos são vistos *a priori* como autônomos, no limite sistemas imprevisíveis, com comportamento proposital similar ao nosso. Se os sistemas vivos fossem máquinas eles poderiam ser feitos pelo homem e, de acordo com a visão exposta acima, parece inacreditável que o homem possa manufaturar um sistema vivo. Tal visão pode ser facilmente desqualificada, porque tanto implica na crença de que sistemas vivos não podem ser entendidos por serem muito complexos para nosso intelecto limitado e devem permanecer como tal, ou que os princípios que os geram são intrinsecamente ininteligíveis (MATURANA; VARELA, 1980: p. 82-83)<sup>26</sup>.

Os autores são categóricos ao afirmar que entidades de tipo vivente (autopoieticas) poderiam ser criadas deliberadamente pelo homem. Argumentam que, como a organização de um ser vivo é desconhecida, não seria possível saber, com certeza, se tivesse à mão um caso legítimo de ser vivente: “a menos que se conheça a organização do ser vivo, não se pode saber que organização é viva” (Idem: p. 83)<sup>27</sup>.

Não é nossa intenção aqui entrar num discurso ‘biologista’ a respeito da Obra musical procurando demonstrar se ela é viva ou não (ou de que maneira esta seria), mas de apresentar um viés a respeito da autopoiese da obra musical, enquanto característica emergente e eventual, que ajude a encaminhar num determinado sentido a análise morfológica da Obra musical para além do paradigma da ‘proposição composicional x resultados válidos’. Temos por enquanto que, dentro da perspectiva de Maturana e Varela, a Obra musical capaz de manifestar autopoiese, como a que acabamos de analisar, valeria como um caso de entidade de tipo vivente. Um aprofundamento de tal questão será tema de um trabalho posterior.

### **À guisa de Conclusão**

Iniciamos esta reflexão a respeito da Obra musical afirmando a possibilidade e necessidade de abordarmos a obra musical em termos de seu acontecimento. De cara evitamos concebê-la como um simples artefato cuja fatura seria um dado do ato criativo original. A obra musical, entendida como uma entidade portadora de uma

---

26 “Machines are generally viewed as human made artifacts which completely known deterministic properties which make then, at least conceptually, perfectly predictable. Contrariwise, living systems are *a priori* frequently viewed as autonomous, ultimately unpredictable systems, with purposeful behavior similar to ours. If living systems are machines, they could be made by man and, according to the view mentioned above, it seems unbelievable that man could manufacture a living system. This view can be easily desqualified, because it either implies the belief that living systems cannot be understood because they are too complex for our meager intellect and will remain so, or that the principles which generat them are intrinsically unknowable”.

27 “Unless one knows which is the living organization, one cannot know which organization is living”.

identidade morfológica, não se definiria apenas pela coincidência entre um enunciado e sua realização sonora, mas por uma série de fatores de deriva que fazem com que esta se encontre de determinada maneira em determinado momento. Assim, uma amostragem da obra precisaria ser explicada segundo o seu contexto histórico e isso implicaria em que conheçamos seus agentes de conformação morfológica: estratégias de invariância, decisões performativas, suas diversas manifestações no tempo, seu eventual nexo morfológico, o modo como esta protege sua identidade resistindo e se adaptando a irritações externas.

A pergunta básica da morfologia, diante de determinada sonoridade, seria: “por que tal morfologia diante de mim é como é?”. A resposta a esta pergunta não pode vir apenas de uma especulação acerca do potencial de uma partitura engendrar sonoridades que lhe seriam correlatas, pois sabemos que a simples presença do texto musical não é garantidora de morfologias específicas. Uma partitura que jaz no interior de alguma gaveta pode jamais ativar uma sonoridade, por mais estrita que seja, por mais claro que seja o seu critério de solfejo.

