

# Xie He

## composição musical, modulação e ritornelo<sup>1</sup>

**Silvio Ferraz<sup>2</sup>**

Universidade de São Paulo

CNPQ

**Resumo:** Neste breve ensaio procuro apresentar uma poética composicional, tendo por base um cruzamento entre pensamento específico da pintura chinesa e noções da filosofia ocidental que dialogam com tal pensamento. Proponho assim um cruzamento das noções de quatro autores Gilbert Simondon, Gilles Deleuze e Félix Guattari e Xie He: as noções de modulação e ritornelo em contraponto aos seis cânones da pintura clássica chinesa, propostos pelo pintor e calígrafo chinês Xie He, no séc. V. De certo modo retomo a relação entre Xie He e a filosofia da diferença através do que está traçado nos escritos e aulas de Gilles Deleuze. O ponto de articulação entre as diferentes proposições está justamente no conceito de Ritornelo, proposto por Guattari e Deleuze em seu livro *Mille Plateaux*. e na modulação como motor principal deste conceito (compreendida a partir das proposições de Gilbert Simondon). Ao longo do ensaio apresento os dois primeiros cânones da pintura chinesa, os aproximando passo a passo da noção de modulação para, por fim, apresentar uma leitura do conceito de ritornelo e o modo como tais conceitos, noções e cânones podem se fazer presentes no processo composicional da música atual.

**Palavras-chave:** Modulação, Xie He, Deleuze, Simondon, Ritornelo, Composição

---

<sup>1</sup> Xi He: Musical Composition, Modulation and Ritournelle. Submetido em: 01/11/2014. Aprovado em: 01/11/2014.

<sup>2</sup> Professor Associado de Composição do Departamento de Música da ECA-USP. Autor de *Música e Repetição: aspectos da diferença na música do século XX* (Educ: S.Paulo. 1998), *Livro das Sonoridades* (Ed. 7 Letras: Rio. 2003), *Notas do Caderno Amarelo e Páginas sobre tempo e espaço na composição musical* (Tese de livre Docência-Unicamp). Email: [silvioferraz@usp.br](mailto:silvioferraz@usp.br)

**Abstract:** This paper presents a compositional poetics founded through the notion of modulation and some strategies present inside the concept of Ritornelo, as proposed by Gilbert Simondon, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Those concept and notion was launched in counterpoint with the two former canons of the Chinese classic painting defined by the classic painter and calligrapher Xie He at the V Century. In a certain way the relation between Xie He and the French philosophy of “difference”, was articulated by Gilles Deleuze in some of his books and classes. The main articulation was done by the Simondonean notion of modulation, which is fundamental to the conception of Ritornelo as done by Deleuze and Guattari in *Thousand Plateaus*. Trying to articulate those canons, notion and concept, this essay follows a simple step-by-step presentation of the 2 former canons of Xi He, the concept of modulation and finally a formalized lecture of the concept of Ritornelo and its possible implication in actual music composition.

**Keywords:** Modulation, Xi He, Deleuze, Simondon, Ritornelo, Composition.

Começo este ensaio com uma pergunta: como seria existir em um mundo sem palavras, um mundo em que bastaria ficar observando o simples balançar de uma árvore ou de uma cortina, mundo sem palavras e sem significados, no qual o simples movimento das coisas, ganhando e perdendo forma fosse o suficiente para continuar existindo?

## 1. Xie He

No século V, o pintor e calígrafo chinês Xie He<sup>3</sup> definiu seis cânones ou seis leis (Liu Fa - 六项法律) para a pintura clássica chinesa:

1. vitalidade rítmica ou ritmo espiritual
2. exprimir estruturas por meio do pincel
3. desenhar formas conforme as formas da natureza
4. distribuir as cores apropriadamente
5. compor segundo os objetos
6. transmitir o modelo clássico

Para cada um desses cânones, Xie He e outros pintores definiram detalhes novos sempre em consonância com os princípios do Tao, sobretudo aqueles encontrados no Tao Te Ching de Lao – Tseu.<sup>4</sup> Nesse detalhamento dos cânones reafirma-se sempre a ideia de que aquilo que diz-se das formas da natureza (“conforme as formas da natureza” ou “segundo os objetos”) não diz-se apenas do que vemos, do que nos é dado pela percepção, mas também do que não nos é dado pela percepção enquanto fenômeno representável. Resgato duas imagens que nos aproximam deste pensamento, uma primeira conforme Gilles Deleuze realiza a partir dos cânones de Xie He em suas aulas sobre Imagem-Movimento (DELEUZE, 1982) “as coisas só se mostram ao desaparecer”, como a montanha que só se mostra quando a noite cai; e uma segunda que Deleuze também cita, mas que é do pintor suíço Paul Klee ao dizer que a arte torna visível o não visível (KLEE, 1980, p.76).

