

Sobre uma convergência entre composição escrita e improvisação não-idiomática: em direção a uma escuta escritural

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-1. Composição e Sonologia

Lucca Perrone Totti
lucca.totti@usp.br

Austecílio Lopes de Farias
kinolopes1@gmail.com

Resumo: Esta comunicação propõe uma transversalidade acerca do conceito de *escritura*, pensado através de Adorno (2018; 2020) e Ferneyhough (1995a; 1995b), com a *improvisação não-idiomática* entendida a partir de Bailey (1993) e Costa (2016). Esta aproximação é realizada sobretudo através de um *critério de escuta*, i.e., da experiência de escuta intentada por tais formas artísticas. Proporemos uma aproximação entre os horizontes de experiência aural do projeto escritural e da improvisação não-idiomática através de convergências entre a *dialeitização entre estrutura e som* compartilhada por ambos, tendo como marca maior uma *processualidade contínua*. Intentamos, com isso, jogar luz sobre o projeto escritural *enquanto projeto de escuta* e apontar ainda para um caráter desta escuta, que denominamos aqui de *escuta estrutural dialética*. Por fim, sugeriremos a centralidade desse modo de escuta à dinâmica improvisacional interna ao não-idiotismo.

Palavras-chave: Escritura, Improvisação, Composição, Escuta, Processos criativos.

On a convergence between written composition and non-idiomatic improvisation: towards an *écritural* listening

Abstract: This communication proposes a transversality concerning the concept of *Écriture*, based upon Adorno (2018; 2020) and Ferneyhough (1990; 1993), with the practice of *Non-Idiomatic Improvisation* understood through Bailey (1993) and Costa (2016). This approach is suggested mainly through *listening criteria*, i.e., the listening experience intended by such artistic forms. We will propose an approximation between the horizons of aural experience of the *écriture* project and non-idiomatic improvisation through convergences between the *dialectization between structure and sound* shared by both, with *continuous processuality* as its main characteristic. With this, we intend to shed light on the *écriture project as a listening one*, and also point to a character of this listening, which we name *dialectical structural listening*. Finally, we will suggest the centrality of this mode of listening to the improvisational dynamics internal to non-idiotism.

Keywords: Écriture, Improvisation, Composition, Listening, Creative processes.



Este trabalho propõe a articulação de uma possível transversalidade acerca do conceito de *escritura*, pensado através de autores como Adorno (2018; 2020) e Ferneyhough (1995a; 1995b), com a *improvisação não-idiomática* entendida a partir de Bailey (1993) e Costa (2016). Esta aproximação é aqui sugerida sobretudo através de um *critério de escuta*, ou seja, da experiência de escuta intentada por tais formas artísticas.

Primeiro, partiremos de uma definição do horizonte auditivo do projeto escritural enquanto *predominância da escuta perante a percepção*, i.e., de um modo de audição centralizado na constituição de relações musicais subjacentes aos objetos imediatamente dados. Em seguida, abordaremos a improvisação idiomática e sua diferença em relação à improvisação não-idiomática, pensada aqui em termos da primazia da construtividade imanente da lógica musical – ou seja, da estrutura generativa – *no decorrer da performance*.

Através disso, proporemos uma aproximação entre os horizontes de experiência aurál do projeto escritural e da improvisação não-idiomática, traçando suas convergências através da dialetização entre estrutura e som (ou entre escuta e percepção) compartilhada por ambos. Por fim, sugeriremos pontos de suas diferenças, sobretudo com base em seus meios e modos de produção característicos. Intentamos, com isso, fazer com que essa aproximação entre objetos usualmente apartados jogue luz sobre o projeto escritural *enquanto projeto de escuta*, assim como sobre a participação de diferentes práticas musicais nesse projeto.

Traçamos nossa noção de *escrituralidade* mediante centralmente uma experiência auditiva almejada. Isto é dizer que, mais do que um conjunto de técnicas musicais específico, o que caracteriza o projeto escritural é o direcionamento dos recursos composicionais ao engendramento de tal experiência auditiva – recursos estes que não se restringem exclusivamente àqueles da *escrita* musical e do uso da notação. Ou seja, denominaremos como *escritural* não um conjunto de materiais, organizações e modos de produção privilegiados, mas em última instância um modo de audição instaurado.

