



## **Problematizações da metáfora organicista em música e apresentação de um modelo rizomático**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Rafael Moreira Fortes*  
UFRJ - for.rafael@gmail.com

**Resumo:** A partir da distinção entre os conceitos de entelequia e espaço musical realizadas por Carl Dahlhaus na análise do conceito de variação em desenvolvimento (ou variação progressiva) de Arnold Schoenberg, propomos uma reflexão sobre algumas questões subjacentes ao modelo de Análise Derivativa (AD). A apresentação de um modelo rizomático abstrato ilustra as questões desenvolvidas e aponta novos rumos para a pesquisa.

**Palavras - Chave:** Análise musical. Organicismo. Variação progressiva. Modelo Rizomático. Análise Derivativa.

### **Problematizations of the Organic Metaphor in Music and Presentation of a Rhizomatic Model**

**Abstract:** Through the distinction between the concepts of entelechy and musical space featured in Carl Dahlhaus's analysis of Arnold Schoenberg's concept of developing variation (or progressive variation), we propose a reflection about some underlying issues in the Derivative Analysis model. The presentation of an abstract rhizomatic model illustrates the developed issues and directs new paths to the research.

**Key words:** Musical analysis. Organicism. Development Variation. Model rhizomatic. Derivative Analysis.

### **1. O organicismo**

A associação da relação entre os conceitos de *Grundgestalt* e Variação Progressiva com o conceito de *Urpflanze* goethiano e os princípios que o amparam é uma prática recorrente na literatura musical dedicada ao assunto (ver MARTINEZ, 2008; BURTS, 2004; FREITAS, 2012, entre outros). Esta associação tem como paradigma<sup>1</sup> a metáfora organicista, na qual a obra musical é entendida como "um sistema de elementos materiais e ideais organizados e inter-relacionados como se seus componentes, por força de uma lei natural, interagissem *fisiologicamente*" (FREITAS, 2012: 65). A partir deste paradigma o processo composicional - em consequência desta particular conceituação da obra musical<sup>2</sup> - é entendido como o desenvolvimento de formas básicas (*Grundgestalten*) através do processo de variação progressiva, assim como o desenvolvimento de um organismo através do processo de metamorfose: o processo que faz expressar fenotipicamente as informações genéticas contidas nas células, ou, em outros termos, o processo que torna aparente características imanentes da matéria que se encontram em estado oculto.

### 1.1. O organicismo segundo Johan W. Goethe

Opondo-se à concepção mecanicista hegemônica na ciência normal do século XVIII, a noção de organicismo em Goethe nos conduz aos princípios de Polaridade e Intensidade (*Steigerung*), dois fundamentos essenciais para o entendimento de sua visão de mundo e sua compreensão da metamorfose na natureza:

A ideia de metamorfose é um presente extremamente honrável, mas é ao mesmo tempo extremamente perigosa, pois conduz à ausência de forma, destrói o saber, o dissolve. É semelhante ao movimento centrífugo e se perderia no infinito se a ele não fosse atribuído um contrapeso: quero dizer o instinto de especificação, a tenaz capacidade de persistir daquilo que chegou à ser realidade; Um movimento centrípeto que permite que nenhum elemento externo possa prejudicar seu interior mais profundo" (GOETHE, Apud MARTINEZ, 2008: 23)

Segundo os princípios de polaridade e intensidade, o desenvolvimento de um organismo (sua metamorfose) pode ser compreendido então como a intensificação de forças opostas que se atraem e se repelem mutuamente em um sentido positivo, gerador de formas. A metamorfose procede por movimentos centrífugos, que impulsionam o ímpeto geracional, e centrípetos, que comportam a força criadora em formas. Esses movimentos atuam durante o crescimento gradual de um organismo, permitindo que este se desenvolva de modo equilibrado e natural.

## 2. Análise Derivativa

Transpondo a perspectiva organicista para a música, os conceitos de Grundgestalt e variação progressiva seriam então análogos à concepção do modo como a Urpflanze se desenvolve. Carlos Almada (2012) desenvolve o modelo para a compreensão de como a complementação destes princípios interagem para a geração de materiais musicais em uma obra orgânica (Figura 1).

