

Música e a produção de afetos¹

Gustavo Rodrigues Penha²

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul | Brasil

Resumo: Este artigo investiga diferentes maneiras de se conceber o afeto, buscando, por meio de uma revisão bibliográfica crítica, traçar conexões entre certas elaborações conceituais da filosofia de Gilles Deleuze – engendradas junto aos pensamentos de Espinosa e Bergson, dois de seus principais intercessores, bem como de seu parceiro Félix Guattari –, com reflexões de alguns compositores e musicólogos acerca do funcionamento dos afetos na composição musical. São abordadas: certas concepções de afeto-sentimento em música; a indicação de afetos, pelos compositores, por meio da escrita de caráter nas partituras; a atenção ao afetos catalogados, ou clichês, na composição musical; a invenção e inauguração de afetos na prática composicional; as qualidades e potências dos materiais musicais, compreendidos enquanto afetos sensíveis; as estritas conexões e as cristalizações entre afetos sensíveis e afetos problemáticos; a virtualidade dos afetos e dos perceptos; certas relações entre afeto, corte e tempo.

Palavras-chave: composição musical; afeto; percepto; sensação; cristal de tempo.

¹ *Music and the production of affects*. Submetido em: 29/09/2018. Aprovado em: 05/04/2019. A maior parte deste artigo é derivada da tese intitulada *Entre escutas e solfejos: afetos e reescrita crítica na composição musical* (PENHA, 2016), em que são apresentados os resultados da pesquisa de doutorado, concluída em 2016, realizada pelo autor na UNICAMP, com bolsa da FAPESP (Processo nº 2011.00784-6) e sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz.

² Compositor, Gustavo Penha é bacharel pela Faculdade Santa Marcelina (FASM), onde estudou com Sergio Kafajian e Paulo Zuben. Realizou mestrado e doutorado em Música na UNICAMP, sob orientação de Silvio Ferraz e com bolsa da FAPESP, e pós-doutorado na ECA/USP, com bolsa do CNPq. Durante seu doutorado participou de um estágio de pesquisa na Universidade Paris 8, estudando com José Manuel Lopez Lopez, Anne Sèdes e Alain Bonardi. Atualmente é professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3076-3477>. E-mail: penha.gustavo@gmail.com

Abstract: This paper investigates different ways of conceiving the affect, seeking, through a critical bibliographical review, to establish connections between certain conceptual elaborations of the Gilles Deleuze's philosophy – engendered with the Spinoza's and Bergson's thoughts, as well as with his partner Félix Gattari – with reflections of some composers and musicologists about the functioning of the affect in the musical composition. The following aspects are addressed: certain conceptions of affect-feeling in music; the indication of affects, by the composers, through the writing of character on the scores; the attention to cataloged affects, or clichés, in musical composition; the invention and inauguration of affects in the compositional practice; the qualities and potencies of musical materials, understood as sensitive affects; the strict connections and crystallizations between sensitive and problematic affects; the virtuality of the affects and the percepts; certain relations between affect, cut and time.

Keywords: musical composition; affect; percept; sensation; crystal of time.

* * *

Proponho partirmos de uma definição do afeto como *um acontecimento*. Nesse sentido, o afeto é incorpóreo, ele *acontece* nos corpos, afetando-os. Somos afetados por ventos, temperaturas, luzes, sons, cheiros, sabores, mas também ideias, valores, contextos sociais, políticos, econômicos, religiosos, linguísticos, libidinosos. Os corpos se afetam a si mesmos e uns com relação aos outros, num movimento contínuo de variações. Corpos materiais, físico-químicos, biológicos, mas também sons, ideias, coletividades³, que se individualizam e se diferenciam por suas singulares diferenças de potencial (energético e ideal) em constante interação, conexão, ressonância, conflito, aproximação e repulsão, num campo de forças complexo e variável. Nessa concepção, o que caracteriza um corpo não é somente um plano material extensivo, mas também sua capacidade de afetar e ser afetado⁴. Os corpos se afetam e são

³ Sobre tal concepção de *corpo*, ver DELEUZE, 2002[1981a]: “Um corpo pode ser não importa o quê, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade” (tal citação, em fato, se utiliza de tradução inédita de Luiz. B. L. Orlandi)

⁴ Deleuze e Guattari (1997[1980]: 47) apresentam a seguinte definição de corpo: “*um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude*: isto é, pelo conjunto de elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto de afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude).”

afetados; e os afetos são os modos, ou os acontecimentos, pelos quais se produzem as variações afetivas nos corpos. Assim, enquanto acontecimento⁵, o afeto não se reduz à sua efetivação em um estado de coisas espaço-temporalmente determinado, mas possui uma existência incorporal, ideal, virtual; é da ordem da hecceidade⁶.

Os afetos acontecem nos encontros entre corpos, são os modos pelos quais os corpos são afetados uns pelos outros. Numa de suas concepções mais comuns, o afeto é tido como a reação emotiva que acontece num corpo em decorrência de um encontro. Em música, seria como os sentimentos despertados pela escuta de uma peça, de uma passagem ou de um material musical. Um acorde, uma orquestração, um trecho, uma textura, um motivo, provocam alegria, euforia, bravura, melancolia, saudade. São *afetos-sentimentos*, que em música parecem produzir algo como uma atmosfera, um clima, em que o ouvinte imerge e é mais ou menos induzido a tal ou qual afecção. A coragem e a bravura nas quartas justas dos trompetes, ou em seus ritmos pontuados, acompanhados de tambores e caixas; a força, robustez e soberania em homofonias ou uníssonos grandiosos; a saudade num canto de amor ou à terra; a ternura num calmo dedilhar de alaúde ou harpa. Trata-se, portanto, de reações emotivas e sentimentais que decorrem da escuta de um material musical.

O filósofo holandês Baruch Espinosa (1632-1677) define as paixões primárias, ou os afetos de alegria e tristeza, enquanto dois vetores a partir todos os demais afetos, sempre atravessados por um fluxo de desejo, se estabelecem e com relação aos quais variam⁷. A alegria corresponde a um aumento da capacidade de agir, a uma variação intensiva positiva, que favorece a ação. Já a tristeza, num sentido contrário, produz uma diminuição na capacidade de agir, impede, dificulta ou inviabiliza a ação. Sentir alegria é ser afetado por um aumento de potência de agir, é ter um bom encontro com outro corpo, enquanto que uma diminuição da potência de agir é devida aos afetos tristes resultantes de um mau encontro. Em música, é comum a associação da alegria a acordes maiores ou a modos que possuem terça

⁵ Sobre o conceito de *acontecimento* em Deleuze, ver: DELEUZE, 1994[1969]: 151-156; SASSO; VILLANI, 2003: 138-152; e ZOURABICHVILI, 2016[2004].

⁶ Sobre o conceito de *hecceidade* em Deleuze, ver: DELEUZE, 1997[1980]: 47-54; SAUVAGNARGUES, 2004: 193-204; ZOURABICHVILI, 2016[2004]: 140-151.

⁷ Segundo Espinosa (1989[1677]: 157), “todas elas [as variadas afecções] nascem do desejo, da alegria ou da tristeza, ou melhor que não são senão essas três afecções que é costume designar-se por nomes diversos, segundo as suas diversas relações e as suas relações extrínsecas”. Este trecho serve como que de interlúdio introdutório à “Definição Geral das Afecções” (ESPINOSA, 1989[1677]: 157), que diz: “Uma afecção, chamada paixão da alma (*animi pathema*), é uma ideia confusa pela qual a alma afirma a força de existir, maior ou menor do que antes, do seu corpo ou de uma parte deste, e pela presença da qual a alma é determinada a pensar tal coisa de preferência a tal outra”.

maior, e da tristeza a acordes menores ou a modos com terças menores.⁸ Entretanto, embora tais associações possuam embasamento no repertório e teorias históricos⁹, as relações entre material musical e afeto-sentimento não são redutíveis a uma concepção tão simplória, visto que há diversas ambiguidades e sutilezas que se efetuem justamente por conta da simultaneidade de planos (sonoros, gestuais, visuais, semânticos, etc.) que entram em jogo no momento da escuta, da interpretação ou da composição musical.

Espinosa, portanto, classifica os afetos a partir de suas relações com a potência de agir, de modo que a alegria aumenta tal potência, enquanto que a tristeza a diminui. Há também outros modos de conceber as reações afetivo-emotivas, tomando outros critérios como referência. O compositor húngaro György Kurtág, por exemplo, frequentemente concebe seus materiais e construções levando em consideração os polos *doloroso e desesperado* [*disperato*]: doloroso diz respeito a um sofrimento interior, íntimo, enquanto que desesperado indica um movimento ao exterior, do tipo “arrancar os cabelos” (KURTÁG, 2009[2007-2008]: 68). Trata-se, portanto, de uma polarização que tem como referência as reações de interiorização ou de exteriorização que são despertadas por um material musical. Entretanto, como afirma Kurtág, estabelecer essa polarização não é o suficiente, “é preciso saber aprofundar ao infinito os dois caracteres” (KURTÁG, 2009[2007-2008]: 68). É aí que um enorme problema composicional, efetivamente kurtágiano, aparece: como levar um material musical ao infinito da dor ou do desespero? Há sempre uma dor ou um desespero um pouco mais intenso a se buscar e se trabalhar composicionalmente, assim como uma alegria, uma glória, uma esperança. É somente por experimentação que podemos, musicalmente, levar os afetos a regiões cada vez mais distantes, quer seja em direção ao infinito interior ou exterior, sendo o trabalho de invenção artística exatamente esse processo de aumentar e alargar o campo de afetos possíveis por meio de uma contínua pesquisa material e composicional.