Creio que uma outra imagem possível para esta questão do visível e do não visível é aquela do vento: só vemos o vento quando ele se manifesta nas coisas. O vento desenha seus ciclos de fluxo e contra-fluxo nas formas que engendra e imprime. Assim como o vento as forças que fazem crescer ou enfraquecer também não são visíveis, e só se fazem notar naquilo que cresce ou enfraquece.

---

<sup>3</sup> Xie He é muitas vezes grafado Sie Ho, ou Xie Ho. Uma referência importante quanto ao trabalho de Xie Ho foi realizado por Victor H. Mair, publicado por Zong-qi (CAI, 2004).

<sup>4</sup> Não é preciso o período em que Lao-Tseu teria vivido, talvez no séc. VII a.C ou mesmo no séc. IV, como contemporâneo de Kung-Fu-Tse (551a.C – 479 a.C).

Me aproximo assim dos primeiro cânone de Sie Ho, que pode ser lido como “o respirar unido ao movimento do que vive”, que em leitura mais livre poderia dizer “o sopro (ou ritmo) transversal expresso no movimento da vida”.



氣諧生動<sup>5</sup>

O que quero dizer ao trazer este primeiro cânone de Xie Ho? O que “são”, no plural, o “movimento do que vive”? Não é difícil de encontrarmos este movimento no levantar-deitar, respirar-espírar, soprar-inalar, andar-parar, sentar-levantar, viver-morrer, nascer-viver etc. Tudo que fazemos é assim atravessado por este sopro transversal, respiração, movimento pendular de vai-e-vem. O respirar ou sopro seguindo um ritmo, um jogo de vai-e-vem, ou mesmo um fluxo – como o fluxo de um rio. E isto já está no primeiro ideograma do Cânone (qi, 氣) formado pela conjunção dos ideogramas de arroz (米) e vapor (汽), ou seja “vapor que sobe do cozer do arroz”.

Esta imagem corresponde assim à respiração, ao sopro do corpo humano e seu ritmo. Uma respiração cíclica que flui sempre por expansão e contração. Que se move em sístoles e diástoles. E é este fluir cíclico que reúne as coisas. O pintor chinês pinta então este ritmo unindo as coisas que vê com aquilo que ele não vê, mas que atravessa as coisas.

Pensando um pouco na música, diria que o som tem muito deste sopro, deste respirar. Ele é cíclico, ele é como o sopro e seu movimento é de ir-e-vir, de ondular como o rio e oscilar como o pendulo. Um som como aquele da voz, ou da flauta, é também este sopro, o sopro interior que toma forma no próprio som. E até mesmo som da percussão é este sopro, embora em uma cadeia mais complexa: do sopro interior ao braço que se move, do braço ao instrumento que por sua vez vibra desenhando ciclos periódicos regulares e irregulares. Assim, o sopro interior ganha corpo, e este novo corpo é o som. O que chamo aqui por corpo? Algo bastante simples, um fluxo de energia que descreve uma curva entre aparecer e desaparecer, movimento que pode descrever três curvas distintas:

- a) aparecimento brusco – desaparecimento lento
- b) aparecimento lento – desaparecimento lento
- c) desaparecimento lento – desaparecimento brusco

---

<sup>5</sup> Segundo Mair (CAI, 2004) nesta sequência de 4 ideogramas, os dois primeiros representam o foco do cânone.

Proponho para os três movimentos três ideogramas sonoros:



Mas onde quero chegar com isto?

O som respira. O ciclo do som respirando descreve um ritmo. E o primeiro elemento que posso dizer da música é que ela respira como uma coisa viva, ela deve respirar com uma coisa viva. E isto nos leva ao terceiro cânone de Xie He: “Desenhar conforme as formas e imagens”, visíveis e não visíveis.



