

Metapadrões como ferramenta para a composição musical com Formas Abertas

Daniel Puig

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM)
Doutorado em Composição

Resumo: Este texto é uma tentativa de resumir as principais ideias apresentadas em minha tese de doutorado. É uma visão pessoal, cujo ponto de partida e finalidade são o meu próprio trabalho artístico. Faz um apanhado do que foi estudado acerca do pensamento sistêmico, partindo de Gregory Bateson, e dos estudos da complexidade. Aponta para a um pensamento em processos, a partir de Félix Guattari, o potencial de um pensamento diagramático e para a possibilidade de se entender um *metapadrão* — *um padrão de inter-relações entre padrões de inter-relações* — como ferramenta para a composição musical com formas abertas.

Palavras-chave: Metapadrões, Pensamento sistêmico, Complexidade, Processo, Composição com formas abertas.

Metapatterns as a Tool for Musical Composition with Open Forms

Abstract: This text tries to summarize the main ideas presented in my doctoral dissertation. It reflects a personal approach, which has as its motive and goal, my own artistic work. By setting out the path of the research through systemic thinking, in Gregory Bateson, and complexity studies, it points to the thought about process in Félix Guattari, and the potential of a diagrammatic thinking, as well as to the possibility of understanding a *metapattern* — *a pattern of interrelationships of patterns of interrelationships* — as a tool for musical composition with open forms.

Keywords: Metapatterns, Systemic thinking, Complexity, Process, Composition with open forms.

Em minha pesquisa de doutorado, estudei a possibilidade de utilizar a ideia de *metapadrões* como ferramenta para a composição musical com formas abertas, partituras gráficas, improvisação e eletrônica ao vivo. Trata-se de uma visão pessoal, cujo ponto de partida e finalidade são o meu próprio trabalho artístico. Tento aqui resumir as principais

ideias da tese (PUIG, 2014).¹ A possibilidade de que emergjam determinados batimentos, a partir de alturas microtonais marcadas na partitura, e seus consequentes ritmos espectrais, é em si um exemplo do pensamento que procuro exercitar na composição musical com formas abertas. Quando duas frequências muito próximas soam ao mesmo tempo, posso ouvir batimentos, variações sutis na amplitude do som no tempo, que possuem um ritmo simétrico, se a amplitude das duas for mantida a mesma. Quando mais de duas soam ao mesmo tempo, tanto maior poderá ser a assimetria rítmica do conteúdo espectral, dependendo das diferenças entre cada uma delas. Se analiso cada frequência em separado, não posso descrever o padrão rítmico espectral do todo. É só colocando-as em inter-relação que posso prever seu resultado. Se essas alturas forem flutuantes, executadas por intérpretes, pessoas como eu, só é possível entender o que pode emergir das suas inter-relações se penso em um campo aberto de possibilidades dando-se no tempo, que aponta para certas consistências e persistências. Nesse sentido, emerge a questão da inter-relação entre abertura e prescritivo na partitura, do retrospectivo e projetivo em um pensamento diagramático. Para fazer esse caminho na tese, parto de um ziguezague entre forma e processo.

Início esse caminho observando a metáfora de um atrator estranho, da Teoria do Caos, que possui uma forma geral reconhecível, cujos detalhes são imprevisíveis, apresentando características fractais. Em seguida, tentando observar a situação em que *um grupo de musicistas improvisa a partir de uma partitura com notação não-tradicional*, procuro entender um aspecto da *forma* desse processo no tempo, através do pensamento sistêmico em Gregory Bateson (2002). Seus pressupostos explicitam as diferenças entre analógico e digital, número e quantidade, e as inter-relações entre quantidade e padrão. Através deles, percebo a importância de entender o que são diferenças, e o que é informação, e de cogitar o seu papel em processos onde existam cadeias de retroalimentação, circulares ou mais complexas. Analisando essa situação a partir dos *seis critérios do processo mental*, apresentados por Bateson (2002, p. 85-86) em *Mind and Nature: A Necessary Unity*, parece possível ver a partitura como ponto por onde flui energia colateral para o sistema e como podendo ser portadora de metamensagens — ou seja, mensagens acerca de outras mensagens, definindo seu contexto (BATESON, 2002, p. 106-107). Bateson recorre a um pensamento em *hierarquias*, cujo resultado é uma sequência