Já o compositor Rodolfo Caesar associa-se com Nietzsche para falar de outra abordagem dos afetos, que tem a *ansiedade* e a *angústia* como polos, “os dois polos do receio” (CAESAR, 2008: 89-90). Trata-se de modos de percepção que estabelecem, cada qual, uma relação determinada com a passagem do tempo ou com a ocupação de um espaço. Na ansiedade, busca-se acelerar ou deter o passar do tempo, por causa de um sofrimento que é devido aos efeitos provocados justamente pelo escoamento temporal; é, portanto,

⁸ Sobre reações emotivo-afetivas despertadas pela escuta dos modos maior e menor, ver HEVNER, 1935; com ênfase no modo menor, ver MEYER, 1956: 222-229.

⁹ Como exemplo de textos históricos, ver KIRCHER (1650); CHARPENTIER (1690); MATTHESON [1713] apud CARPENA (2012).

um polo emocional “de ordem preponderantemente temporal, porque ‘anseia’ pelo término de uma espera” (CAESAR, 2008: 90). Ou seja, na ansiedade há uma constante insatisfação com o tempo presente, acoplada à esperança de que o sofrimento sentido cesse. Já na outra extremidade, a angústia parece estar mais próxima a noções espaciais, como, por exemplo, a de estreiteza, que pode ser experimentada na sensação de se estar em um espaço pequeno demais a ponto de se sentir sufocado. Mas a angústia pode também ocorrer a partir de uma sensação quase oposta, “quando a música oferece o conforto de uma reverberação de grandes espaços” (CAESAR, 2008: 90). Trata-se, portanto, de um outro vetor dos afetos-sentimentos, que Caesar aborda para se referir “ao medo e sua reverberação na escuta musical” (CAESAR, 2008: 89).

* * *

Afetos sentimentos ou estados corporais são frequentemente escritos nas partituras como indicação aos intérpretes do caráter, da atmosfera, do *mood*, a ser buscado na execução de uma peça ou a ser despertado no ouvinte. No período barroco, por exemplo, são frequentes as indicações de gracioso, alegre, vivaz, suave, doce, doloroso, afetuoso, amoroso. Há também as indicações que não se limitam a estados corporais ou sentimentos, mas antes apontam para modos de comportamento social em estrita relação com um contexto em que se cultivam valores de “bom gosto” e “bons modos”, tão caros aos nobres e aristocratas do período barroco. Nesse sentido, podemos encontrar indicações do tipo: ternamente [*tendrement*], lisonjeiramente [*flatteusement*], graciosamente [*gracieusement*]¹⁰. Trata-se de indicações de caráter que sugerem que os modos de frasear, acentuar, articular, jogar com os contratempos, arcadas e pés métricos das danças, sejam modulados por modos “nobres” de comportamento em público, assim valorados pela correlação com hábitos e normatizações de etiqueta e boas maneiras da sociedade de corte. As indicações de caráter, ou de afetos, agem sobre os materiais e sintaxes musicais para neles imprimir valores sociais, morais, econômicos, etc., característicos de uma coletividade, com vistas a uma transformação do próprio ato do fazer musical.

Vale também notar para as utilizações de afetos-sentimentos menos evidentes como “íntimo”

¹⁰ Tais indicações de afetos-comportamentos foram retiradas do livro de *Pièces à flûte* (1715) de Hotettere e Quartetos Parisienses de Telemann.

[*Innig*] em Schumann (1887[1835]), ou “um pouco suplicante” [*un peu suppliant*] em Debussy (1910), ou ainda “jubilatório” [*jubilatoire*] em Octandre, de Varèse (1924). Já com relação aos estados corporais, podemos encontrar qualidades como “nervoso” em Varèse (1924), “cansado” [*Ermüdet*] em Mahler (1988[1912a]) ou ainda “quase exausto” [*quasi sfibrato*] em *Mnemosine*, de Brian Ferneyhough (1968). Aliás, um estado corporal que é frequentemente solicitado pelo compositor inglês, e que é bem característico de sua poética, é o afeto de “febril”, que podemos encontrar em *Unity Capsule*, *Mnemosine* e *Time and Motion Study II*. A presença constante desse afeto na obra de Ferneyhough evidencia a atenção do compositor à captura e à elaboração composicional de toda uma agitação corporal de estado de febre, com suas variações de calafrios, temperaturas e ideias confusas, tornadas variações poliparamétricas de velocidade e lentidão, movimento e repouso, dos materiais e tratamentos musicais. Em *Time and Motion Study II*, até mesmo a esquizofrenia é explorada composicionalmente, através de um jogo de movimentações simultâneas, num só violoncelo, de uma mão esquerda histérica e uma mão direita sonâmbula (FERNEYHOUGH, 1978[1973-1976]).

As qualidades sensíveis produzidas em diferentes meios perceptivos são também por vezes exploradas em tais expressões afetivas. Com relação às qualidades de ordem sonora, podemos encontrar uma atenção a um certo aspecto timbrístico de distribuição espectral em expressões como “estridente” em Ligeti (1969) ou “gelado e metálico” em Ferneyhough (1983[1982]). Já com relação a qualidades, acontecimentos ou percepções visuais ou táteis, vemos também em Ferneyhough: “luminescente”, em *String Quartet n.º 4* (1990); e “aresta pontiaguda (como negativo superexposto)” e “cortante e seco (sensação de vidro em pó entre os dedos)”, em *Time and Motion Study II* (1978[1973-1976]).

São recorrentes também, na escrita de caracteres afetivos em partitura, as sugestões de cenas e paisagens. Nesse sentido vale lembrar as diferentes cenas e personagens de *As quatro estações* de Vivaldi; ou ainda, todo um repertório de poemas sinfônicos, passando inclusive pela *6ª Sinfonia* de Beethoven, onde há toda uma série de quadros com “cenas ao riacho”, “tempestade, tormenta”; os mares e ventos tão especiais de Debussy; os carros de boi e sinos de igrejas do Silvio Ferraz; Ferneyhough (1978[1973-1976]) chega a sugerir que um trecho de movimentação simultânea e independente das mãos esquerda e direita do violoncelista seja pensado como uma teia de aranha ao vento. Esse tipo de imagem, de uma paisagem, um quadro, uma pequena cena, pode nos ajudar a compreender melhor aquilo a que Deleuze e Guattari chamam de *perceptos*. Se os afetos são modos de ser afetado que não se reduzem à experiência subjetiva pessoal de um sujeito, mas antes são efeitos de um plano onde acontece o cruzamento complexo de modos

de sentir virtuais e coletivamente construídos, os perceptos são as paisagens antes de qualquer presença humana, paisagens na ausência do homem (DELEUZE, GUATTARI, 1992[1991]: 219-220). O artista cria afetos, ou novos modos de ser afetado, em coimplicação com os perceptos, ou novas paisagens perceptíveis, que ele torna possível e nos dá a ouvir, escutar, ver, sentir, tocar (DELEUZE, GUATTARI, 1992[1991]: 227).

* * *

Uma grande parte dos afetos que nos atravessam em nossos encontros musicais provém de clichês e formas bem estabelecidas de relações entre uma sonoridade ou um comportamento material e sua potência de evocação certa – social e historicamente construída – de sentimentos ou emoções em quem os escuta. Os clichês se constituem então como cristalizações coletivas que formam linhas duras nas relações entre materiais e procedimentos musicais com reações afetivo-emotivas e os campos problemáticos que lhes são implicados. É uma relação direta de causa e efeito que faz com que a escuta de um material musical desperte um sentimento específico no ouvinte, um determinado modo de reagir. Assim, um estudo crítico sobre os clichês afetivos na música se voltaria, então, à não subordinação de antemão a um uso utilitarista das imagens sonoras ou musicais em vistas do despertar certo de uma reação afetivo-emocional determinada, de acordo com códigos normativos estabelecidos numa coletividade; mas antes, sim, buscaria contribuir para tornar possível a experimentação de novas sensações, de novos afetos e perceptos.

Todo processo composicional tem necessariamente que lidar com os clichês e até toma-los como ponto de partida, quer seja remanejando-os e experimentando suas potências em novos campos problemáticos (como o fizeram Frank Zappa e Stravinsky na música ou Andy Warhol nas artes visuais), quer seja buscando deles se distanciar e se dissociar para tornar possível novas imagens que não possuam de antemão reações afetivo-emotivas bem estabelecidas. Mas qualquer que seja a atitude perante os clichês, é fato que jamais iniciamos uma composição numa folha de papel em branco. Uma folha de papel, ou uma tela, é sempre povoada por uma multidão, um bando de clichês, os quais é necessário ou aderir, ou, como propõem Bacon e Deleuze (DELEUZE, 2007[1981b]: 99-100), afastar; esvaziar o papel, despovoá-lo as

pautas, apagar, limpar os clichês¹¹, são ações fundamentais a serem consideradas por compositores e intérpretes que buscam criar novos mundos sensitivos possíveis.

Os tratados musicais do século XVII e da primeira metade do século XVIII que abordam a teoria dos afetos, já apontam para esse modo enciclopédico de conceber os afetos por catalogação das propriedades quase fixas¹² dos materiais em correlação com impactos corporais e reações emocionais que despertam nos ouvintes. Tal concepção pode ser observada, por exemplo, no capítulo *Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos afetos*¹³, do tratado *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, publicado em 1713 e escrita pelo compositor e teórico alemão Johann Mattheson. Nesse capítulo, Mattheson descreve as tonalidades dicionaristicamente, distinguindo-as por suas supostas qualidades intrínsecas em relação direta com os efeitos afetivos e musicais que provocam. Assim, a tonalidade de Ré maior é descrita por Mattheson (MATTHESON [1713] apud CARPENA, 2012: 235-236) como sendo

por natureza algo penetrante e teimosa; é a mais adequada para o estudo das coisas alegres, belicosas e animadoras; se, porém, na música a flauta predominar sobre o clarim, e o violino sobre os tímpanos, então é possível expressar sentimentos bastante delicados sem fazermos injustiça a esta dura tonalidade.