A *Grundgestalt* (GR) original (localizada no núcleo do modelo) é desenvolvida através do processo de variação progressiva, um processo composicional em movimento centrífugo que gera novas formas (*Gestalten*), compreendidas como derivações. A este movimento centrífugo é contraposto a organização formal que age como um movimento centrípeto em relação à variedade de formas geradas e garante a unidade do discurso musical. Como no processo de metamorfose das plantas, estabelece-se assim o equilíbrio entre o movimento centrífugo extremo (que produziria uma

quantidade de *Gestalten* exagerada) e o movimento centrípeto extremo (que não produziria nenhuma derivação da GR inicial).

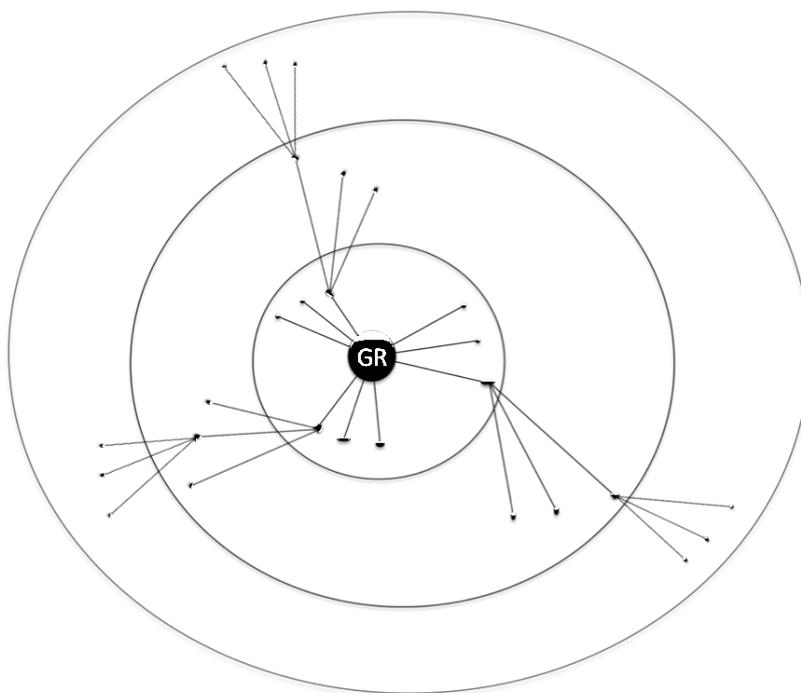


Fig. 1 - modelo descritivo da variação progressiva de uma *Grundgestalt* (GR)

As derivações são então, no método analítico de Almada, classificadas em diferentes gerações (filhas, netas, bisnetas etc.) de acordo com o grau de variação a que são submetidos os componentes das *Gestalten* (contornos intervalar, rítmico, melódico, classe de conjuntos, entre outras possibilidades). Operações de transformação tais como inversão, aumento, permutação, expansão etc. permitem a criação de *Gestalten* derivadas da GR inicial, assim como as condições do solo, temperatura, clima etc., manipuladas pelo botânico/geneticista, alteram as características fenotípicas das determinações genéticas de uma planta.

O modelo é então a base para o desenvolvimento do método de Análise Derivativa (AD). Com esse método, análises da *Primeira Sinfonia de câmara* op. 9 de Arnold Schoenberg (ALMADA, 2010) e da *Sonata para piano* op.1 de Alban Berg (ALMADA, 2011) foram realizados com êxito.

### 3. Problematizações do organicismo

Uma leitura pertinente das implicações observáveis da técnica de variação em desenvolvimento<sup>3</sup>, é realizada por Ethan Haimo:

Varição em desenvolvimento é uma categoria especial da técnica de variação, implicando um processo teleológico. Como um de seus resultados, eventos de maior escala – mesmo aqueles marcadamente contrastantes – podem ser entendidos como originados (ou brotados) das mudanças que foram feitas nas repetições das unidades musicais anteriores. Portanto, a verdadeira variação em desenvolvimento pode ser distinguida das repetições variadas meramente locais que não possuem conseqüências de desenvolvimento. (HAIMO, 1997: 351).