¹ Agradeço ao Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD), no programa conjunto CAPES/CNPq/DAAD, pela Bolsa de Doutorado-Sanduiche que possibilitou um período de pesquisa na Universität der Künste (UdK-Berlin, 2011/1 a 2013/2), sob orientação da Profa. Dra. Dörte Schmidt, à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pelo meu Afastamento para Estudos, e ao Curso de Doutorado (2010/1 a 2014/1) junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO), sob a orientação da Profa. Dra. Carole Gubernikoff e da Profa. Dra. Vania Dantas Leite.

infinita, caindo em um *nada*. Seu pensamento tende a um conservacionismo, porém abre a possibilidade de se pensar em uma ecologia de ideias, que é reaproveitada por Guattari (2000) para entender *processos* onde não se cogitam hierarquias.

No próximo passo, volto ao processo, analisando a partitura planimétrica de *Wu-Li*, de Hans-Joachim Koellreutter (1990a), que pode ser vista como sendo um "levantamento cronográfico destinado a fornecer as medidas e proporções do plano partitura ou de uma de suas partes, isto é, a projeção gráfica das partes significativas do trecho [musical]" (KOELLREUTTER, 1990b, p. 104). O *Diagrama K* da partitura (Fig. 1), portanto, é uma projeção gráfica das partes significativas do trecho musical proposto por ele, segundo as medidas e proporções de um levantamento gráfico de ocorrências no tempo (cronográfico). Identifico gestos musicais no *Diagrama K* e na sua superposição: padrões de inter-relações entre âmbitos de alturas e durações, que são os únicos parâmetros definidos na partitura. Nessa perspectiva, cogito a possibilidade de se pensar a partitura, como um todo, como um metapadrão: um padrão de inter-relações entre padrões de inter-relações. E sua forma musical como sendo reconstruída pelas intérpretes² no momento da *performance*, no tempo dela.

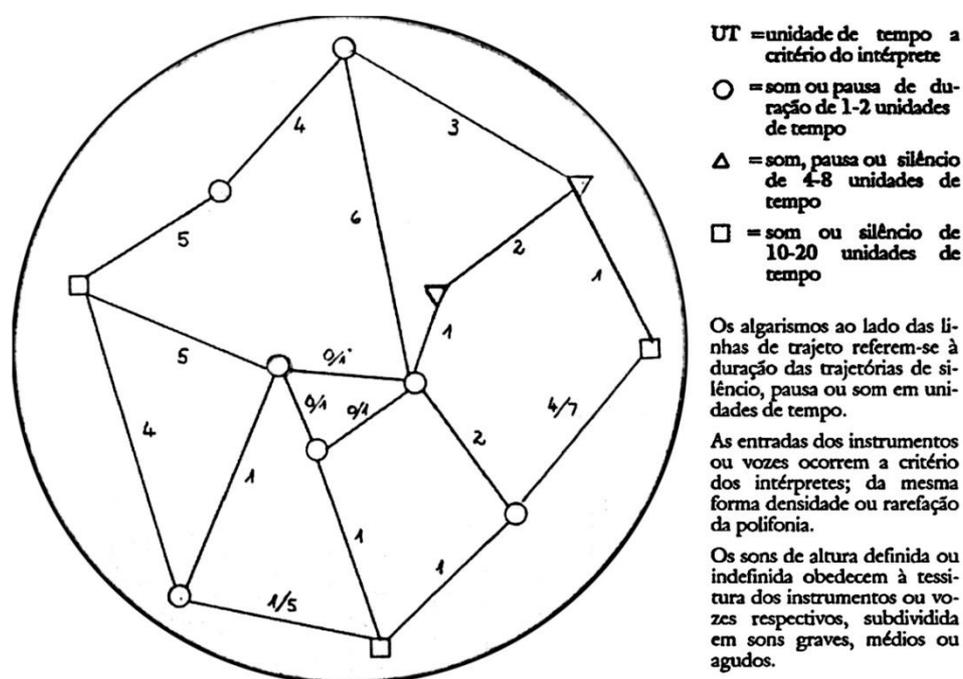


Figura 1: *Wu-Li*, de Hans-Joachim Koellreutter (1990a): *Diagrama K*, legenda e notas explanatórias.