Vemos, portanto, nessa passagem de Mattheson, uma abordagem sobre as qualidades de uma tonalidade em relação com grupos instrumentais e campos problemáticos diversos que atuam diretamente na caracterização dos afetos próprios a Ré maior. A qualidade de ser penetrante e a potência utilitária à alegria, à belicosidade e à animação, não estão desvinculadas de um uso habitual de tal tonalidade pelos clarins e tímpanos, de modo que as próprias sensações produzidas pelo emprego de tais instrumentos, tão estritamente conectados à prática da música militar, contribuem na caracterização das sensações próprias à tonalidade de Ré maior. Entretanto, segundo Mattheson, Ré maior pode também apresentar-se como propícia à expressão de sentimentos delicados, quando seu emprego se efetua com a utilização da flauta e

¹¹ Conforme Deleuze e Guattari (1992[1991]: 262): “Significa dizer que o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os “clichês” da opinião. O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão”.

¹² Sobre a fórmula fixa na relação entre uma figura e seu efeito afetivo, abordada nos tratados dos séculos XVII e XVIII, ver: HARNONCOURT, 1988[1982]: 152.

¹³ Uma tradução brasileira para a língua portuguesa desse capítulo pode ser encontrada em: MATTHESON [1713] apud CARPENA, 2012: 219-241.

do violino no lugar do clarim e do tímpano, ou seja, pela substituição de instrumentos mais militares por instrumentos mais comumente usados para despertar afetos graciosos e doces. Ou seja, a distinção das tonalidades realizada por Mattheson não é fechada somente ao plano das alturas, mas se efetua por cruzamentos com outros planos (dos instrumentos, das práticas instrumentais, da utilização das músicas pelas instituições, etc.) que trazem consigo afetos problemáticos que, por seu emprego contínuo e habitual em um certo campo problemático, se tornam praticamente indissociáveis dos afetos sensíveis ou das qualidades próprios a uma determinada tonalidade. É claro que não há universalidade nas relações entre afetos problemáticos e sensíveis na compreensão das tonalidades, visto que tais relações variam de acordo com as épocas, locais, pessoas, as frequências de vibração da nota de referência para a afinação¹⁴, condições socioeconômicas, etc.; mas isso não quer dizer que não haja conexões concretas e singulares entre materialidade e campo problemático numa determinada configuração espaço-temporal, muito pelo contrário, pois são essas conexões que determinam e caracterizam os próprios modos de subjetivação que atuam na percepção e na afecção de uma tonalidade, ou de uma materialidade sonora qualquer, por um ouvinte.

Os clichês, que podemos pensar enquanto afetos catalogados, preestabelecidos e repertoriados, podem também servir como material de base para o desenvolvimento de determinados processos composicionais. Para o compositor estadunidense Aaron Copland (1973, tradução nossa):

Começa-se, antes de tudo com temas ou ritmos ou harmonias que lhe ocorrem. Essa é a parte dada. Você não pode simplesmente começar a escrever música de lugar nenhum, compor do nada. Tem que assumir uma forma musical. É geralmente assumir essas formas por meio de ideias, ideias musicais que lhe ocorrem. Então depois que você começa a trabalhar com elas, você começa a ter uma noção de qual pode ser o fundo emocional de tal tema ou ritmo ou harmonia em particular: um parece grandioso e poderoso, outro parece delicado e sensível, outro parece vivo e espirituoso... Essa é então a parte dada, você não pode pegar um tema espirituoso e transformá-lo em outra coisa sem falsificá-lo. É claro que você pode desenvolver e encontrar outros elementos nele. De modo que eu diria que as peças começam com esse tipo de material, que é um material puramente musical, mas que tem um significado emocional para o compositor.

Aaron Copland considera, portanto, que o processo criativo se inicia e se efetua necessariamente a partir de partes dadas, de afetos concebidos como catalogados e prontos, sendo necessário apenas agenciá-

¹⁴ A respeito da diversidade de frequências de vibração para a nota Lá enquanto nota de referência (*performing pitch*), com padronizações variáveis conforme os contextos, para a afinação de um instrumento musical ou de um grupo instrumental durante uma performance, destaca-se a detalhada pesquisa do oboísta e musicólogo Bruce Haynes (2002), que percorre desde o período anterior àquilo que ele denomina *revolução instrumental* (ca. 1670) até os anos 2000.

los no ato de composição. Para Copland, os meios de se colocar afetos em operação são através dos temas, motivos rítmicos e harmonias que carregam e comportam seus sentidos afetivo-emotivos de um modo fixo. As relações entre os materiais e os afetos são praticamente estanques, quase mesmo eternas, cabendo ao compositor apenas a aceitação dessas relações na busca dos afetos-sentimentos ou dos impactos corporais que deseja despertar no ouvinte. Pode-se também transformar e desenvolver um tema e conseqüentemente se distanciar da carga afetiva inicial à qual estava ligado, mas ainda assim haverá sempre a presença de afetos-sentimentos estabelecidos que correspondem às elaborações e variações por quais passam o material musical. Copland, portanto, mostra-se atento às relações entre materiais musicais e afetos sobrecarregados por clichês, fórmulas fixas e linhas duras. Entretanto, mesmo atento à carga afetivo-emotiva cristalizada por linhas duras na apresentação e na elaboração dos materiais, Copland não enfrenta a rigidez implicada nessa cristalização, mas antes parece se conformar com a manipulação de clichês e fórmulas fixas. Dentro dessa perspectiva, a novidade, para Copland, era trabalhar com materiais provindos do folk e do jazz, compreendidos então como práticas recentes, potencialmente criadoras de novos afetos e clichês afetivos. Entretanto, por mais que essa ação de inserir o jazz na orquestra sinfônica efetivamente adquiriu, então, uma roupagem de novidade, trata-se ainda de um modo de pensar a composição musical por remanejamento de clichês, por rearranjos de fórmulas fixas, repertoriadas e certas no despertar de um sentimento ou estado afetivo específico. Há, porém, outros modos de se pensar a criação musical que não se submetem passivamente à aceitação de clichês, mas antes sim que buscam realizar uma efetiva produção do novo, de novos modos de perceber e de ser afetado.

* * *

O artista é um inventor de afetos; ele captura, dá consistência composicional e nos dá novas paisagens e lugares a ver ou ouvir, e novos modos de afetar e ser afetado a sentir¹⁵. Ele cria espaço-temporalidades inéditas que possibilitam a experimentação de novas sensações ao fazerem com que algo salte ou escape das ordens habituais, dominantes e comuns das afecções, percepções e opiniões correntes de um determinado contexto natural, social e histórico. Mas isso não quer dizer que, para tornar possíveis

¹⁵ Para Deleuze e Guattari (1992[1991]: 227), “o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto”.

novos modos de sentir, é necessário que o artista aja de maneira reativa através da recusa ao antigo ou da rejeição às suas tradições. É antes contra o adquirido e estabelecido, os clichês e as uniformizações dos modos de existência, que os artistas, realmente atentos à criação de novos modos de pensar artisticamente, lutam. O combate da inventividade artística se faz mais contra o lugar-comum, o senso-comum, o conformismo inerte, do que com o passado. Não é uma luta contra o antigo, mas antes contra o estanque, o normativo, o dominante. Para Helmut Lachenmann (2009[2006]: 268), “é a ideia de criatividade para além do que é bonito, ou do que é aceito, para além dos limites convencionais, para além da magia”. É nesse sentido que se apresenta o aspecto *crítico* da criação, na medida em que ela não se efetua se subordinando às opiniões, afecções e percepções dominantes, nem operando por reatividade, mas sim afirmando sua própria potência através da produção ativa de novas perspectivas de vida¹⁶. Criar afetos é dar início a novos modos de existência, novos modos de afetar e ser afetado, assim como dar a sentir novos perceptos é tornar sensíveis percepções insensíveis até então. “A arte fornece aberturas para olhar a realidade de um modo diferente” (FERNEYHOUGH *apud* RIBEIRO; CORREA; DOMENICI, 2009: 8).

E é por meio de invenções de objetos técnicos e artísticos que, em arte, acontecem os *afetos inaugurais*, assim qualificados por deixarem uma marca, uma assinatura, ao tornarem possível a existência de novos modos de sentir. Nesse processo de produção de afetos inaugurais – em que o artista participa, enquanto cocriador, de toda uma produtividade universal – a mediação técnica-instrumental é também determinante e decisiva na abertura de novas sensações possíveis¹⁷. Os afetos inaugurais são, portanto, também indissociáveis dos campos problemáticos implicados em sua produção. É nesse sentido que se pode afirmar que o sistema de gravação de fonogramas em sulcos fechados foi o principal dispositivo na criação da música concreta (CAESAR, 2012). Ou que a música de Wagner, tal como a conhecemos, não teria sido possível sem todas as transformações que ocorreram – algumas devidas à participação direta do compositor – nos sistemas de chaves e pistões dos instrumentos de madeiras e metais de então. Ou ainda que o aprimoramento fino e sutil de uma escrita espectral, com sua singular técnica de instrumentação e orquestração, tenha efetivamente se tornado possível com o advento dos espectrogramas para a detalhada análise interna dos sons. Trata-se, portanto, de campos problemáticos técnicos, artísticos, conceituais, que

¹⁶ Sobre a unidade entre vida e pensamento no pensamento de Nietzsche, ver: DELEUZE, 1965: 17-41.