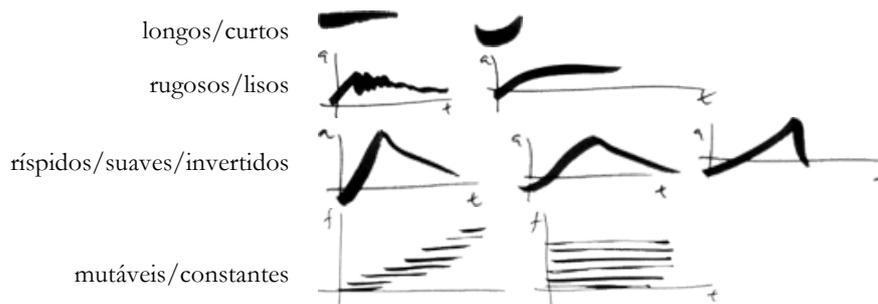
應物象形

Aproximando este cânone ao som: o som é forma da natureza e cantar conforme as formas da natureza é cantar conforme o som, conforme seu ciclo de aparecer e desaparecer. E compor uma música é cantar conforme o som, conforme seus ciclos de aparecer e desaparecer.<sup>6</sup>

Estes seriam os elementos para se pensar uma música que é feita de sons; uma música que fala sons e que pode bem ser apenas o fluxo de sons; que pode oscilar conforme a forma das coisas da natureza, sobretudo a forma simples de respirar, de surgir e desaparecer. E esta sucessão natural não é necessariamente sempre a mesma: o fluxo tanto pode ser interrompido (como quando se quer um efeito que seja abrupto) quanto pode ser contínuo, quando se quer um efeito de algo calmo. Tudo segue assim, podendo expandir entre fluido e interrompido, tranquilo e aflito. E mesmo este aflito expressa o ritmo natural, o vento forte que irrompe sobre uma árvore, a onda forte que surge repentinamente.

Podendo os sons serem abruptos, calmos, fluidos, interrompidos, simples, reiterados, estáticos ou móveis, podemos desenhar um segundo quadro de ideogramas sonoros, categorias suficientes para escrever-se um “poema”:

<sup>6</sup> Ao dizer forma da natureza entramos em um domínio bastante paradoxal, afinal de contas forma é uma atribuição humana, é já “matéria investida de relação humana”. Neste sentido, restringindo este ensaio ao domínio poético, vale compreender a forma natural do som como seu simples aparecer e desaparecer (Cf. DELEUZE, 1988, p.26)



O que proponho pensar com tais imagens de uma música que é como o vento ou como o ar, é pensar a composição musical nos limites de ser apenas uma sequência de sons que respiram. Com isto proponho também uma escuta simples que é aquela de apenas respirar-se junto com a música. E este respirar proposto por esta música tem como brincadeira o jogo de acelerar, retrain, fluir, interromper, ralentar... Ou seja, respirar e fazer com que o ouvinte respire a todo tempo apenas o fluxo do som, um lugar quase que de presente pleno, onde o som que passou permanece apenas enquanto eco, mas não enquanto referência. O que importa assim é o som que está passando, o qual também não diz nada sobre o som que virá. E neste jogo o que sobressai é uma sequência de surpresas, ou não, face o surgimento, a cada momento, de novos sons que nascem e interrompem ou prolongam aquele que já está sendo ouvido. Presente e futuro imediato, uma escuta da duração. Corre tudo assim como o rio, sem futuro e a-histórico. Uma forma de escuta que talvez se possa comparar com a sensação de olhar o mar, ou olhar um bambuzal balançando ao vento, ou ainda ouvir o cântico rangido dos balanços e gangorras de um parque de diversões.

Para prosseguir nesta linha de pensamento, tomo aqui o quinto poema do Tao Te King de Lao Tseu que diz aproximadamente que:

*O espaço entre a terra e o céu é como um fole de forja:  
 Mesmo vazio, ele não perde sua força.  
 Basta movê-lo e volta a exalar.  
 Mas se muito se fala, exaure-se  
 Mas seu interior protetor o mantém livre.*

## 2. A ideia de modulação: Gilbert Simondon

A música é um dos modos que temos de modular nossa respiração, assim como a pintura é um modo de modular nosso olhar. Neste sentido, as coisas do mundo, em movimento, também são

simples moduladores.<sup>7</sup> E para realizar tal modulação poderia reduzir a três os procedimentos que um compositor tem à mão: justapor, sobrepor, entrelaçar. Mesmo quando desenvolvemos um material estamos justapondo, sobrepondo ou entrelaçando. E é com tais modos simples que um compositor pode conduzir o ritmo da modulação que sua música propõe. É neste sentido que vale dizer que a música é a arte do tempo, a arte de modular o ritmo (o fluxo de expansão e contração). A arte de modular a respiração. Toda uma linha que reúne ciclos de modulação, ciclos de expansão e modulação – como quando se sai e se retorna a um eixo, seja ele um objeto sonoro, seja ele uma nota musical, seja ele um pulso (acelerar e retardar). E é isto que o compositor deve dominar: os ciclos de contração e expansão. E os ciclos se formam sempre por objetos simples, como diz o Tao: se muito se fala dele, exaure-se, perde-se, deixa de exalar seu sopro transversal.