Para ilustrar esse modo de audição específico ao projeto escritural, partimos da comparação por Adorno (2020) entre dois modos de escuta – o primeiro antagônico ao modo escritural, e o segundo enquanto subcategoria problematizada pelo filósofo. A *escuta atomizada* se caracterizaria por uma escuta centrada nas qualidades sensoriais dos materiais apresentados,



engendrando uma experiência receptiva voltada aos aspectos fisicalistas do material em prol do seu modo antagônico, este sendo a *escuta estrutural*: uma escuta voltada à lógica generativa, apreendida por meio da relação entre os componentes percebidos de forma imediata, com estes possuindo um papel secundário perante a estrutura implícita.

Distintamente de ambos, a relacionalidade advogada por Adorno (2018) não se faz anteriormente ou apesar dos componentes sonoros, mas justamente mediante estes. O material seria tratado também por suas especificidades, e não apenas por sua aptidão em representar uma estrutura traçada idealmente, i.e., uma estruturação insensível às particularidades do material. A tal primazia da estrutura sobre o material damos o nome de *escuta estrutural não-dialética*: o direcionamento da escuta a uma estrutura musical abstraída da dimensão material não-privilegiada e que, por isso, torna-se transcendente às dimensões não-compativeis das partes que a constituem.

Em contraposição, denominaremos a escuta centrada na *co-determinação* entre estrutura e material como modo de audição do tipo *estrutural dialético*. Esta demanda não somente a modulação estrutural, mas também que a relacionalidade propriamente sonora seja introduzida ao domínio da escuta – não mais se mantendo relegada ao domínio da percepção imediata. O ouvinte não interpreta aqui o fenômeno sensível *apesar do desdobramento no nível da superfície audível*, como se esta fosse dispensável ou mesmo *idealmente esquecida*, e sim *integrando o sonoro ao âmbito da lógica musical como elemento estruturante*.

Ao invés de uma superfície que reporta fielmente a uma processualidade subjacente, assim, obtém-se uma retro-alimentação entre estrutura e superfície, onde aspectos locais ora são produzidos por uma consistência em relação à lei generativa predominante, ora alteram o dinamismo desta através de dissonâncias no nível funcional, ou seja, da percepção de sons apreendidos como externos à estrutura implícita.

Um compositor centrado na atualização do horizonte aural estrutural dialético, e que pode portanto ser utilizado como ilustrativo das pretensões do projeto escritural enquanto critério de escuta, é Brian Ferneyhough. O britânico lança mão de uma série de procedimentos composicionais que buscam justamente tal co-engendramento entre fisicalidade do som e gênese implícita (FERNEYHOUGH, 1995a). Através de um arsenal de noções, o compositor tem como objetivo último garantir o engendramento de um mecanismo de produção que o permite paralelamente a geração de formas musicais a partir de sínteses locais, e mais ainda um



ancoramento auditivo necessário para a intuição da colisão entre imediatividade do objeto sônico e métodos generativos. Ou seja, não se trata de uma ética que prioriza a autonomia de recursos composicionais e secundariza a audição suscitada; em última instância, é a atualização da escuta almejada que valida a utilização de qualquer procedimento.

A partir desta linha aqui traçada, definimos portanto a *escrituralidade* não enquanto um conjunto de técnicas primariamente composicionais, mas sim como um projeto voltado ao *engendramento de um critério de escuta*, ou de uma experiência auditiva, marcada pela imbricação entre superfície e estrutura que caracteriza o que aqui denominamos *escuta estrutural dialética*.

Tendo como objetivo último a instauração dessa escuta, então, podemos sugerir uma transversalidade entre a trajetória histórica normativamente traçada sobre esse projeto (qual seja, da *escrita*) e práticas musicais outras que, apesar de se desdobrarem através de suportes construtivos distintos, podem igualmente ser articuladas em termos de um horizonte de escuta voltado à *processualidade contínua* provocada pela apreensão dialética entre material e estrutura – aqui, no presente caso, trataremos da prática da improvisação livre não-idiomática.