¹⁷ Sobre a mediação instrumental e a invenção de objetos técnicos e estéticos, ver: SIMONDON, 2014[1965-1966]: 139-184.

constituem a base de possíveis a partir da qual uma conexão criativa imprevista produz novidades, ou seja, cria novos possíveis, torna possível.

Atento à necessidade da criação de novos possíveis, o compositor húngaro György Ligeti ([196?] apud KURTÁG, 2009[1993]: 163) afirma a importância que tem, em seu trabalho composicional, a consideração a elementos extramusicais na inauguração e invenção de afetos musicais em suas obras:

As sonoridades e os contextos musicais sempre despertam em mim a sensação da cor, da forma, da complexão material; mesmo conceitos abstratos se ligam involuntariamente em mim a representações sonoras. Isso explica a presença de tantos elementos “extramusicais” em minhas composições.

Superfícies e massas sonoras que se revezam, se transpassam ou se fundem uma na outra, - tecidos retículos que se rasgam e se renovam – materiais úmidos, grudentos, gelatinosos, fibrosos, secos, quebradiços, granulados e compactos. Trapos, fragmentos, estilhaços e rastros de todo gênero, - edifícios imaginários, labirintos, inscrições, textos, diálogos, insetos – situações, acontecimentos, processos, fusões, metamorfoses, catástrofes, deslocamentos, desaparecimentos – tantos elementos dessa música não purista. (LIGETI [196?] apud KURTÁG, 2009[1993]: 163, tradução nossa)

Vemos, em tal enunciado, que é toda uma variedade de sensações de natureza as mais distintas que é desejada por Ligeti para a exploração e manipulação composicional. São sensações não sonoras que dão uma plasticidade nova aos materiais musicais e colaboram para que os estados sonoros que tais materiais compõem sejam pensados como verdadeiras texturas e massas sonoras com potencial de moldagem contínua, assim como para que suas transformações sejam compreendidas como irreversíveis e resultantes de eventos ou acontecimentos produtores de choques, perturbações, cortes, amálgamas, dissoluções, etc. Ligeti, portanto, inaugura novos blocos de sensações, de afetos e perceptos, ao dar consistência aos materiais musicais por meio de um pensamento atento à abertura da escuta e da própria especulação musical a novos universos de qualidades sensíveis de natureza as mais variadas. É, por exemplo, tentando tornar sonoras qualidades táteis como úmido, grudento, gelatinoso, ou agenciando um campo de ruínas, trapos e fragmentos, ou ainda pensando na aplicação composicional de processos deformantes, que Ligeti explora a potência plástica das texturas que inventa. Não é, portanto, se utilizando de fórmulas prontas e bem estabelecidas que Ligeti torna possíveis novos modos de sentir, mas sim por um intenso trabalho de experimentação que implica uma constante inquietação e uma não-conformidade com o já adquirido.

* * *

As qualidades e propriedades aparecem e se destacam quando um componente corporal que lhes é correspondente se torna expressivo¹⁸. Numa qualidade estão implicadas conexões características mais ou menos determináveis de velocidade e lentidão, movimento e repouso de alguns de seus componentes corporais. Uma qualidade expressiva se apresenta em um modo de vibração de um agrupamento em massa de partículas infinitamente pequenas que compõem um corpo. Entretanto, tais movimentos corporais só se emancipam efetivamente, enquanto qualidades sensíveis, quando se tornam expressivos. E é através das ações que põem os corpos em interação uns com os outros – ações incorporais – que esse devir-expressivo de um componente corporal acontece: uma pele percutida a vibrar, uma buzina a soar, dedos a dedilhar. Ao agirem pela ação de um incorporal que os põe em movimento, os corpos expressam as qualidades e propriedades implicadas em suas materialidades características. São seus afetos sensíveis que emergem e deixam uma marca, um rastro, uma assinatura. Mas não basta o estímulo ao movimento pelo efeito de uma ação qualquer para que um componente corporal se torne expressivo, é necessário ainda que esse componente corporal em movimento rítmico adquira uma certa permanência ou constância temporal (DELEUZE; GUATTARI, 1997[1980]: 121) e que assim crie e estabeleça uma dimensão de atuação possível. Em música, é simultaneamente à diferenciação entre *forte* e *piano*, ou entre *crescendos* e *decrescendos*, que a intensidade dinâmica se autonomiza e se torna uma dimensão expressiva do som, possibilitando, por exemplo, sonoridades que põe em choque afetos imponentes e doces entre si, ou aquelas que traçam linhas de movimentos quase respiratórios, de contração e dilatação. Ou ainda, é pela variação de notas numa melodia ou numa sequência harmônica que o plano das alturas (dos sons tônicos¹⁹) se torna uma dimensão expressiva. Já a variação de intensidade dinâmica entre diferentes regiões e faixas frequenciais, de um determinado conteúdo espectral, faz com que o próprio espectro se torne dimensão expressiva, abrindo a escuta do plano frequencial não somente às relações entre sons tônicos (ou alturas), características da escuta melódica, mas a novos modos de perceber e ser afetado que traçam diagonais pelos espectros e necessitam de certa permanência temporal num conteúdo mais ou menos

¹⁸ Sobre a emergência das matérias de expressão como determinante para a constituição de um território, ver DELEUZE; GUATTARI, 1997[1980]: 121-132.

¹⁹ Sons tônicos são compreendidos segundo a definição do critério de massa da tipo-morfologia schaefferiana (SCHAEFFER, 1966: 509-528), ou seja, enquanto um som em que há uma periodicidade de números inteiros na relação entre uma fundamental e seu parciais harmônicos.

estático para se efetuarem.

Pierre Schaeffer, à sua maneira, também tratou desse aspecto da emancipação expressiva de uma qualidade sonora acontecendo em simultaneidade à emergência de uma dimensão que possibilita a variação dessa qualidade (SCHAEFFER, 1966: 503-504). Limitando-se à experiência auditiva, Schaeffer aponta para a existência de apenas três dimensões: a das alturas²⁰, a das durações e a das intensidades. Entretanto, ao reduzir a somente três dimensões o “campo perceptivo da escuta”²¹, Schaeffer deixa de observar que os próprios critérios de análise sonora que estabelece com suas subseqüentes ordenações (em classe, tipo, gênero e espécie), podem fazer emergir novas dimensões expressivas do som que não se limitam às sensações auditivas da altura, duração e intensidade, mas sim se configuram em complexos emaranhados multissensoriais que se agenciam numa escuta. A exploração de diferentes graus de rugosidade dos grãos sonoros, por exemplo, abre uma dimensão tátil do som que não se deixa reduzir a uma explicação objetiva que aponta para uma localização, um comportamento e um calibre específicos do som nas três dimensões de altura, duração e intensidade, nem para uma determinação de posição na escala dos tipos de grão²², nem à determinação dos intervalos temporais entre os grãos e à sua lógica de construção. A escuta de um som rugoso é antes o resultado de um processo em que a percepção do som é modulada pela sensação tátil de rugosidade, ao mesmo tempo em que a taticidade é transmutada sonoramente. Não se trata de uma analogia, nem tampouco de uma metáfora, como o afirma Schaeffer, mas sim de um processo de dupla captura em que o som se torna rugoso ao mesmo tempo em que a rugosidade tátil devém sonora. Assim a rugosidade abre uma dimensão afetiva nova no som – sua dimensão tátil – que possui suas próprias qualidades e potências, e a respeito da qual não é suficiente a restrição a objetivações determinadoras de classe e tipo dos grãos, nem às localizações e aos calibres nas

²⁰ Vale ressaltar que Schaeffer (1966: 521-522) não deixa de se atentar à natureza dupla da dimensão das alturas, uma que põe em relação diferentes graus de sons tônicos e outra atenta à configuração da espessura espectral de um som.

²¹ Schaeffer (1966: 503-504) ressalta constantemente que tais dimensões do campo perceptivo não devem ser confundidas com as dimensões físicas do som, mesmo que possuam correlações intrínsecas umas com as outras. O campo perceptivo é voltado à “experiência da escuta humana”, enquanto que a análise físico-científica se restringe à mensurações do sinal físico.²¹ Entre as três dimensões do campo perceptivo da escuta (campos das altura, intensidade e duração) com suas respectivas grandezas (medidas em hertz, decibéis e milissegundos) provindas da ciência acústica, há correlações que não estão, entretanto, no foco de atenção da pesquisa de Schaeffer, que prefere mais se ocupar de quantificar as diferenciações perceptíveis na experiência da escuta, do que em estabelecer limiares e divisões com valores absolutos através de mensurações. Mas vale ressaltar que Schaeffer ao criar escalas internamente aos critérios analíticos não deixa de operar mensurações sobre os sons, embora de natureza diferente daquelas operadas pela ciência acústica. Cfe. SCHAEFFER, 1966: 503-504, 542-544, 588-591; e CHION, 1983: 62-64.

²² Sobre tal qualificação do aspecto rugoso dos grãos, ver SCHAEFFER, 1966: 555-586.

dimensões das alturas, das durações e das intensidades. A sensação de rugosidade carrega consigo toda uma produção material (têxtil, pictórica, linguística) que entra em jogo durante a escuta de um som rugoso e que contribui para a consolidação de um emaranhado de modos de perceber e de ser afetado. Schaeffer não ignorava completamente tal ideia, mas sua proposta cientificista de isolar o objeto sonoro para operar qualificações a partir de critérios analíticos categorizados, parece limitar o rugoso a uma classe morfológica sem qualquer conexão com outras experiências vivíveis. Na teoria de Schaeffer, um som é chamado de rugoso pela falta de uma qualificação mais precisa, e não porque a rugosidade se torna efetivamente expressiva e faz emergir, no som, uma dimensão afetiva tátil que possibilita novas conexões criativas à escuta e à composição.