Ficamos assim com objetos simples: longo-breve; rugoso-liso; ríspido-suave; mutável-constante, os quais sequenciados compõem ciclos de expansão e contração, de aumento ou diminuição de velocidade, de passagens tranquilas ou cortes abruptos. A forja e seus ciclos. E como o Tao, se a passagem se explica, se ela muito se desdobra (o *explicare* do Latim), abrandando-se a força que a simples justaposição, sobreposição ou entrelaçamento podem trazer.

Deste modo o compositor tem agora na explicação, no desdobramento, não uma ferramenta de tornar algo claro, mas de abrandar a força na transição. Sobre tal jogo, o pintor Paul Klee deixou-nos duas passagens interessantes em suas aulas na Bauhaus. Na aula de 12 de dezembro de 1921, Klee observa que ao traçar diversas linhas horizontais: “a base se estende, e com ela, uma horizontal que se dá junto a um vertical. Produz-se então uma parada notável, um tempo épico se põe em jogo face ao caráter dramático da vertical... a vertical está sempre presente!” (KLEE, 2004, p.68). Dando sequência a esta ideia, no mês de janeiro de 1922, Klee observa que o conteúdo dramático de uma composição está não no que permanece mas no corte. “Do ponto de vista psíquico, a justaposição de fortes contrastes engendra uma expressão cheia de força. A inserção de um meio de ligação entre os contrastes, os afasta mutuamente e enfraquece a expressão”(KLEE, 2004 e KLEE, 1980, p. 319.).

Este modo de pensar a composição, como alternâncias e transições de objetos simples, (longo/breve, ataque duro/ataque suave, mutável/estático etc.), acrescenta então um segundo elemento ao jogo de modular as respirações (tal como proponho aqui pensar a composição). Podemos pensar a música como uma sucessão de ciclos. Ciclos realizados com notas, timbres, grupos, tramas, que ora se afastam ora se aproximam.<sup>8</sup> Ciclos pequenos ou grandes, regulares ou irregulares, sucessivos ou

<sup>7</sup> Emprego aqui o termo “modulação” em sentido bastante distinto daquele relacionado à prática da música tonal e modal: a mudança de modo. O termo aqui é empregado no sentido utilizado na física mecânica em que uma energia modula outra, dá-lhe forma. Tal compreensão é bastante próxima também daquela de modulação de frequência (FM) e modulação de amplitude (AM), empregada em engenharia elétrica (Lee De Forest e John Ambrose Fleming).

<sup>8</sup> Abordei esta questão dos ciclos em análise da primeira canção do ciclo *Circles* de Luciano Berio, no artigo “Ciclicidade e Kinesis em *Circles* (FERRAZ, 2011).

sobrepostos. Mas os objetos no apenas ondulam sozinhos, eles podem se chocar. Todo ciclo est sujeito a fortes rajadas que venham alterar o seu rumo, que quebrem os ciclos e abram espao para que outros ciclos sejam estabelecidos.  o que o compositor György Ligeti notou em seu artigo “States, Events Transformations” sobre a composio de *Apparitions*: um determinado estado estvel pode sofrer o impacto de um evento, um ataque fortíssimo, por exemplo, e suscitar transformaes neste estado (LIGETI, 1993, pp. 164-171).

O que me interessa aqui  a ideia de que, colocados lado a lado, dois fluxos de energia sempre entram em modulao. Deste modo, distinguem-se as passagens explicadas daquelas simplesmente justapostas. Dois modos de relacionar objetos, as relaes por transformao ou desenvolvimento gradual (que elucidam a distncia entre dois pontos) e a relao por justaposio em que os pontos so aparentemente esto desunidos. Neste segundo caso o que temos  um momento súbito em que as relaes esto abertas e todas por serem feitas pelo ouvinte.