Por sua vez, a coincidência entre partitura e resultado também requer um arranjo social extremamente específico que não pode ser explicado de forma simples sem concebermos o intérprete como uma espécie de máquina de acerto e erro (por mais que tal viés se justifique se virmos a questão em perspectiva para o caso da Obra clássica). Também são bloqueadas à análise, por esse viés, outras formas de manifestação do fenômeno musical que prescindem da presença de um compositor ou da noção de obra, mas que podem eventualmente produzir, por outros meios, invariância. Ao entendermos a identidade da obra como um dado da invariância que esta mesma apresenta enquanto objeto no tempo, ou seja, enquanto sinônimo de seu *nexo morfológico* ou de sua identidade consigo mesma, incluímos a obra em sua historicidade e, como fenômeno temporal, concreto, podemos discutir, a partir de elementos do contexto, os porquês de sua morfologia.

Consideramos que o estudo da morfologia da obra musical demanda que consideremos múltiplos focos como relevantes pois cada elemento do contexto acaba promovendo, à sua maneira, distorções num determinado sentido. Assim, um estudo do Estímulo (Es) e de suas formas de apresentação, indução e fatura, se coloca como relevante, mas a manifestação concreta de um Efeito (Ef), demanda entendermos de que modo a ação performática (P) operou. Isso abre caminho para uma análise de performance pautada não apenas na avaliação do desempenho de

alguém no intuito de seguir uma norma pré-estabelecida, mas do modo como o agente performador resolveu problematizar um determinado Estímulo gerando um Efeito correlato. Tal Efeito seria sempre produto dessa problematização, dessa escolha, mesmo que esta se manifeste como uma adesão irrestrita a um modelo padronizado.

Uma outra pergunta pertinente que apresento aqui seria: “como está a obra?”, considerando sua morfologia como um item movente, sujeito a alterações adaptativas e que pode (e deve) ser considerada no tempo. Para além da constatação de erros ou acertos, acrescentamos aqui a possibilidade de pensar determinada morfologia como um estágio momentâneo de um processo maior cuja fatura se deve, por exemplo, a uma quebra de procedimento que pode ou não prosperar. A obra muda no tempo para além de uma confirmação morfológica ou de sua completa deriva: ela apresenta desvios, reconfigurações, mas também lugares de estabilidade ou permanência maior de determinados fenômenos, como se sua trama existencial se constituísse de um grande rizoma salpicado de bulbos (manifestações mais salientes), mais do que uma estrutura dura, hierárquica, determinista; apesar de ser sempre possível produzir tal impressão. Assim como um livro, na concepção de Deleuze e Guattari, seria nada mais que uma saliência eventual dentro de uma rede complexa de relações, também podemos conceber a obra musical como uma etapa de um processo maior que poderia ou não manifestar-se no tempo devido à quantidade enorme de outras possibilidades de materialização. Quanto a isso, vejamos a proposição a respeito da obra literária dos autores franceses:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e de desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e de desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento*. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2006: p.11-12).

Difícilmente poderíamos conceber uma imagem da obra musical mais de acordo com a sua natureza movente do que a proposta por Deleuze e Guattari na citação acima. A Obra musical, assim como a obra literária, seria um 'meio do caminho' e não um fim; se configuraria como evento relevante na medida em que o reconhecêssemos como tal. Eis uma chave para concebermos uma análise morfológica da obra musical: o estudo de bulbos, saliências, dentro de um rizoma e o estudo de sua morfogênese a partir dos canais de alimentação imediatos. É impossível fazer isso depois de colhido o bulbo: desconectando-o de sua ligação subterrânea, eliminam-se as chaves de sua morfologia.

No presente estudo, desenfatei a presença e a atuação do compositor de propósito para que fosse possível dar ênfase e consequência ao processo de plasmia da Obra pela via da ação performática. Desse modo pude verificar a fraca pertinência do conceito de *veículo poiético* dentro da perspectiva de uma *autopoiese* da Obra musical.