* * *

Ao tratarmos das qualidades e propriedades dos sons, frequentemente nos deparamos com a atividade de qualificá-los por meio da linguagem verbal. Tal atividade comporta alguns riscos. Tendo em vista que nem todo afeto sonoro pode ser verbalmente qualificável, não damos conta de abordar em palavras a complexa variedade das sensações que se produz no corpo por perturbações simultâneas em diferentes níveis sensório-motores e afetivos. Por isso tentar aprisionar afetos sonoros e musicais em verbalizações pode limitar demasiadamente, por vezes mesmo até impedir, a experiência de abertura a novos encontros perceptivos e criativos. Nesse sentido, se deixar afetar pela inefabilidade da música pode, por vezes, valorizar e enriquecer a escuta musical, assim como possibilitar a criação de conexões, efeitos e sensações impossíveis se dependentes da mediação da linguagem verbal²³. Entretanto, vale ressaltar que as qualificações possuem também suas próprias potências, podendo muito contribuir nas distinções e compreensões dos materiais musicais e de suas articulações recíprocas. As conversões, transduções ou transcodificações que as qualificações operam das sensações às conceptualizações verbais podem auxiliar a exprimir os encontros produtores de afetos sonoros²⁴ por meio de descrições das técnicas ou dos efeitos que produzem. Os diferentes vocabulários que são criados pelas variadas tentativas de qualificação,

²³ Apesar de desenvolvidas em uma ligação por demais próxima à moral, algumas boas ideias sobre a inefabilidade da música podem ser encontradas em JANKELEVITCH, 1961: 101-102.

²⁴ Esta frase possui certas ressonâncias com a ideia de conversão do conceito ao caso, cfê. ORLANDI, 2005-2006.

evidenciam os pontos de vista perceptíveis e sensoriais tomados como referência à qualificação verbal, assim como os próprios valores e os modos de valoração que operam subjacentemente ao processo de qualificação numa determinada espaço-temporalidade. Há ainda as transduções criativas das qualidades sonoras às palavras que acontecem das sensações às sensações, como no caso de alguns poetas e literatos em que o uso da linguagem verbal é afetado por linhas de variação musical que passam a modular a própria escrita dos poemas e prosas. Nesses casos, não se trata mais de qualificações verbais, mas sim da efetiva produção de novas sensações e sentidos, que fazem o musical ou o sonoro se transmutar em procedimento literário e assim ampliar seu campo de atuação ao se tornar outro.

* * *

A emergência de uma qualidade e a sua própria natureza estão em estrita conexão com quantificações e variações quantitativas, mas de maneira nenhuma se reduzem a estas. Por mais que as mensurações possam, em certos níveis, caracterizar as qualidades e as dimensões nas quais as qualidades variam, as suas medidas e grandezas não são suficientes para tratar dos modos pelos quais um corpo percebe ou é afetado pelas qualidades-propriedades de outro corpo. A determinação de diferentes medidas (comprimento da onda, faixa frequencial, frequência fundamental, distribuição espectral, velocidade de propagação, nível sonoro, alcance espacial, etc.) implicadas em *um* som grave de trombone, por exemplo, não basta para tratar das plurais potências singulares desse som. Ainda que se busque qualifica-lo com um maior detalhamento, dizendo que se trata de um som em piano, longínquo, doce, por exemplo, num detalhamento que variaria de acordo com o contexto, o ato de explicar as relações quantitativas implicadas nessas qualificações não esgota os afetos característicos e próprios desse som. As qualidades e propriedades transbordam a toda tentativa de mensuração, a toda explicação extensiva, da mesma maneira que os afetos – como dito anteriormente – não se reduzem às qualificações produzidas pela linguagem verbal através de um processo de transcodificação. Entretanto, isso não quer dizer que as mensurações não sejam importantes nas qualificações. Pelo contrário, quantificar pode revelar direções, vetores, escalas e graus próprios de determinadas dimensões expressivas dos sons, bem como proporcionar maior objetividade à aplicação das qualificações verbais. Através das quantificações, as grandezas, medidas e relações implicadas

numa qualidade e em sua dimensão expressiva própria podem ser tratadas a partir daquilo a que Horacio Vaggione chama de *espacos componíveis* [*espaces composables*]²⁵, ou seja, enquanto planos de articulação composicional que se consolidam à medida em que seus componentes são manipulados por operações transformacionais e conectados a componentes de outros espaços componíveis de diferentes naturezas e temporalidades. Poderíamos pensar essa ideia de espaços componíveis como os campos operacionais que determinam individualmente e põem em relação os variados parâmetros notacionais e critérios sonoros implicados numa elaboração composicional.

Pode-se dizer que a pesquisa de Schaeffer muito contribuiu para a revelação de novos espaços componíveis internos aos sons, ao criar critérios analíticos que servem a uma classificação tipomorfológica dos sons a partir de certas quantificações que ordenam as qualidades entre si e as diferenciam umas com relação às outras. São duas as maneiras principais pelas quais a quantificação opera na teoria de Schaeffer: seja por escalonamentos que sequencia determinadas qualidades sonoras por parametrizações discretas de cada um dos critérios; seja pela determinação de trajetos, direções, traçados, perfis, ou seja, recortes de comportamentos realizados por parâmetros contínuos, que extensivamente se diferenciam uns dos outros determinando qualidades variadas²⁶. Assim, na teoria de Schaeffer, as qualidades são sempre tratadas em estrita conexão com procedimentos de quantificação, sempre em função de ordenamentos morfológicos, tipológicos e caracterológicos e de especificações de calibre e posição nas dimensões de altura, intensidade e duração. Para exemplificar essa relação estrita entre qualidades e quantidades, vejamos uma tabela criada por Schaeffer para tratar dos gêneros de ataque (Fig. 1). Nesse quadro pode-se observar claramente as duas operações de quantificação implicadas nas qualificações de Schaeffer: por um lado, o escalonamento das qualidades, que traça uma direção que vai do ataque abrupto ao nulo, passando por ataques duro, mole, plano, doce e *sforzando*; por outro lado, a representação gráfica do perfil dinâmico de cada qualidade de ataque, ou seja, a caracterização do gênero de ataque a partir do comportamento do traçado que se efetua no plano das intensidades. Vale ressaltar que se trata de modos distintos de operação das variações quantitativas, uma se efetuando por escalonamento discreto e a outra por variáveis contínuas. Em alguns casos tais modos de variação se confundem ou se interpenetram, o que cria ainda

²⁵ Sobre os espaços componíveis, ver: VAGGIONE; SOLOMOS; et AL, 2006; e VAGGIONE. In: CHOUVEL; SOLOMOS, 1998: 153-166.

²⁶ Um resumo de tais relações entre qualificações e quantificações da teoria de Schaeffer pode ser observado em seu TARSOM (*Tableau récapitulatif du solfège des objets musicaux*), SCHAEFFER, 1966: 584-587.

mais sutilezas no estabelecimento das escalas.








TIMBRE DYNAMIQUE		1	2	3	4	5	6	7
GENRES D'ATTAQUES	Tracé bathygraphique							
	Nature d'attaque Symbole conventionnel	ABRUPTÉ ou explos. ▽ (choc ou plectre) sans résonance appréciable.	RAIDE △ (marteau feutré) avec forte résonance liée	MOLLE ∪ (pizz ou mailloche douce) avec résonateur	PLATE ┌ (pseudo attaque) ou mordant	DOUCE └	SFORZANDO ou appui △ ou crescendo rapide	NULLE ou très progress. ∩ perception du profil
PRÉDÉTERMINATION DU PROFIL en fonction du genre d'attaque	Profil dynamique	pointe dynamique (choc)	régulier dégressif	renforcem. du résonateur	nul, sauf la pseudo-attaque	profil nul	Profil caractérist. sons en général courts	seul cas de seuil émergence du profil
	Profil harmonique	son double (2 timbres)	appauvrissement	réponse du résonateur	nul dans les instruments tels que l'orgue varié en musique électr. ou cordes	Profils souvent progressifs	Timbrage caractérist.	Profils le plus souvent liés ou artificiellement indépendants.

Fig. 1: Gêneros de ataque, segundo Pierre Schaeffer.
Fonte: SCHAEFFER, 1966: 533.

Schaeffer muito colaborou no que diz respeito à compreensão da vida interna dos timbres e de suas nuances. Entretanto, em seus escritos e experiências, ele não deixou de tratar as qualidades como grandezas, aprisionando-as, de certa maneira, a objetivações quantitativas. De fato, sua teoria opera um relevante e importante processo de racionalização ao discernir as qualidades timbrísticas a partir de escalas internas aos critérios analíticos dos objetos sonoros e musicais. Tais discernibilidades possibilitam a concepção de novos espaços componíveis nos sons; são por elas que, para Schaeffer, se dá a passagem do sonoro ao musical, ou seja, são elas que tornam materiais musicais os elementos sonoros nem sempre suficientemente autonomizados a ponto de neles fazer funcionar variações musicais. É, portanto, através da criação de escalas e vetores, que comportam linhas de variação contínuas ou discretas, que um elemento sonoro se torna material musical. Entretanto, a escuta e a percepção sonora e musical em sua teoria ficam por demais restritas a seu aspecto auditivo, pouco se relacionando com outras tantas potências sensitivas que se cruzam em um acontecimento concreto. O isolamento do som é um aspecto importante para a

poética e prática schaefferiana. Além disso, há um outro desejo pela criação, com base nas suas quantificações, de um vocabulário discursivo-verbal universal mais preciso para a referência às qualidades timbrísticas dos sons. Trata-se de uma busca por uma objetividade científica no uso das qualificações, o que talvez tenha sido o principal objetivo de sua prática experimental²⁷. Portanto, não se trata de negar a importância da pesquisa de Schaeffer, mas de mostrar que o excesso de cientificismo, fenomenologicamente camuflado, nela implicado, impede que as qualidades materiais dos sons se liberem e sejam compreendidas intensivamente enquanto afetos, ou modificações corporais, e perceptos, ou paisagens, lugares, espaços quaisquer. A determinação das qualidades por quantificações não é suficiente para abordar as potências afetivas dos sons, das fontes e das produções sonoras, que somente ganham sentidos efetivamente no cruzamento entre as qualidades sensíveis e os campos problemáticos constantemente renováveis em que estão envolvidas.