Entendemos que a importância da definição de Ethan Haimo reside em seu caráter crítico. A variação em desenvolvimento é uma técnica específica com características e contexto histórico próprios, uma "categoria especial da técnica de variação". Refere-se, portanto, não a um princípio imanente ao processo composicional em si, mas à uma técnica dentre muitas outras possíveis. A definição de Haimo parece escapar do "credo organicista de uma entelúquia geradora da obra de arte de dentro para fora...um conhecido fardo dos analistas" (KERMANN, 1983: 208).

Em concordância com esta distinção crítica e prosseguindo na delimitação de seus contornos técnicos e conceituais, Carl Dahlhaus, em seu artigo "o que é variação em desenvolvimento?" (1990), levanta algumas problematizações acerca da associação realizada pelo pensamento organicista ao apropriar-se do conceito de variação em desenvolvimento. O autor argumenta, primeiramente, que o termo variação em desenvolvimento é composto por dois conceitos divergentes formando uma "unidade dialética": "A palavra variação denota (em uma certa extensão) aspectos tangíveis da técnica composicional; a palavra desenvolvimento, por contraste - uma palavra que Schoenberg equiparou a 'crescimento' - denota uma forma de interpretação estética" (DAHLHAUS, 1990: 132). Uma unidade dialética composta, portanto, por duas categorias que se influenciam mutuamente: que se expressa tanto através do "desenvolvimento de uma forma básica como o 'germe' de uma obra", representada na palavra desenvolvimento, ou "a fórmula de um sistema de conexões entre formas inter-relacionadas", representada na palavra variação, (Ibid.: 131-132). Esta unidade dialética engendra, portanto, dois processos composicionais que se inter-relacionam, mas que mantêm características distintas entre si.

Dahlhaus sustenta que no processo de criação de motivos através da variação em desenvolvimento, mesmo "sendo possível sentir uma unidade derivacional, não é sempre possível falar de uma substância uniforme como postulado pelo conceito de desenvolvimento que faz lembrar o crescimento de uma semente" e que "não se aplica

ao processo oposto no qual motivos heterogêneos crescem subsequentemente juntos" (Ibid.: 133). Estas afirmações põe em questionamento a metáfora fundamental do paradigma organicista. O autor conclui:

O conceito de entelúquia - o processo de desenvolvimento orientado em direção à um fim - e a noção de espaço musical no qual todas as formas e relações motivicas que servem para apresentar a ideia são coletados conjuntamente em uma simultaneidade imaginária: estes dois conceitos, mesmo que contradigam ou pareçam contradizer um ao outro, eram de modo similar elementos constitutivos do pensamento musical de Schoenberg. (DAHLHAUS,1990: 133)

Dahlhaus lembra, ao opor ao conceito de entelúquia a sua antítese, o "espaço musical", um aspecto da unidade dialética que parece ser deixado de lado quando se pensa no processo composicional sob um viés teleológico e organicista: a categoria técnica, responsável pelo "artifício da escrita" (DUFOURT, 1997) no processo composicional. Afasta-se assim da "falácia orgânica" (KERMANN, 1983: 139), ainda bastante arraigada ao ideário da genialidade: a noção do artista como porta-voz direto da transcendência sonora; que utiliza "a escritura numa função segunda e instrumental" (DERRIDA, 2008: 9) de mera reprodutibilidade do som em estado etéreo; que é equiparado, enfim, ao "criador divino" (SHOENBERG, 1984: 102).