Pensaremos esta transversalidade elaborando sobre a diferenciação proposta por Bailey (1993) entre uma dita improvisação idiomática e uma improvisação não-idiomática – pensadas aqui centralmente enquanto *processualidades* formais distintas. O idiomatismo seria marcado por uma predefinição da lógica funcional de seus materiais e estruturas, i.e., a preexistência de invariâncias funcionais que, transcendentemente à modulação em tempo real, implicam na estabilização e considerável fechamento da implicação e imbricação entre material e estrutura. Apesar da dinâmica improvisacional ainda presente, o idiomatismo não dispõe ao alcance desta a determinação de seus níveis materiais e estruturais, que se mantêm solidificados enquanto lógicas transcendentais de tal idioma.

Já o não-idiomatismo, apoiado sobre a negação de qualquer recurso funcionalmente predeterminado, estruturar-se-ia assim através de uma *construtividade imanente* – i.e., de novo, em tempo real –, e justamente por isso na contínua modulação das determinações e funções. As instâncias de material e estrutura, assim como sua lógica generativa subjacente, são elas próprias abertas a essa improvisacionalidade em tempo real que consiste, precisamente, no jogo incessante de transformação e co-constituição dessas instâncias. O não-idiomatismo comporta em seu núcleo, portanto, também um dinamismo estrutural marcado pela *processualidade*



continua. É precisamente uma processualidade marcada pela não-adequação entre material e estrutura que permite que seus processos de consistência engendrados em tempo real não transfigurem-se em idiomatismo, ou na estabilização e fixação de funcionalidades preexistentes. Interna à processualidade não-idiomática haveria, portanto, um mesmo dinamismo que caracteriza a escuta estrutural dialética.

Crucialmente, ademais, a processualidade generativa do não-idiomatismo é marcada ainda por uma particularidade desta prática. Sendo a dinâmica improvisacional agenciada fundamentalmente através da escuta dos improvisadores (COSTA, 2016), o horizonte aural objetivado por este fazer se coloca não apenas como um objeto que, se almejado como *produto* das técnicas composicionais pelo projeto escritural, é ainda *externo* a estas. Na verdade, a dinâmica improvisacional consiste precisamente na *internalização* da escuta à esfera dos recursos composicionais, e assim profunda e singularmente à lógica musical subjacente. Essa internalização, incontornável devido precisamente à dinâmica em tempo real da improvisação, aponta assim para uma indissociação entre a escuta estrutural dialética e a processualidade generativa desta prática.

Em suma: *o não-idiomatismo internaliza o horizonte de escuta da escrituralidade (i.e., a escuta estrutural dialética) à própria dinâmica de sua processualidade contínua*. Dessa forma, esta dobra operada pelo não-idiomatismo permite-nos, finalmente, tanto traçar uma transversalidade entre Escritura e improvisação não-idiomática – sugerindo uma participação ao projeto escritural de uma multiplicidade de práticas musicais usualmente relegadas –, quanto sugerir também uma complexificação das noções implicadas no conceito de Escritura através da singularidade da improvisação não-idiomática enquanto procedimento.

Através das lentes desta prática trazidas à transversalidade aqui proposta, portanto, o projeto escritural pode ser visto não apenas como um projeto *de escuta e não de escrita*, mas como projeto de uma *radicalização da dialetização entre composição e escuta*, ou da *internalização do horizonte de escuta à lógica musical imanente*.

Referências



ADORNO, Theodor W. Vers une musique informelle. In: *Quasi una Fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Editora UNESP, 2018, p. 375-442.

ADORNO, Theodor W. Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição. In: *Indústria Cultural*. Tradução de Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora UNESP, 2020, p. 53-102.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Boston: Da Capo Press, 1993.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2016.

FERNEYHOUGH, Brian. Il tempo della figura. In: *Collected Writings*. Londres: Routledge, 1995a, p. 33-41.

FERNEYHOUGH, Brian. Shattering the vessels of received wisdom: in conversation with James Boros. In: *Collected Writings*. Londres: Routledge, 1995b, p. 369-405.