* * *

Os afetos sensíveis são as qualidades e potências implicadas na materialidade e na singular configuração dos corpos. E na base dos afetos sensíveis, operam os afetos problemáticos²⁸ que dizem respeito a dinamismos espaço-temporais próprios dos campos problemáticos que condicionam a emergência de uma determinada qualidade ou potência. É por meio dos afetos problemáticos, que se cristalizam com os afetos sensíveis, que as qualidades sonoras se abrem a um fora continuamente renovável. É o que o nos mostra Lachenmann (2009[2006]: 270), ao afirmar que

cada som que nós conhecemos ou podemos utilizar é como um ponto através do qual passa um grande número de linhas. Os sinos de vaca poderiam fazer parte de uma linha formada por tudo o que acontece numa fazenda. O sino de vaca, a bigorna, o arado e assim por diante fazem parte da mesma linha. E existe uma outra: aquela formada por todos os instrumentos de metal. Ou ainda, por exemplo, tudo o que pende no pescoço de um animal, que traça então uma outra linha. Os sinos de vaca que se escuta na obra de Mahler evocam a natureza às pessoas da cidade. Nos *Herdenglocken* [isto é, os sinos de vaca que se escuta no primeiro movimento da *Sexta Sinfonia* de Mahler], os ouvintes são levados a mais perto do céu, porque normalmente se escuta os sinos de vaca nas montanhas. Numa obra como *Zyklus* de Stockhausen, o sino de vaca é associado ao

²⁷ “Gostaríamos então de poder enfim estabelecer uma nuançada escala para os timbres como para as alturas, disciplinando as apreciações, fixando um vocabulário e treinando os sujeitos. Resta saber se isso é possível e em quais limites”. (SCHAEFFER: 1966: 591)

²⁸ Para mais detalhes sobre a relação entre afetos sensíveis e afetos problemáticos, ver GUATTARI, 1989.

vibrafone e ao tam-tam ou ao triângulo; o efeito é completamente diferente, mas as antigas conotações permanecem.

Lachenmann deixa clara a expressão do afeto como qualidade ou potência, nessa sua observação sobre a implicação de campos problemáticos na sensação. De um lado há uma serialização que evidencia a potência afetiva de um corpo sonoro através da separação de suas qualidades (o local ao qual pertence, sua materialidade característica, seus usos, etc.), saltando assim de qualidade em qualidade. De outro lado, cada qualidade afetiva faz parte de uma linha que conecta coisas de natureza diferentes a partir de um traço qualitativo comum (as outras coisas que fazem parte do local ao qual o corpo sonoro pertence, outros corpos sonoros de qualidade material comum, outras coisas que são utilizadas do mesmo modo, etc.). Dois modos distintos, portanto, de expressão do afeto, qualidade e potência, que são também os dois polos do afeto (DELEUZE, 1983: 129-130). Qualidade pura e potência pura, virtuais, entre os quais se efetua todo acontecimento concreto.

Assim, os afetos podem ser apreendidos tanto encarnados numa espaço-temporalidade, ou seja, atualizados num estado de coisas, quanto expressados por um rosto, “um equivalente de rosto ou uma proposição” (DELEUZE, 1983: 140), virtualmente, abstraídos de todas coordenadas espaço-temporais (DELEUZE, 1983: 136). O afeto, virtual, é então aquilo que é expresso por um rosto, e o rosto, esse complexo composto de linhas contínuas e fragmentadas, qualidades e potências, tem justamente o poder “de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais para fazer surgir o afeto puro em tanto que expresso” (DELEUZE, 1983: 137)²⁹. É assim que o afeto alcança o posto de entidade, com a emergência da potência ou a qualidade enquanto expressas. Qualidade ou Potência, o afeto é um expresso, “não existe independentemente de algo que o exprima, embora dele se distinga inteiramente” (DELEUZE, 1983: 137). Os afetos não são condicionados à atualidade de um estado corporal, são entidades que possuem uma existência autônoma, de natureza quase fantasmática³⁰, virtual, que os faz independentes de um estado corporal que os atualize. Mas ao mesmo tempo não deixam de se corresponder com o plano atual, pois é *nas* percepções atuais que os afetos se encarnam, ao atravessarem os corpos atuais e neles produzirem sensações e sentidos. Há, portanto, uma coimplicação entre estado corporal atual e afetos virtuais, na medida em que um corpo atual tem sempre sua capacidade de ser afetado preenchida de

²⁹ Tradução livre, a partir de tradução brasileira de Stella Senra, cfe. DELEUZE, 1985a[1983].

³⁰ “É uma concepção fantasmática do afeto, que comporta riscos”, DELEUZE, 1985a[1983].

alguma maneira por afetos virtuais, e que um afeto, que ainda que tenha uma existência de entidade virtual, só acontece efetivamente através de uma encarnação concreta num estado corporal atual. Mas apesar dessa encarnação atual dos afetos, eles possuem uma existência independente e quase fantasmática enquanto virtuais, “são qualidades ou potências consideradas por si mesmas, sem referência a mais nada, independentemente de qualquer questão sobre sua atualização. É o que é tal como é por si mesmo e em si mesmo” (DELEUZE, 1983: 139)³¹. Assim, o afeto não se reduz a um sentimento, uma sensação, uma ideia, enquanto atualizado “em estados de coisas particulares, espaço-tempos determinados, meios geográficos e históricos, agentes coletivos ou personagens individuais” (DELEUZE, 1983: 139)³², em que as qualidades e potências tornam-se “forças” (DELEUZE, 1983: 139). O afeto é antes da ordem da consciência imediata e instantânea, aquela implicada em toda consciência real e concreta, necessariamente nem imediata nem instantânea (DELEUZE, 1983: 139)³³. O afeto é assim não um sentimento, sensação ou ideia vivida por tal ou qual corpo atual, mas antes, enquanto entidade, a qualidade ou a potência de um sentimento, a qualidade ou a potência de uma sensação ou ideia possível (DELEUZE, 1983: 139 e 149). O afeto, virtual, qualidade ou potência, “é a potencialidade considerada por si mesma enquanto expressa” (DELEUZE, 1983: 139). O signo correspondente ao afeto não é, portanto, a atualização, mas a expressão (DELEUZE, 1983: 139), sendo toda teoria sobre os afetos, ou toda etologia, uma ciência que pesquisa a expressividade dos corpos em si e por si.

O afeto é impessoal, e se distingue de todo estado de coisas individuado: nem por isto deixa de ser *singular*, e pode entrar em combinações ou conjunções singulares com outros afetos. O afeto é indivisível e sem partes; mas as combinações singulares que forma com outros afetos constituem por sua vez uma qualidade indivisível, que só se dividirá mudando de natureza (o “dividual”). O afeto é independente de qualquer espaço-tempo determinado; nem por isso deixa de ser criado numa história que o produz como o expressado e a expressão de um espaço ou de um tempo, de uma época ou de um meio (por isto o afeto é o “novo”, e novos afetos estão sempre sendo criados, principalmente pela obra de arte) (DELEUZE, 1983: 139)³⁴.

³¹ Tradução livre, a partir de tradução brasileira de Stella Senra, cf. DELEUZE, 1985a[1983].

³² Tradução livre, a partir de tradução brasileira de Stella Senra, cf. DELEUZE, 1985a[1983]. Ver também: “Percepto, afecto e conceito” In: DELEUZE; GUATTARI, 1992[1991]: 211-255.

³³ Tradução livre, a partir de tradução brasileira de Stella Senra, cf. DELEUZE, 1985a[1983].

³⁴ Tradução livre, a partir de tradução brasileira de Stella Senra, cf. DELEUZE, 1985a[1983].

* * *

Aqui o afeto reencontra o novo, como o processo que cria, injeta e determina novos possíveis num campo problemático. E o novo é antes de tudo corte, corte de fluxo, criador e injetor de possíveis. O afeto enquanto corte, enquanto o expresso abstraído de quaisquer coordenadas espaço-temporais, se autonomiza virtualmente em uma necessária cristalização com os campos problemáticos que o torna possível e com os mundos sensíveis que ele torna possível. E os mundos sensíveis, estes, não são somente rostos, enquanto qualidade e potência, enquanto marcas, assinaturas, personagens, mas também os lugares em que um rosto se destaca enquanto personagem, ou seja, a paisagem, a cena, os espaços quaisquer, potencialmente abstraíveis de um estado de coisas atual para serem tomados em sua virtualidade. Trata-se aqui de um tipo de afeto especial que se aproxima ainda mais dos movimentos materiais das paisagens visuais, sonoras e multissensoriais: são os *perceptos*, enquanto aquilo que nos é dado a ver, sentir, ouvir, cheirar, anterior a qualquer presença atual que o perceba. Os perceptos são os espaços quaisquer em que uma escuta se efetua para despertar afetos. Um ouvinte, numa percepção atual, filtra tais e quais linhas, tais e quais perceptos, de acordo com sua capacidade de ser afetado. Para um compositor, um intérprete, um performer, entretanto, trata-se não mais de expressar a entidade qualidade-potência, mas antes de talhá-la e oferecê-la à percepção, de expô-la: “de uma parte a qualidade-potência expressa por um rosto ou um equivalente; mas de outra parte a qualidade-potência exposta em um espaço qualquer” (DELEUZE, 1983: 156). O percepto é, portanto, a qualidade e a potência talhadas, expostas, oferecidas à percepção, das quais se destacam ou se confundem rostos expressivos, afetos, que se conjugam virtualmente uns com os outros. Os afetos nascem, portanto, dos perceptos (DELEUZE, 1983: 156), desses espaços de conjugação virtual de singularidades, apreendidos como puro lugar do possível (DELEUZE, 1983: 155). Aos músicos, cabe talhar, pintar, desenhar, escrever e reescrever paisagens e oferecê-las à escuta; buscar tornar sensíveis novos modos de ser afetado, de escutar e perceber, que variam de acordo com os campos problemáticos implicados nas qualidades sensíveis, criando assim novas sensações possíveis, novos afetos e perceptos, por meio de novos modos de conceber e pensar música.