Neste sentido a modulao no se d apenas entre a msica e o corpo de quem ouve e concebe suas imagens sonoras e musicais parado, balanando a cabea ou os braos. A modulao tambm se d entre os elementos que compem uma msica, um forte modula um pianíssimo, e ora o compositor atende a tal modulao, ora prope outra. Um compositor (ao papel ou improvisando ao instrumento) que ouve o que sua msica pede costuma justamente interagir com a modulao que se d entre os objetos sonoros e musicais que lana no papel.<sup>9</sup>

Estudando a modulao como a relao entre dois fluxos distintos de energia, uma a ser modulada e outra modulante, Gilbert Simondon observa que haveria na modulao a passagem de um estado potencial a um atual, sendo a modulao uma atualizao controlada (Cf. SIMONDON, 2010, pp.190-191). O que nota ainda  que a modulao se d em duas mos: a energia modulada tambm modula aquela modulante, em um mecanismo de feedback. E  neste sentido que podemos pensar que qualquer partícula modula qualquer outra, que uma energia mínima pode modular uma energia potencial maior do que ela.

Dado este pressuposto – a msica como arte de modular os corpos –, vale agora observar o que vem a ser esta noo de modulao e como ela se articularia na escrita musical. Para tanto abro aqui um pequeno pargrafo para falar de uma noo quase que escrita  6 mos, articulando noes, conceitos e operadores que esto presentes nas obras de Gilbert Simondon, Gilles Deleuze e Félix Guattari e que

---

<sup>9</sup> Entendo aqui objeto sonoro como aquele que nos reporta a uma escuta do som construída com base em parmetros de massa, granulao, harmonicidade espectral, rugosidade e envelope dinmico, distinguindo do objeto musical relacionado  realidade da partitura e dos instrumentos musicais: acorde, melodia e gestualidades instrumentais (arpejo, glissando). Tal distino se ampara um tanto nas proposies do *Traité des Objets Musicaux* de Pierre Schaeffer (SCHAEFFER, 1966).

acabou resultando no conceito de Ritornelo trabalhado por Guattari e Deleuze no platô “Acerca do Ritornelo”, do livro *Mil Platôs*.<sup>10</sup>

### 3. A formula do Ritornelo: Deleuze e Guattari

Ritornelo é o termo musical que nos diz o canto circular, o voltar sobre um mesmo tema, o voltar ao início da música e tocá-la novamente. Mas em Deleuze e Guattari o ritornelo vai além da terminologia musical e das reiteraões rítmico-melódicas às quais está associado na prática musical. Em torno do ritornelo Deleuze e Guattari põem a girar um outro quadro conceitual bastante complexo, desfilando por sua vez uma série de conceitos como território, linha de fuga, código, meios, ritmos.

Para sua definição do ritornelo, Deleuze e Guattari partem daquilo que definem como código. Ao invés de partirem da definição corriqueira de código, eles compreendem um código como sendo simplesmente a presença de uma função periódica. Ou seja, o que define um código é um período, sendo assim uma função do tipo  $f(x) = f(x + p)$ ; existe uma função periódica ( $p$ ) de  $x$  sempre que houver  $x$ .

A partir desta definição de código, vale recorrer a uma linguagem simbólica simplificada para expor aqui o conceito de modo que possamos resgatar posteriormente como operador composicional.<sup>11</sup> A partir desta noção de código, Deleuze e Guattari definem então o que chamam por Meios. Os meios são a reunião de códigos:  $M = (C_1, \dots, C_n)$ , sendo  $M$  o meios e  $C$  os códigos que reúne. É no seio deste agenciamento de códigos que notaremos um primeiro momento da modulação. Os códigos quando reunidos não compõem apenas um conjunto, por sua característica periódica, por sempre estarem colocando energias distintas lado a lado, os códigos reunidos em um meio se intermodulam dando a nascer o que os autores chamam de Ritmos:  $R = \sim M_1, \dots, M_n$ .

É interessante observar que a cada passo do ritornelo seus elementos se autonomizam, e assim um código pode modular um conjunto de códigos, um código pode modular não apenas um outro código, mas modular todo um meio. Bem como um meio pode modular outro meio ou modular um simples código. Sendo o ritmo este jogo de modulação meios-meios e meios-códigos (situação em que um código vale por um Meio) onde uma energia mais fraca pode modular uma mais forte.