Através de um entendimento em cadeias de retroalimentação, é possível pensar

² Uso conscientemente o gênero feminino, neste texto, procurando acercar-me de uma postura política que tenta chamar a atenção para a contribuição feminina na área da música.

que alguma *autorganização* pode *emergir* de um sistema composto de partes em inter-relação. Para os estudos da complexidade, no emergir (MORIN, 2007, p. 5) “a organização do todo produz qualidades ou propriedades novas em relação às partes isoladamente”; estas qualidades e propriedades emergem assim que sua organização é constituída; ou seja, características *no* todo, propriedades e qualidades *do* todo, que não existem quando as partes são apresentadas isoladamente. Nessa perspectiva, o todo é mais do que a soma das partes e é, ao mesmo tempo, menos que a soma das partes, cujas qualidades são inibidas pela organização do conjunto; cada parte tem um valor em si mesma que não pode ser facilmente percebido quando as partes encontram-se em interação; o todo, apesar de rico e muito mais que a soma das partes, nunca chega a refletir toda a riqueza de cada parte em separado. O emergir, nesse sentido: é *irreversível*, o tempo é sua condição e não permite replicar resultados idênticos; e é *irreduzível*, a redução às suas partes menores não o explica. Não há como descrever um metapadrão, só há como descrever seus padrões de inter-relações. Dessa descrição, e da sua coerência, pode-se abduzir a ideia de um metapadrão.

A *abdução* é entendida no sentido de Bateson, como sendo a extensão lateral de componentes abstratas da descrição (BATESON, 2002, p. 133). Se olharmos a anatomia de um sapo e olharmos à nossa volta, encontraremos outras instâncias das mesmas inter-relações abstratas recorrendo em outras criaturas, incluindo nós mesmos. Bateson procurava por esses padrões (*patterns*),³ entendendo-os como dinâmicos e modificando-se no tempo. O interesse de Bateson pela abdução começa na pergunta: "Qual bônus ou incremento segue de combinar-se informação de duas ou mais fontes?"⁴ (BATESON, 2002, p. 63), para a qual o fenômeno dos batimentos é uma das respostas. [Exemplos] Da mesma maneira podemos ver (literalmente) o bônus da pequena diferença de ângulo entre os olhos na visão binocular: emerge o entendimento da distância entre os objetos, a profundidade.

Para Bateson, o uso da metáfora e da abdução era a mesma coisa, "uma estratégia intelectual básica, a busca pelo *insight* através da analogia" (BATESON e BATESON, 2005, p. 192).⁵ Ele via a metáfora como uma maneira de comunicar economicamente o *contexto* e a

³ A tradução em português, "padrão", não reflete a sutil diferença entre *pattern* e *standard*, em inglês. O primeiro pode ser dinâmico, como nos reflexos da água, mas o segundo é fixo, como em normas de padronização.

⁴ "What bonus or increment follows from combining information from two or more sources?"