Pois então o que seria e qual seria a função deste "espaço musical"? Entendemo-lo como uma espécie de atelier do compositor: o "lugar" onde se realizará o "início do jogo" (DERRIDA, 1997: 8) escritural; onde se realizará o processo laborioso de triagem, manipulação e experimentação do material musical; onde "todas as formas e relações motivicas que servem para apresentar a ideia são reunidos em simultaneidade imaginária" (DAHLHAUS, 1990: 133). Constituído pela projeção dos sons sobre uma superfície plana, lugar onde "o olho acolhe o ouvido nas disponibilidades relacionais que se encontram na esfera dos sons" (DUFOURT, 1997: 9), é neste espaço que se realiza a mediação e o jogo entre duas ordens de apreensão distintas: a audição e a visão. Espaço que permite a realização de uma *taxonomia intensiva* das possibilidades derivacionais no plano gráfico/visual, permitindo uma espécie de *topologia de campo do aglomerado motivico*. Aglomerado este que, somente após a realização das operações de transformação e o processo de montagem proporcionará a ilusão teleológica<sup>4</sup> almejada pela ideário organicista.

O que entendemos a partir da distinção crítica de Dahlhaus é uma problematização da concepção genealógica da análise, da possibilidade de rastrear o

processo composicional até uma suposta origem, dialogando, assim, com a crítica filosófica ao conceito mesmo de origem (ver DERRIDA, 2008; DELEUZE-GUATARRI, 2011; entre outros). Em suma, o que está sendo questionado é o paradigma de uma *Gestalt* originária e de *Gestalten* hierarquicamente provenientes, formadas através de um processo que deixaria um nítido rastro, uma história de sua gênese - rastro que poderia teoricamente ser reconduzido, através da análise e hermenêutica baseadas no pressuposto teleológico, até as *Grundgestalten* originais, até o código genético da *Urpflanze* musical.

Identificamos também, a partir das mesmas reflexões, o modo como, ao teorizar sobre (e compor com) a técnica de variação em desenvolvimento, Schoenberg deflagra "um mecanismo ardiloso" (DUFOURT, 1997: 10), que possibilitará, no cerne da tradição organicista, a concepção conceitual e técnica para abalar os fundamentos do próprio organicismo que se queria preservar<sup>5</sup>. Assim, à teleologia de movimentos centrípetos e centrífugos é contraposta a noção de sistemas de conexões em rede, ou, nas palavras de Deleuze e Guattari, à concepção arbórea é contraposto o modelo rizomático, à concepção linear a multiplicidade.

#### **4. Proposição de um modelo rizomático**

Propomos então um modelo abstrato (Figura 2) que representa o que entendemos por uma *topologia de campo do aglomerado motivico*, e que servirá de base para a compreensão de processos poiéticos que não encontram seu mote no ideário organicista, ou concebidos precisamente como estratégias de reação a este. Configura um olhar direcionado ao entendimento da unidade dialética composta pelos conceitos de espaço musical e enteléquia apontados por Dahlhaus na técnica de variação em desenvolvimento.

Neste modelo cada GR possui sua área de influência constituindo assim um território. Os territórios funcionam como eixos gravitacionais com potencial derivativo, assim como os brotamentos de um rizoma que podem separar-se e dar origem a um novo indivíduo, à uma nova GR. Eles podem ou não dialogar entre si a partir de qualquer geração, entendida aqui como uma extensão territorial ou uma rota de fuga. Não há eixo central pois "qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado à qualquer outro" (DELEUZE-GUATTARI, 2011: 22), garantindo assim a horizontalidade dos múltiplos processos derivativos.