Por sua vez os ritmos também se reúnem e compõem aquilo que Deleuze e Guattari chamam por

<sup>10</sup> Não abordarei aqui especificamente a noção trabalhada por Simondon. Em sua obra a noção aparece tratada em sua proposta do método alagmático para superação do hilemorfismo e substancialismo, exposto em sua tese *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (SIMONDON, 2002, p.82), e no curso “Perception et Modulation” (SIMONDON, 2010).

<sup>11</sup> Publiquei uma primeira versão desta formalização no artigo “La formule de la ritournelle” (FERRAZ, 2012). A presente versão difere um pouco daquela tendo em vista a busca por uma simplificação da formulação.

Componentes Territoriais:  $CT = (R_1 \dots R_n, M_1 \dots M_n)$ . E tal qual no agenciamento de códigos, os ritmos e meios se intermodulam na constituição do Território:

$$T \sim [(\sim M_1 \dots M_n)(\sim R_1 \dots R_n) \sim (R_1 M_1 \dots R_n M_n) \dots]$$

Porém os territórios não estão sozinhos. Um território pode estar em contraponto a outros territórios ou mesmo ser interno a um território. E é aqui que observam Deleuze e Guattari que, concomitante ao movimento que lentamente formou o território, nascem também as condições de seu inverso, a desterritorialização: quando um dos componentes, seja um código, meio, ou ritmo, acaba transitando de um território para outro, ele é atraído por outro e coloca em risco a estabilidade atingida no primeiro momento.

Sabemos assim que basta colocar uma coisa ao lado de outra para que comecem a se modular e a modular outras peças que estejam também ao seu redor. Então um Meio acaba sendo determinado por um código resultante. A modulação de um código por outro. E os meios estão imersos em um outro conjunto, o conjunto de meios que determina também uma modulação entre meios e que Deleuze e Guattari chamam de ritmo.

Assim sendo, considerando que

$$f(M) = (C_p + C_m(t))(C_p - C_m(t))(C_m + C_p(t))(C_m - C_p(t)),$$

para cada Meio (M) existem no mínimo quatro outras frequências, em função do tempo e todas intermoduladas.

Pensando uma aplicação na prática composicional, podemos então pensar que em qualquer justaposição, sobreposição e entrelaçamento objetos distintos se põem a ressoar juntos pelas modulações que disparam. Jogo de intermodulações do qual nasce o ritmo do território e o próprio território e que na inclusão de qualquer coisa que corte ou se some ao território é como se abrisse a porta para que outro território viesse a participar.

Pensando então a prática composicional como o fluxo da respiração, e a escuta como o modo de deixar ser modulado e modular uma energia sonora, vale aqui retomar à imagem poética do vento. O vento, assim como a respiração, é cíclico. É periódico, assim como os códigos. E o som também é periódico e sendo periódico ele define um código; este código modula outros códigos e desta modulação nascem ainda outros códigos. Mas a respiração também é periódica, e então posso imaginar que um som, que uma música, pode modular um corpo que respira. E que nesta modulação estou traçando uma linha justa, não se trata nem de uma linha de significado, nem de uma linha que qualidade ou quantidade. A linha justa que traço liga as coisas pelo simples fato de uma coisa modular a outra. E é com isto que posso imaginar que uma linguagem é sempre nascente, mesmo tendo todos os dicionários à mão ela é sempre nascente, ela se dá sempre por uma primeira vez; uma primeira vez que modula hábitos, que modula surpresas, que modula memória, mas que modula sempre pela primeira vez.

Poderia então acabar este artigo por aqui com a ideia de que a música não diz nada a não ser sua capacidade de modular, e é por isto que muitas músicas existem e que posso ouvir muitas músicas e muitas vezes sem mesmo conhecer os hábitos que ela implica e que conhecemos como seus significados e tradições. E é assim que ouvimos os cantos de pássaros cujos objetivos, sentidos específicos, de nada sabemos. Mas pelo qual somos movidos, somos modulados, bem como tudo aquilo que trazemos conosco é modulado e modula este canto.

É assim que um som curto saliente em um fluxo sonoro, põe todo o sistema de escuta estabelecido em modulação. Que uma nota longa, estabelecida como nota longa na escuta, se modifica totalmente caso seja contraposta ao som curto e destacado; que a simples entrada notável de uma nota grave em uma sequência em que imperava o médio agudo, modifica todo o campo de escuta do estado que imperava anteriormente. Ou seja, que um elemento musical que se destaque em um fluxo, e que dele se distinga, põe todo o fluxo em modulação e instaura um antes e um depois. E que a força de tal relação é tão importante em uma composição quanto os diversos métodos de estabelecimento de continuidade aprendido sob os conceitos e noções de identidade e unidade formal ou elemento unificador.