* * *

O afeto como mudança, como variação intensiva, acontece através de um corte, um corte de fluxo.

Os cortes se produzem nos afetos e nos perceptos, funcionando em todo um contínuo de diferenças de graus de maquinações, que tem: num polo máquinas relativamente previsíveis, de ritmicidade mais ou menos dura, estabelecida pela limitação combinatória dos elementos e pelo modo mais ou menos fixo de alternância entre o escoamento contínuo e o corte de fluxo; e em outro polo, máquinas esquizofrênicas que produzem rupturas mutantes e improváveis, traçam linhas de fuga e operam por decodificação³⁵. Trata-se, portanto, de dois modos distintos de cortes³⁶, o corte da segmentação dura e o corte-ruptura: código e esquizo³⁷.

O corte faz ver o tempo; mas não somente indiretamente como implicado no movimento, na cadeia sensório-motora que vai da percepção à ação, ou seja, passando pela seleção interessada de linhas que caracteriza a percepção, pela afecção enquanto as marcas corporais que acontece em um corpo num determinado intervalo como efeito do encontro com outros corpos, finalizando pela ação de um movimento corporal executado enquanto reação às etapas anteriores. O tempo, nos prolongamentos entre ação e reação, é subordinado ao movimento, dependente de uma montagem que põe planos ou instantes em sucessão (DELEUZE, 1985b: 355). Entretanto, trata-se aí de uma representação indireta do tempo, como implicado no curso contínuo dos planos sucessivos, ou na montagem como totalidade, que ainda condiciona o tempo à sucessão de planos. Mas a apresentação direta do tempo acontece num corte, numa ruptura, que provoca a disjunção entre uma percepção e uma ação: “o tempo só nasce, quando se dá a quebra do espaço, quando se dá a quebra das permanências” (FERRAZ, 2007: 96). E é através de tal ruptura, um tal corte, que um corpo é afetado por uma variação intensiva que aumenta ou diminui a sua potência de agir. Assim, o sistema sensório-motor tem sua continuidade perturbada, rompida, por uma variação intensiva, um afeto, qualidade-potência pura, que inverte a relação de subordinação entre tempo e movimento: não mais o tempo que é então subordinado ao movimento, mas o movimento que se subordina ao tempo (DELEUZE, 1985b: 355).

Em música, são diversos os níveis em que os cortes atuam. Os cortes podem ser de frase, cadenciais,

³⁵ A respeito de fluxo e corte de fluxo, ver: ZOURABICHVILI, 2004[2003]: 14-15[17-19]; e DELEUZE; GUATTARI. 1996[1980]: 71-73.

³⁶ Em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari (2010[1972/1973], pp. 54-61) falam de três modos de corte em estrita conexão com três aspectos do processo de produção desejante.

³⁷ “Ao corte do tipo código, que procede por meio de alternativas ou exclusões, se opõe o esquizo como *disjunção inclusa*, característica do devir ou do encontro (Deleuze e Guattari não reduzem a esquizofrenia ao desabamento catatônico, extraem dela o processo, livre produção de desejo)”. (ZOURABICHVILI, 2004[2003]: 15[19])

entre notas, entre motivos; podem se apresentar na própria gestualidade instrumental, como mudanças de posição da mão, de modos de execução, de articulação, de quebra de colunas de ar; cortes formais, macrocortes, que por vezes cumprem funções formais ou agem como marcadores de forma; microcortes implicados na caracterização e diferenciação de uma sonoridade, com cortes entre os parciais, entre ataque e ressonância, entre reflexões e reverberações de ondas, nas diferenças de fase, etc. Os cortes assim ocorrem em diversos níveis simultaneamente e não se anulam uns aos outros, pelo contrário, se complicam conjuntamente e determinam afetos que correspondem a tais e quais operações de rompimento de fluxo. Fluxo e corte de fluxo, é onde agem os afetos enquanto corte. E os fluxos, assim como o sistema de cortes, são de natureza as mais variadas: fluxos de movimentos de dedos, de colunas de ar, de superfícies vibratórias, de ondas sonoras; de notas, frases, agregados, motivos; de simbologias, crenças, gostos, valores.

Enquanto variação intensiva, o afeto, o tempo, como passagem de um estado a outro, transição, pode se dar tanto gradual quanto abruptamente³⁸, mas necessariamente numa duração contínua sobre a qual provoca um aumento ou uma diminuição de potência de um corpo (DELEUZE, 2002[1981a]: 55-56). O tempo se manifesta assim tanto num corte abrupto, quanto em transições mais graduais, sendo esse próprio contínuo de gradações de cortes (abruptos, secos, suaves, mais ou menos impactantes, etc.) um importante elemento de elaboração composicional, como nos mostra Silvio Ferraz (2007: 94-132) se referindo ao seu próprio trabalho, mas também a Beethoven, Debussy, Stravinsky, Ligeti e Grisey. Mais ou menos lenta ou rapidamente, é no istmo de um corte que nasce o tempo (FERRAZ, 2007: 95), intensivamente, enquanto passagem de estado a outro, como o aumento ou diminuição de potência de agir de um corpo.

* * *

Essa apresentação direta do tempo enquanto corte, ruptura, remete à própria fundação do tempo, finamente teorizada por Henri Bergson (1999[1896]), que consiste na cisão em dois jatos dissimétricos, na qual um faz passar sucessivamente os instantes do presente, e outro, coexistente, conserva todo o passado (DELEUZE, 1985b: 109-110). É uma tal cisão, compreendida como tempo, que se vê no cristal, nos

³⁸ Sobre o duplo aspecto do corte como passagem gradual ou abrupta, ver: FERRAZ, 2007: 95.

cristais de tempo de Bergson, tão caros a Deleuze (DELEUZE, 1985b: 355)³⁹. O cristal se define por ser uma imagem bifacial, unidade entre uma imagem atual e *sua* imagem virtual, aquilo que os mantém distintos, mas indiscerníveis, devido a um funcionamento em que ambas as imagens agem num curto circuito em que intercambiam suas posições constantemente, com uma se tornando límpida ao mesmo tempo que a outra se torna opaca. O cristal mostra um funcionamento de duas faces em que uma se esconde enquanto a outra se mostra, e quando se tenta clarear aquela escondida, é esta que estava à mostra que imediatamente entra numa zona obscura. A construção de um cristal se dá pelo acoplamento dessas imagens bifaciais, enquanto imagens de duas faces distintas, mas indiscerníveis. A troca ou o intercâmbio interno que opera no cristal torna-se mais ativo conforme a quantidade crescente de lados que um cristal forma enquanto polígono (DELEUZE, 1985b: 94-95). Aquilo que falávamos das pressuposições recíprocas entre afetos sensíveis e afetos problemáticos é justamente um efeito dessa cisão, dessa perpétua fundação do tempo que se vê nos cristais. As cristalizações entre afetos problemáticos e afetos sensíveis são, portanto, efeitos desse jorrar do tempo como duplicação, cisão, ruptura.

Considerações finais

As indicações de imagens e caracterizações afetivas escritas pelos compositores nas partituras se apresentam como algo recorrente na prática musical. Tais indicações funcionam como sugestões e contribuem para evitar que o intérprete realize um solfejo e uma execução instrumental ou vocal do tipo “nota-a-nota”, e pense principalmente nos movimentos do fluxo gestual-instrumental, da frase melódica ou da sonoridade da passagem ou peça musical na qual está a trabalhar. Trata-se de um modo de escrita que busca produzir no intérprete uma rápida configuração de seus pontos corporais com vistas a uma atenção ao fluxo energético do processo de emissão sonora, para que sejam levadas em consideração as qualidades e potências de uma imagem ou de uma caracterização afetiva durante uma performance.

Se durante muitos séculos a Doutrina dos Afetos teve uma importância significativa do ponto de vista composicional – embora diferentemente aplicada em diversos períodos históricos –, relacionando de maneira direta o uso de um material musical à produção certa de um determinado sentimento no

³⁹ Ver também o texto “O atual e o virtual”, escrito em 1995 e publicado em DELEUZE; PARNET; *Diálogos*, 1998 [1996[1977]].

ouvinte, ao longo das experimentações musicais dos séculos XX e XXI, essa relação direta de causa e efeito deixou de ser aplicada de maneira catalogada, em proveito da criação de novos afetos, que têm na própria materialidade dos sons (materialidade timbrística, energética, espectral) a sua caracterização; não mais somente afetos-sentimentos, mas *afetos sensíveis*, considerados de uma maneira mais ampla, dentre os quais se encontram afetos metálicos, amadeirados, eólicos, granulares, brilhantes, ruidosos, etc. Não que um afeto sonoro seja material, visto que ele é da ordem do acontecimento, e como tal, é um incorporeal. Entretanto, ele não deixa de carregar consigo as qualidades e as potências materiais implicadas na produção sonora e nas configurações próprias dos corpos produtores de sons. É assim, portanto que se caracterizam os afetos sensíveis. E agindo em coimplicação e na base dos afetos sensíveis, se encontram os *afetos problemáticos*, compreendidos enquanto singularidades espaço-temporais, de ordem natural, social e histórica, que participam ativamente do processo de produção de sensações e sentidos.