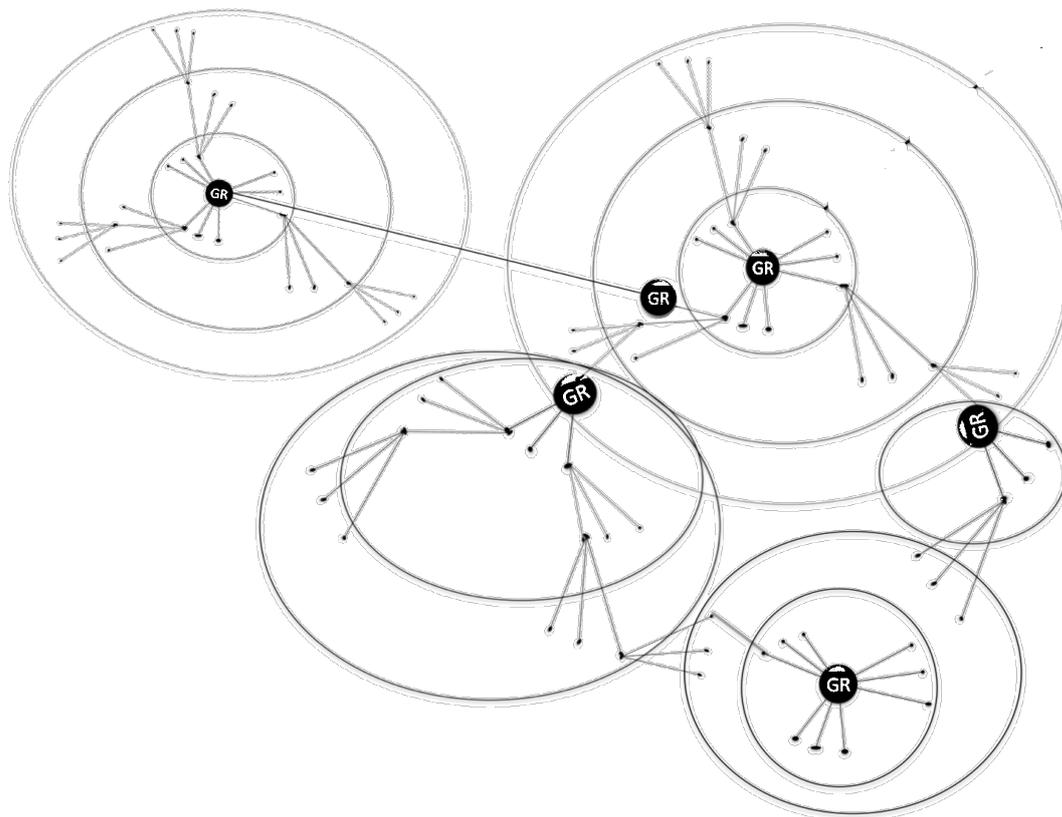


Figura 2: Proposta de um modelo rizomático

O modelo, "que não começa nem conclui", que é "estranho à qualquer ideia de eixo genético ou estrutura profunda" (Ibid.: 29), que apresenta derivações sem necessárias filiações, representa o nosso entendimento de um processo composicional baseado na multiplicidade de operações derivativas. Propõe-se aqui um entendimento do processo composicional ao invés de uma análise arqueológica da obra musical. À análise arqueológica, baseada em princípios de decalque, contrapomos a compreensão da multiplicidade de linhas de tendências formando uma cartografia do processo composicional.

Entendemos desta forma o impulso ideológico/estético que levou relevantes compositores da primeira metade do século XX a questionar a concepção causal do tempo musical (ou do tempo experienciado musicalmente), e desenvolver novas técnicas para expressar suas visões de mundo: o tempo musical como resultado da consideração do espaço gráfico como elemento produtor de significados; o tempo musical como enjanelamento de processos repetitivos que tenderiam, como ideia estética, ao infinito, mesmo antes de terem sido iniciados; o tempo musical, enfim, como material musical e consideração de primeira importância no processo composicional.



### Nas palavras de Silvio Ferraz:

É face a essa ruptura com o tempo que a música do pós-guerra se debaterá. Se Webern retirou a música do tempo e a lançou no espaço, foi preciso recolocá-la no tempo. Porém, recolocá-la sem que voltasse ao pensamento tradicional causal, ao tempo cronológico e todas as suas normas. É nesse sentido que outro compositor, Olivier Messiaen, compõe o seu *Quarteto para o fim do tempo*. Ele imagina assim uma música não mais fora do tempo, mas fora do tempo cronológico e dentro de um novo tempo, o tempo da eternidade: uma música em que nem início nem fim podem ser ouvidos, pois sendo eterna ela está sempre (FERRAZ, 2010: 69)

### Referências:

ALMADA, Carlos de Lemos. Aplicações composicionais de um modelo analítico para variação progressiva e Grundgestalt. *OPUS*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 127-152, jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Derivação temática a partir da Grundgestalt da Sonata para Piano op.1, de Alban Berg. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, II. 2011, São Paulo. *Anais ... UNESP-USP-UNICAMP*, p.10-22.