⁵ No original: "The use of syllogisms of metaphor, which he called abduction, was for him a basic intellectual strategy, the search for insight through analogy, as when he analyzed the process of evolution as analogous to the process of thought. His intention, of course, was to assert significant similarity, of the kind that permits further inferences, rather than identity. What we have in his equation of thought and evolution is an assertion of

relevância das inter-relações das informações contidas na comunicação. Esse pensamento está ligado à ideia de que "uma história⁶ é um pequeno nó ou complexo daquela espécie de conectividade que chamamos de *relevância*" (BATESON, 2002, p. 12, grifo do autor) e que pensar em forma de histórias é uma característica básica do ser humano. Uma história relaciona, no tempo, experiências, idéias, objetos, representações, informações, etc., que são relevantes para quem a conta. Como um tipo de comunicação, a história não pode fazer sentido, sem que esteja inserida em um contexto. Utilizando a abdução, Bateson passa a relacionar o nosso pensar em histórias, com o pensar em contexto e relevância no tempo em formas *não-verbais* de comunicação: "contexto e relevância devem ser característicos não só de todo comportamento propriamente dito (aquelas histórias que são projetadas para fora em ação)," mas também de toda história interna, como, por exemplo, a sequência de formação biológica dos sapos (BATESON, 2002 e 2000).⁷ Nessa análise, seu objetivo era o de afirmar similaridades significativas que pudessem levar a outras inferências, sem a prerrogativa de identidade dos processos, ou seja, uma *homologia*, uma similaridade formal de maneira que as relações entre certas partes de A sejam similares às relações entre partes correspondentes em B (BATESON e BATESON, 2005, p. 208). Haveria, assim, uma homologia entre a maneira como contamos histórias e a maneira, por exemplo, pela qual as inter-relações que conferem contexto e relevância às informações acerca do crescimento de seus corpos, são passadas de geração em geração entre seres vivos. Construindo um modelo, ele acreditava que este poderia facilitar o discurso acerca dessas inter-relações, ao oportunizar uma linguagem comum, um "vocabulário de inter-relações", a partir do qual, é possível gerar perguntas. Para ele o modelo é "uma ferramenta para o estudo comparativo de diferentes campos de fenômenos,"⁸ ou seja, uma ferramenta da abdução, que procura por aquilo que fenômenos diversos, em diferentes campos, tem em comum (BATESON e BATESON, 2005, p. 37), sem deixar de enxergar suas modulações e variações, suas diferenças.

homology — a formal similarity that suggests a relationship, like that between a human hand and the wing of a bat, the metaphorical recycling of an old idea."

⁶ "A story is a little knot or complex of that species of connectedness which we call *relevance*."

⁷ No original: "Context and relevance must be characteristic not only of all so-called behavior (those stories which are projected out into 'action'), but also of all those internal stories, the sequences of the building up of the sea anemones."

⁸ No original: "Finally, a model becomes a tool for comparative study of different fields of phenomena. It is above all the tool of *abduction*, drawing from phenomena in different fields that which is shared among them."

Demo (2011, p. 13) estende críticas ao caráter demasiadamente recursivo de “estruturas sistêmicas” e escreve que (idem, p. 17, grifos do autor) “é preciso ultrapassar a noção de simples **organização** das partes, para atingir **modos de ser**: na complexidade não linear pulsa relação própria entre o todo e as partes, feita ao mesmo tempo de relativa autonomia e profunda dependência.” Entra na discussão iniciada entre Luhmann e Habermas,⁹ que passou também pelas ideias de Maturana e Varela com relação à *autopoiese*, e considera que:

... o que se tem chamado de “pensamento sistêmico” é ainda produto linear, porque, ao fundo, apenas reprodutivo. Tem já a vantagem de ressaltar sua dinâmica, por conta do conceito de sistema vinculado à capacidade de autopoiese. Todavia, ainda, é visão de resguardo, preservação, recomposição, não de risco aberto. Na prática, tal perspectiva tem como objetivo desfazer traços ambíguos do sistema, para que seja mais controlável. Por isso, afigura-se como tática de domínio mais do que conhecimento. (DEMO, 2011, p. 28).

Torna-se importante a visão política apresentada por Félix Guattari (2000) em suas Três Ecologias (*Trois écologies*) onde anuncia uma *ecosofia*, cujos campos complementares são os de uma *ecologia social*, de uma *ecologia mental* e de uma *ecologia do meio-ambiente*, e coloca o pensamento em sistemas e estruturas como oposto a um pensamento do processo.