De modo algum, como talvez pareça a alguns leitores mais exigentes, pretendi negligenciar a importância do compositor como agente ativo em tal processo. Propus o compositor aqui, porém, como parte de uma máquina maior, resguardando, é claro, o fato de que sua presença gera implicações relevantes e, numa eventual análise morfológica, representará sempre um fator decisivo. Escolhemos a entrada no problema da forma musical pela via da ação performática no intuito de demonstrar que entradas há para além da óbvia determinação autoral.

Ampliar o foco, como disse anteriormente, me permitiu abordar casos quaisquer acrescentando à especulação da forma diversos fenômenos que se encontravam "desgarrados" pela ausência de uma assinatura e de uma pertença. Como forma de introduzir o assunto, porém, apostei na imagem da Obra musical goehriana como ponto de partida. Uma vez definida a abordagem geral, posso reproblematicar a função e a presença de uma 'assinatura autoral' no contexto relevando os seus efeitos como um catalizador de morfologias (como parte do *Estímulo*, portanto).

A autoria apresenta um assunto fascinante quando posta no contexto do estudo da morfologia do acontecimento pois ao mesmo tempo em que pode cristalizar-se numa palavra de ordem individual, também pode pulverizar-se numa multidão de indivíduos dispersos no tempo e no espaço; pode promover vivências maquínica, mas também estimular a criatividade geral; ajuda a esclarecer a forma ou

dissimulá-la, enfim, propõe um jogo demasiado humano e fascinante que merece um trabalho específico a ser elaborado numa outra ocasião.

Fiquemos, por enquanto, com a imagem bastante exata (e bela) de Jean-Pierre Caron sobre o papel da presença do compositor frente ao mundo real:

“Nada é dado antecipadamente. Não sei o que vai acontecer com o que eu criei. Mas eu peso sobre o mundo para que ele se incline momentaneamente à ação de minha obra (para que ela sobreviva) e para que ela exiba alguma coisa da forma do mundo”. (CARON, 2016: p. 222)<sup>28</sup>.

Como funciona esse jogo de afetos e forças? Como se imprime no mundo algo capaz de viver independente de si? Onde estamos localizados e qual nosso papel dentro dessa trama? Como saber... se este artigo não passa de mais um bulbo no rizoma?

### Referências

- BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- CARON, Jean-Pierre. *L'indétermination à l'œuvre: John Cage et l'identité de l'œuvre musicale*. Tese (doutorado em música). Université Paris VIII, Paris, 2016.
- COOK, Nicholas. Entre o Processo e o Produto: Música e/enquanto performance. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, Nº14, 2006, p. 05-22.
- \_\_\_\_\_. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da música In: *Contexto*, Brasília. Revista do PPG-MUS/Universidade de Brasília, n. 1, 2007, p. 7–32.
- \_\_\_\_\_. 'Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis'. In *Music's Intellectual History*, New York, RILM, 2009, p. 775-90.
- COSTA, Valério Fiel da. *Morfologia da Obra Aberta: esboço de uma teoria geral da forma musical*. Curitiba: Prismas, 2016.
- \_\_\_\_\_. Disparadores Morfológicos como critério para a análise formal. Em *Anais do XXVII Congresso da ANPPOM*. Campinas: ANPPOM, 2017a.
- \_\_\_\_\_. O Lugar da Performance na música indeterminada cageana. Em *Revista Música Hodie*, vol. 17, Nº 1, 2017b, p. 07-18.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay on the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *Autopoiesis and Cognition: the realization of*

28 “Rien n'est donné d'avance. Je ne sais pas ce qu'il adviendra de ce que je crée. Mais je pèse sur le monde pour qu'il se plie momentanément à l'action de mon œuvre (pour qu'elle survive) et qu'elle exhibe quelque chose de la forme du monde”.

Comentários sobre a possibilidade de autopoiese da obra musical e sobre o performer como seu componente sistêmico

DEBATES | UNIRIO, n. 21, p.155-178, nov., 2018.

p. 178

---

the living. Boston: Reidel Publishing Company, 1980.

\_\_\_\_\_. *A Árvore do Conhecimento: as Bases Biológicas da Compreensão Humana*. São Paulo: Palas Athena, 2005.