A partir dessa concepção do afeto enquanto acontecimento, passamos do afeto ao corte, do corte ao tempo, do tempo ao cristal. Enquanto corte ou ruptura, o afeto é produtor do novo, aquilo que torna possível novas sensações a partir de conexões improváveis. A cisão que funda o tempo numa duplicação de jatos, em que um faz o presente passar e o outro conserva o passado, é ininterrupta, sempre renovada, e funciona como ponto de tensão entre um campo de possíveis e um escoamento contínuo aberto à imprevisibilidade dos encontros, do percutir livre dos corpos uns com os outros. É assim que as criações e invenções se efetuam, não somente sendo afetadas pelo campo de possíveis, mas principalmente afetando-o, por meio das conexões improváveis que estabelecem. O novo diz respeito a *tornar possível* novas sensações, novos modos de perceber e ser afetado. E o afeto, portanto, não é somente aquilo que experimentamos no tempo, numa duração, pois o tempo, em si mesmo, é já “pura virtualidade que se duplica em afetante e afetado, “a afecção de si por si” como definição de tempo” (DELEUZE, 1985b: 111).

REFERÊNCIAS

Artigos, monografias e entrevistas textuais:

BERGSON, Henri. [1896] *Matéria e memória*, tr. br. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CAESAR, Rodolfo. *Círculos ceifados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CAESAR, Rodolfo. “Trem: transporte e tempo”. In: *Revista Carbono*, nº 1. Rio de Janeiro, 2012.

(Disponível em <http://revistacarbono.com/artigos/01trem-transporte-e-tempo/>)

CARPENA, Lúcia Becker. “Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos *Affecten* (Johann Mattheson, 1713): tradução e breve comentário” in *Revista Música* v. 13, nº 1. São Paulo: USP, 2012, pp. 219-241.

CHARPENTIER, Marc-Antoine. *Règles de composition*. Paris, 1690. (Disponível online em http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/CHAREG_MPBN6355.html)

CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.

DELEUZE, Gilles. [1983] *Cinema 1 – A imagem movimento*; tr. br. Stella Senra. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985a [*Cinéma 1 - L'image mouvement* *Cinéma 1 - L'image mouvement*. Paris: Minuit, 1983].

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2 - L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985b.

DELEUZE, Gilles [1981a]. *Espinosa – filosofia prática*, tr. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002 [*Spinoza – Philosophie pratique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1981].

DELEUZE, Gilles. [1981b] *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. [*Logique de la sensation*. Paris: Éd. de la Différence, 1981]

DELEUZE, Gilles. [1969] *Lógica do sentido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994. [*Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969]

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Paris: PUF, 1965.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix [1980]. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 3, tr. br. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1996 [*Mille Plateaux - capitalisme et squizophrénie 2*. Paris: Minuit, 1980].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1980] *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 4 , tr. br. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Éd. 34, 1997. [*Mille Plateaux - capitalisme et squizophrénie 2*. Paris: Minuit, 1980].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1972/1973] *O Anti-Édipo*, tr. br. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010. (*L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit, 1972/1973)

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. [1991]. *O que é a filosofia?*, tr. br: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992b [*Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Minuit, 1991.

DELEUZE, Gilles; PARNET; Claire. [1996[1977]] *Diálogos*; trad. br. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta 1998. [*Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996 [1977]]

ESPINOSA, Bento. [1677] *Ética: demonstração à maneira dos geometras*. Coleção Os Pensadores, volume II, tr. br. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, Antônio Simões. São Paulo. Nova Cultura, 1989.

FERRAZ, Silvio. *notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, 2007. Tese de Livre Docência em Criação Musical. (Disponível online em: http://sferraz.mus.br/principal_ing.htm)

GUATTARI, F. “Ritournelles et affects existentiels” in *Chimères*, nº. 7, 1989. (Disponível online em

http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf.

HAYNES, Bruce. *A History of Performing Pitch - The Story of "A"*. Lanham, Maryland e Oxford: The Scarecrow Press, 2002

HARNONCOURT, Nikolaus. [1982] *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*, tr. br. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HEVNER, Kate. "The affective character of the major and minor modes in music", In: *American Journal of Psychology*, v. 47, nº1. Champaign: The University of Illinois Press, 1935, pp. 103-118.

JANKELEVITCH, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Seuil, 1961.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis*, Tomus II. Roma: Typis Ludoici Grimanis, 1650. (Disponível online em [http://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher,_Athanasius\)](http://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius)))

KURTÁG, György. [1993] "Laudatio pour György Ligeti", In: *Entretiens, Textes, Dessins*. Genebra: Contrechamps, 2009, pp. 155-166.

KURTÁG, György. [2007-2008] "Mots-clefs. Troisième entretien avec Bálint András Varga". In: *Entretiens, Textes, Dessins*. Genebra: Contrechamps, 2009, pp. 53-115.

LACHENMANN, Helmut. [2006] "De la musique comme situation: entretien avec Abigail Heathcote", In: *Écrits et Entretiens*, org. Martin Kaltenecker, tr. fr. Yves Saint-Amant. Genebra: Contrechamps, 2009, pp. 262-273.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

ORLANDI, Luiz B. L. "Procedimentos expressivos", *Cursos na PUC*, 2005-2006. Acervo do autor.

PENHA, Gustavo. *Entre escutas e solfejos: afetos e reescrita crítica na composição musical*. Tese (Doutorado), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

RIBEIRO, Felipe; CORREA, James; DOMENICI, Catarini. "Entrevista com Brian Ferneyhough". In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel Pelotas*, nº 2. Pelotas, UFPel, 2009, p. 1-18.

SASSO, Roberto; VILLANI, Arnaud. "Le vocabulaire de Gilles Deleuze". In: *Les cahiers de Noiesis*, nº 3. Nice: Université de Nice, 2003.

SAUVAGNARGUES, Anne. "Deleuze. De l'animal à l'art". In: SAUVAGNARGUES, Anne; ZOURABICHVILI, François; MARRATI, Paola. *La philosophie de Deleuze*. Paris: PUF, 2004.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil, 1966.

SIMONDON, Gilbert. [1965-1966] "L'invention", In: *Imagination et invention (1965-1966)*. Paris: PUF, 2014.

VAGGIONE, Horacio: "L'espace composable: sur quelques catégories opératoires dans la musique électroacoustique", In: CHOUVEL, Jean-Marc.; SOLOMOS, Makis (éd.), *L'espace : musique-philosophie*. Paris: L'Harmattan, 1998, p. 153-166.

VAGGIONE, Horacio; SOLOMOS, Makis; et ALL. *Espaces composables. Essais sur la musique et sur la pensée musicale d'Horacio Vaggione*. Org. Makis Solomos. Paris: L'Harmattan, 2006. (Disponível em <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00770209>)

ZOURABICHVILI, François. [2003] *Vocabulário de Gilles Deleuze*, tr. br. André Telles. Rio de Janeiro:

Relume Dumará, 2004. [*Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003]

ZOURABICHVILI, François. [2004] *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*, tr. br Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016. [*Deleuze: une philosophie de l'événement*. Paris: PUF, 2004]

Vídeo:

COPLAND. *Day at night*, entrevista com James Day. Nova Iorque: CUNY TV, 1973. (Disponível online em https://www.youtube.com/watch?v=JnWNjd00_ek)

Partituras:

DEBUSSY, Claude. *Préludes – premier livre*, para piano. Paris: Durand, 1910. Partitura, 52 p. (Disponível online em [http://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_\(Book_1\)_ \(Debussy,_Claude\)\)](http://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_(Book_1)_ (Debussy,_Claude))))

FERNEYHOUGH, Brian. [1982] *Carceri d'invenzione I*, para orquestra de câmara. Londres: Peters, 1983. Partitura, 38 p.

FERNEYHOUGH, Brian. *Mnemosyne*, para flauta baixo e tape. Londres: Peters, 1986. Partitura, 10 p.

FERNEYHOUGH, Brian. *Fourth String Quartet*. Londres: Peters, 1990. Partitura, 38 p.

FERNEYHOUGH, Brian. [1973-1976] *Time and Motion Study II*, para violoncelo e tape. Londres: Peters, 1978. Partitura, 18 p.

LIGETI, György. [1968a] *Ten pieces for Wind Quintet*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1969. Partitura, 35 p.

MAHLER, Gustav. [1912a] *Das Lied von der Erde*. Mineola: Dover, 1988. Partitura, 146 p. [Viena: Universal Edition, 1912] (Disponível online em [http://imslp.org/wiki/Das_Lied_von_der_Erde_\(Mahler,_Gustav\)\)](http://imslp.org/wiki/Das_Lied_von_der_Erde_(Mahler,_Gustav))))

SCHUMANN, Robert. [1835] *Humoresque, Op. 20*, para piano. Leipzig: Breitkopf & Bärtel, 1887. (Disponível online em [http://imslp.org/wiki/Humoreske,_Op.20_\(Schumann,_Robert\)\)](http://imslp.org/wiki/Humoreske,_Op.20_(Schumann,_Robert))))

VARÈSE, Edgar. *Octandre*, para ensemble. Londres: J. Curwen & Sons, 1924. Partitura, 23 p.