Enquanto a lógica de conjuntos discursivos tenta delimitar completamente seus objetos, a lógica das intensidades, ou eco-lógica, está preocupada apenas com o movimento e intensidade de processos evolutivos. Processo, *que oponho aqui a sistema e a estrutura*, almeja capturar a existência no próprio ato da sua constituição, definição e desterritorialização. O processo de ‘se pôr a ser’ está relacionado somente a subconjuntos expressivos que se separaram da sua moldura totalizante e começaram a trabalhar por sua própria conta, ultrapassando seus conjuntos referenciais e manifestando-se como seus próprios índices existenciais, linhas de fuga processuais. (GUATTARI, 2000, p. 44, grifo e tradução minhas).¹⁰

Entender sistemas e estruturas é diferente de entender processo. Aquilo que dele emerge, pode ser visto como uma manifestação de suas linhas de fuga processuais. É preciso ultrapassar a noção de sistemas feitos de partes e suas inter-relações — a **organização** — e passar a lidar com uma *lógica das intensidades* — um **modo de ser** —, não sem que esta venha informada pela outra. Para Guattari (2000, p. 53):

⁹ Acerca desta discussão, ver o próprio DEMO, 2011 e RAMMAGE e SHIPP, 2009, Cap.21. p. 212-213.

¹⁰ “While the logic of discursive sets endeavours to completely delimit its objects, the logic of intensities, or eco-logic, is concerned only with the movement and intensity of evolutive processes. Process, which I oppose here to system or to structure, strives to capture existence in the very act of its constitution, definition and deterritorialization. This process of ‘fixing-into-being’ relates only to expressive subsets that have broken out of their totalising frame and have begun to work on their own account, overcoming their referential sets and manifesting themselves as their own existential indices, processual lines of flight.”

O princípio comum às três ecologias é este: cada um dos Territórios existenciais com os quais nos confrontamos, não é dado como um em-si [*en-soi*], fechado em si mesmo, mas sim, como um por-si [*pour-soi*] que é precário, finito, finitizado, singular, singularizado, capaz de bifurcar-se em repetições estratificadas e mortais ou abrir-se processualmente de uma praxis que o deixa ser feito 'habitável' por um projeto humano. É esta abertura práxica que constitui a essência da 'eco'-arte.¹¹

É preciso demarcar a linha que separa essa compreensão, de uma rotulação qualquer da arte: o 'eco' em Guattari refere-se a uma maneira de observar a arte e não aos produtos dela em si. Essa perspectiva é especialmente importante para a composição musical que se interessa pela improvisação como parte do *processo* de sua criação: é na improvisação que está o processo *por-si*, isto é, precário, finito, finitizado, singular, singularizado. *Na partitura, procuro comunicar algo da praxis desse projeto humano que é o processo de reconstrução de uma forma musical única no tempo através da improvisação.* O processo de leitura e escrita dessa partitura é parte do processo de compor: é o processo de codificação e decodificação de mensagens e metamensagens que apontam para um pensamento musical. A construção de um metapadrão como ferramenta para a composição musical só tem sentido, se for vista como a tentativa de comunicar a praxis desse projeto humano. Não é na partitura, no entanto, que essa tentativa se esgota. *O processo por-si, só se dá na improvisação.*

Gregory Bateson mostrou claramente que o que ele chama de 'ecologia de ideias' não pode estar contido em um domínio da psicologia do indivíduo, mas organiza-se em sistemas ou 'mentes', cujos limites não mais coincidem com os indivíduos participantes. No entanto, separo-me de Bateson quando ele trata ação e enunciação como meras partes de um subsistema ecológico chamado 'contexto'. Para mim, considero que o fazer-se existencial de contexto acontece sempre por uma praxis que é estabelecida na ruptura do 'pretexto' sistêmico. Não há uma hierarquia totalizante para localizar e localizando os componentes da enunciação em um dado nível. Eles são compostos de elementos heterogêneos que tomam uma consistência e persistência mútuas ao cruzarem os limiares que constituem um mundo às custas de outro. (GUATTARI, 2000, p. 54).¹²

¹¹ “The principle common to the three ecologies is this: each of the existential Territories with which they confront us is not given as an in-itself [*en-soi*], closed in on itself, but instead as a for-itself [*pour-soi*] that is precarious, finite, finitized, singular, singularized, capable of bifurcating into stratified and deathly repetitions or of opening up processually from a praxis that enables it to be made 'habitable' by a human project. It is this praxic opening-out which constitutes the essence of 'eco'-art.”