Apenas para que não falte aqui uma imagem musical, cito um passagem em meu quarteto de cordas *Litania* em que esta presença da relação livre, do jogo livre de modulação entre sons foi explorada. O que me saltou à escuta nesta passagem foi a naturalidade com que elementos que propus totalmente disparatados conduzem o tempo e a *kinesis* musical. Cada uma das camadas foi composta a partir de elementos distintos: uma reescrita da “Ciaccone” da *Partita nº 2* de J.S.Bach, fragmentos de série harmônica deformada, notas curtas de altura mal definida pelo modo de ataque em *pizz* *Bartok*, notas longas lançadas sem consequência de continuidade melódica, uma sustentação estática no agudo... todo um conjunto de sons sobrepostos ou justapostos, cortando o fluxo do tempo cronológico (cortes verticais) e o espaço frequencial (cortes horizontais).

(\*\*) end of the sustained open string

Fig. 1 – Litania, para quarteto de cordas (cps. 53-57). Superposição e justaposição de distintas camadas texturais dispare, sem conexão estrutural.

Talvez não valha a pena parar neste terreno aparentemente árido em que uma música é nada mais do que uma máquina de modular. O fato é que que esta máquina de modular traz com ela outras máquinas de modular: os pássaros, as músicas religiosas, as músicas das culturas tradicionais, os sons de nossas vidas, o canto doméstico. E toda esta máquina quando denominada, explicada, acaba perdendo um tanto das modulações virtuais que comporta. Mas, sem que a denominemos, quando a fragmentamos e usamos de modo subcutâneo, acaba por trazer uma força à música.

Concluo assim, no ar, com duas pequenas citações, as quais deixo em aberto para que a partir dela possam advir outras ideias:

Os sons, em seus pequenos mundos, se redescobrem a cada vez e por acaso” (Luiz Orlandi, *Aulas na PUCSP, 2005-2006, Cadernosf22, p.73b-verso*)

«Existirá /.../ uma colaboração misteriosa do ar, do movimento das folhas e do perfume das flores com a música; esta reunirá todos elementos em uma entidade tão natural que parecerá participar de cada destes elementos... (Debussy, *Monsieur Croche, p. 47*)

Volto assim à primeira proposição deste ensaio, e que busquei concluir dando voz ao filósofo brasileiro Luiz Orlandi e a Claude Debussy, e porque também não a John Cage (“Laisser les sons être

ce qu'il sont"): de que há um mundo em que os sons se relacionam por si não em suas diferenças livres, sem a necessidade de nossos modos de atribuir analogia, identidade ou semelhança. É que, por fim, tal potencia própria ao som pode e vale à pena ser resgatada na escrita musical. Trazer para dentro da música a potência do som.

## REFERENCES

- CAGE, John e CHARLES, Daniel. *Pour les oiseaux*. Paris: L'Herne, 2002.
- CAI , Zong-qi (org). *Chinese Aesthetic*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, F. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Cours sur cinema? Image-Mouvement* – Nov.1981/Juin 1982. Webdeleuze.
- DELEUZE, Gilles. *Périples et Verdi: La philosophie de François Chatelet*. Paris: Minuit, 1988.
- FERRAZ, Silvio. "La formule de la ritournelle" in: *Filigrane*, v. 13. Paris: Sampzon, 2012.
- FERRAZ, Silvio. "Ciclicidade e Kinesis em *Circles* de Luciano Berio", *Opus*, v.17, n.2. Porto Alegre: Anppom. 2011.
- KLEE, Paul. *Cours du Bauhaus: Weimar 1921-1922*. Strasbourg: Éditions Les musées de Strasbourg. 2004.
- KLEE, Paul. *La Pensée Créatrice*. Paris: Dessain et Tolra, 1980.
- LIGETI, György. "States, Events Transformations" in: *Perspectives of New Music*, Vol.31, No.1. Seattle: PNM. 1993.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information (1958)*. Vaucanson: Éditions Jérôme Millon, 2005.
- SIMONDON, Gilbert. "Perception e modulation", In: *Communication et Information: cours et conférences*, Paris: Les éditions de la transparence, 2010.