\_\_\_\_\_. “*Nas fronteiras da tonalidade*”: Tradição e inovação na harmonia da Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg. 209 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

BURTS, Devon. *An application of the Grundgestalt concept to the First and Second sonatas for clarinet and piano, op. 120, no. 1 & no. 2, by Johannes Brahms*. South Florida, University of South Florida: 2004. Disponível em: <<http://scholarcommons.usf.edu/etd/974>> Acesso em: 07/2/2015

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the new music*. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1990.

DELLEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil platôs*: volume 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DUFOURT, Hugues. O artifício da escrita na música ocidental. *Revista Debates do Programa de Pós-Graduação em Música da UniRio*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 9-18. 2007.

FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.9, p. 67-76, 2010.

FREITAS, Sérgio Paulo Roberto. Da música como criatura viva: Repercussões do organicismo na teoria contemporânea. *Revista Científica/FAP*. Faculdade de Artes do Paraná, v. 9, p.64-82, 2012.

HAIMO, Ethan. Developing variation and Schoenberg's serial music. *Musical Analysis*. Los Angeles: University of California Press, vol. 16, no 3, p. 349-365, 1997.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. edição brasileira n1. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KUHN, Thomas. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris: Flammarion, 1983

NATTIEZ, J-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

MARTINEZ, Alejandro. *La forma oración en la segunda escuela da Viena*. 2008 Disponível em:

<[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19826/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19826/Documento_completo.pdf?sequence=1)> Acesso em 07/2/2015

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984.



**Notas:**

---

<sup>1</sup> Utilizo o termo paradigma de acordo com a definição de Thomas S. Kuhn (1983) : "Um paradigma é o que os membros de uma comunidade científica possuem em comum e, reciprocamente, uma comunidade científica se compõe de homens que se referem ao mesmo paradigma". Noção associada à ideia de "ciência normal" que "designa a pesquisa solidamente formada sobre uma ou várias realizações científicas passadas, realizações que tal grupo científico considera como suficientes para fornecer o ponto de partida para outros trabalhos" (KUHN,1983)

<sup>2</sup> Realizamos uma distinção entre obra musical e processo composicional que se afina com as noções de *estesis* e *poiesis* desenvolvidas por Jean-Jacques Nattiez (1990). Aqui, a primeira se refere à recepção sensível e a segunda ao ato criativo.

<sup>3</sup> Optamos por utilizar as duas traduções do princípio de "entwickelnden Variation" por entendermos que as duas apresentam diferentes conotações. Conotações estas que servem à diferentes intuítos e aplicações de acordo com o teórico ou analista que o utiliza. Entendemos que a tradução variação em desenvolvimento mantém o caráter ambíguo e dialético que os apontamentos de Dahlhaus revelam do conceito. Entretanto, o termo "variação progressiva" já está consolidado na literatura acadêmica brasileira como a tradução mais adequada do conceito.

<sup>4</sup> Caberia desenvolver posteriormente a relação do processo de edição que cria a ilusão de continuidade na arte cinematográfica com a ilusão teleológica do organicismo musical aqui desenvolvida.

<sup>5</sup> Torna-se pertinente, deste modo, a associação do músico moderno com a fábula do Doutor Fausto realizada no romance homônimo de Thomas Mann. Um dos argumentos centrais do livro é que a arte que procura o estatuto de conhecimento cessa de realizar sua função social de aparência e jogo, e terá assim, na visão do humanista clássico, o mesmo destino daquele que, no conto, vendeu a alma à Mefistófeles à procura de conhecimento. Em outras palavras, a arte cessará de existir, pois cessará de corresponder à sua própria definição.