¹² “Gregory Bateson has clearly shown that what he calls the 'ecology of ideas' cannot be contained within the domain of the psychology of the individual, but organizes itself into systems or 'minds', the boundaries of which no longer coincide with the participant individuals. But I part company with Bateson when he treats action and enunciation as mere parts of an ecological subsystem called 'context'. I myself consider that existential taking on of context is always brought about by a praxis which is established in the rupture of the systemic 'pretext'. There is no overall hierarchy for locating and localizing the components of enunciation at a given level. They are composed of heterogeneous elements that take on a mutual consistency and persistence as they cross the thresholds that constitute one world at the expense of another.”

O processo composição e improvisação é o próprio processo em que não há uma hierarquia para localizar e localizando os componentes da enunciação em qualquer nível, ambas são feitas de elementos heterogêneos que tomam uma consistência e persistência mútuas ao cruzar os limiares (as membranas) que constituem uma música, às custas de outra, fechada em si mesma, porém aberta processualmente para fazer-se habitada por um projeto humano, sua enunciação, sempre única. É nesse entendimento que encontro sentido para a ideia da utilização de um *metapadrão* como ferramenta para a composição com formas abertas, partituras gráficas, improvisação e eletrônica ao vivo, e mais, com a interação de linguagens artísticas: não há de fato uma barreira entre elas, mas a enunciação que delas emerge.

Todo o pensamento desenvolvido até aqui na tese, encontra eco nos estudos acerca de *diagramas*. Leeb (2011, p. 31) relata que há pelo menos duas maneiras opostas de se entender o termo 'diagrama'. Segundo a autora, para alguns, eles são principalmente ferramentas da sistematização, resolvendo problemas pela sua capacidade de dar suporte a inferências perceptivas que são extremamente fáceis para humanos. Para outros, eles são proliferadores de processos de desdobramento, mapas do movimento.

Se no primeiro caso o diagrama visual é observado em termos do seu potencial para ordem e visualização, por exemplo, na matemática, economia, estatística e pedagogia, no segundo caso ele é mais a possibilidade estrutural de colocar as relações em primeiro plano, concebendo o diagramático, assim, como algo que descreve o alinhamento de palavras, contornos [*shapes*], objetos e pessoas. Se o primeiro conceito do diagramático é retrospectivo — por meio de diagramas, um processo complexo de pensamento ou um argumento podem ser compostos ou um conjunto de circunstâncias sistematizadas — o segundo é projetivo, com vetores apontando em direções desconhecidas. (LEEB, 2011, p. 31).¹³

A autora identifica essas duas concepções com a filosofia de Foucault, no primeiro caso, e Deleuze e Guattari, no segundo, ressaltando que elas são complementares: não é uma questão de dois tipos fundamentalmente diferentes de diagrama, mas de uma oscilação entre sistematização e abertura que é inerente a ele (LEEB, 2011, p. 31). Observa que essa mesma ambivalência está presente nas *referências* desses filósofos ao diagramático: para Foucault, o diagrama serve à descrição do processo através do qual relações de poder são produzidas pela inter-relação de forças e, nesse sentido, não permanece como externo ao

¹³ “If in the former case the visual diagram is regarded in terms of the potential for order and visualisation, for example in mathematics, economics, statistics or pedagogy, in the latter case it is rather the structural possibility of putting relationships in the foreground, so conceiving of the diagrammatic as something which describes the alignment of words, shapes, objects and persons. If the first concept of the diagram is retrospective — by means of diagrams, a complex thought process or argument can be composed or a set of circumstances systematised — the second concept is projective, with vectors pointing in unknown directions.”

sujeito. Materializado, como diagrama desenhado, dá corpo às linhas que conectam esse sujeito em suas inter-relações com seu campo social. O fato de que torna-se cada vez mais difícil fazer uma distinção interior/exterior, resulta numa forte inter-relação entre o diagramático e o espaço mental, forçando-o a abandonar o espaço euclidiano e passar a conceber o espaço topologicamente, em termos de relações modais entre entidades espaciais, suas correlações, sua posição uma em relação à outra, sua sequência, suas partes ou agregados no espaço, sem levar em consideração razões e proporções. Por outro lado, como consequência, as inter-relações de posição, ou seja, de localizações no espaço, tornam-se extremamente importantes: "o ponto de vista autoral é sempre imanente ao campo de observação,"¹⁴ *interdependente* das mudanças de localização, que por sua vez são decisivas para a descrição do processo que envolve inter-relação de forças, como em Foucault, e da própria "posição" do autor, no sentido espacial e metafórico (idem, p. 32-33). Na visão da autora, a partir de Deleuze e Guattari pode-se entender que o diagramático gera um salto cognitivo que estende as possibilidades do pensamento; os pontos de mudança, de resistência, de desestabilização e descoberta, em um diagrama, serão aqueles que estimularão o aparecimento de processos criativos; e, por estes motivos, cada ponto de um diagrama pode tornar-se um ponto de atividade significativa.

... diagramas não são apenas ilustrações ou sistematizações de um conjunto de circunstâncias, que — graças a seu arranjo espacial na escrita — produzem espaço bi- ou tri-dimensional produtivo como espaço mental, de maneira que intervalos, distâncias, e localizações também se tornem elementos que dão significado e resolvem significado. Como um princípio de desenho operacional, escapam à dialética insolúvel da presença e ausência que pervade todo o jogo da representação. (LEEB, 2011, p. 33).¹⁵

Um *diagrama* torna-se, portanto, como objeto materializado na partitura, na escrita, no desenho, nas relações modais entre entidades *espaciais*, na simbologia, nas cores, nas formas e nas texturas, ao mesmo tempo *retrospectivo* — almejando compor "um processo complexo de pensamento ou um argumento" — ou, por uma abdução, "um conjunto de circunstâncias sistematizadas" das quais pode-se reconstruir um resultado musical — e *projetivo* — produzindo espaço mental, no qual intervalos, distâncias e localizações, e, por

¹⁴“(...) the authorial viewpoint is always immanent to the field of observation.” A partir de BRUYN, E. Topological Pathways of Post-Minimalism. In: *Grey Room 25* (Herbst (Autumn) 2006), p. 34.

¹⁵“... diagrams are not only illustrations or systematizations of a set of circumstances, which — thanks to their spatial arrangement as writing — render two- or three-dimensional space productive as mental space, so that the intervals, distances, and locations also become meaning-giving and meaning-resolving elements. As an operational drawing principle, they escape the insoluble dialectic of presence and absence which pervades the play of representation.”

consequência, consistências e persistências, dado um contexto criado por esse mesmo processo, dão e resolvem significado, escapando à dialética da presença e ausência na representação. Encontrar a forma com que a partitura entra em 'se pôr a ser' no mundo, sua formalização gráfica, visual, corporal, sonora, como produto e produtora, é resultado da atividade de compor, tanto quanto o é a atenção ao sonoro, como componente essencial, parte integrante do sistema e, por isso, indispensável, se quisermos olhar por essa lente. Não há primazia de uma linguagem (artística) sobre a outra, mas uma inter-relação específica, local, que dá e resolve significado. Novamente fazendo um salto abduutivo, essa inter-relação específica pode ser pensada como um metapadrão, um padrão de inter-relações entre padrões de inter-relações. Nessa configuração as inter-relações não são fixas em hierarquias, e, sim, estão sujeitas à desestabilização, mudança, resistência, descoberta, através da improvisação, da busca por soluções no momento, por caminhos e trajetórias novas. Confeccionar a partitura, portanto, é a tentativa de comunicar padrões de inter-relações. Para mim, como compositor, um metapadrão só serve como ferramenta desse pensamento, se puder ser entendido como dinâmico e aberto, complexo, ao tentar interpretá-lo.

Não há um metapadrão reconstruindo-se ao vivenciarmos uma composição. Não há, sequer, a necessidade de se saber, que haveria qualquer coisa parecida a um metapadrão. O que é reconstruído no tempo da *performance*, é uma forma musical, na situação em que *um grupo de musicistas improvisa a partir de uma partitura com notação não-tradicional*. Um metapadrão pode ser visto como uma metáfora, isto é, uma maneira de comunicar economicamente o contexto e a relevância das inter-relações das informações contidas na comunicação em que a partitura está inserida. Ele não existe em si mesmo; é uma ideia, que emerge de outras ideias. Uma ideia que pode ajudar o pensamento composicional por trazer à frente as inter-relações, nada mais. É um diagrama, construído antes de sensações e depois de uma metáfora delas. Esse diagrama: é retrospectivo, ao partir do que é dado, sua constituição como sensação, seu arranjo espacial na partitura, e produzir espaço produtivo como espaço mental; e é projetivo, com suas consistências e persistências no tempo apontando em direções desconhecidas, corporificadas processualmente na improvisação da intérprete, através de inter-relações complexas entre ela, o tempo, o instrumento, os corpos, o espaço de apresentação, o espaço acústico, a eletrônica, o público, cruzando limiares e constituindo sua enunciação. Escapa, assim, à dialética insolúvel da presença e ausência na representação e tenta dizer o indizível, descrever o indescritível, apontar para o que dele emerge. O diagramático é sempre pessoal e intransferível, porém aberto — autoral, para todos os envolvidos, sem partir da prerrogativa de ser arte (LEEB, 2011 e GUATTARI, 2000).

Referências

- BATESON, Gregory. *Steps To An Ecology Of Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- BATESON, Gregory. *Mind and Nature: A Necessary Unity*. Cresskill: Hampton Press, 2002.
- BATESON, Gregory e BATESON, Mary Catherine. *Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred*. Cresskill: Hampton Press, 2005.
- DEMO, Pedro. *Complexidade e aprendizagem: a dinâmica não linear do conhecimento*. São Paulo: Atlas, 2011.
- GUATTARI, Félix. *The three ecologies* (trad. PINDAR e SUTTON). London: Athlone, 2000.
- KOELLREUTTER, H. J. Wu-li: um ensaio de música experimental. *Estudos Avançados*. 1990a, vol. 4, n.10, p. 203-208. ISSN 0103-4014. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141990000300011>. Acessado em: 07/8/2014.
- _____. *Terminologia para uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, 1990b.
- LEEB, Susanne. A Line with Variable Direction, which Traces No Contour, and Delimits No Form. In: GANSTERER, Nikolaus (org.). *Drawing a Hypothesis: Figures of Thought*. Wien: Springer, 2011. pp.29-42.
- MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Boston: L D. Reidel, 1980.
- MORIN, Edgar. Restricted Complexity, General Complexity. In: GERSHENSON, AERTS e EDMONDS (Eds.). *Worldviews, Science and Us, Philosophy and Complexity*. London: World Scientific, 2007. pp.5–29.
- PUIG, Daniel. *Metapadrões como ferramenta para a composição musical: uma abordagem pessoal a partir do pensamento sistêmico e dos estudos da complexidade*. Tese (Doutorado em Composição). PPGM/UNIRIO: Rio de Janeiro, 2014. Orientadoras: Carole Gubernikoff e Vania Dantas Leite; e co-orientação de Dörte Schmidt (UdK-Berlin).
- RAMAGE, Magnus e SHIPP, Karen. *Systems Thinkers*. London: Springer, 2009.