



Normas, desvios e escrituralidade(s): ensaiando uma tipologia de desvios a partir de análises de Ferneyhough e Catanzaro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-6. Musicologia

Austecílio Lopes de Farias
Universidade de Brasília/PPGMUSUnB
kinolopes1@gmail.com

Lucca Perrone Totti
Universidade de São Paulo
lucca.totti@usp.br

Resumo. Por meio de duas breves análises de obras de Ferneyhough e Catanzaro, este texto propõe a formulação e a elucidação do que denominamos uma Tipologia dos Desvios. Visamos demonstrar de que maneira essa tipologia pode operar como um critério analítico capaz de sugerir a singularidade estética que contraste obras pertencentes à chamada Nova Música. Fundamentando nossas análises nos conceitos de Norma e Desvio, desenvolvidos pelos autores mediante uma hermenêutica de figuras como Adorno, Vaggione, Nicolas e Tenney, buscamos oferecer uma operação conceitual que contribua para a constituição de uma crítica sobre esse repertório que privilegie a experiência auditiva como instância central.

Palavras-chave. Escritura; Escuta; Forma musical; Análise musical; Nova música

Norms, Deviations, and Ecriturality(ies): Essayng a Typology of Deviations Based on Analyses of Ferneyhough and Catanzaro

Abstract. Through two brief analyses of works by Ferneyhough and Catanzaro, this text proposes the formulation and elucidation of what we call a Typology of Deviations. We aim to demonstrate how this typology can operate as an analytical criterion capable of suggesting the aesthetic singularity that contrasts works belonging to the so-called New Music. Grounding our analyses in the concepts of Norm and Deviation, developed by the authors from a hermeneutics of authors such as Adorno, Vaggione, Nicolas, and Tenney, we seek to offer a conceptual operation that contributes to the constitution of a critique of this repertoire that privileges the auditory experience as a central instance.

Keywords. Écriture, Listening, Musical form, Musical analysis, New music

Introdução





Com este escrito¹ visamos dar continuidade ao projeto de uma série de ensaios que estes dois co-autores vêm empreendendo (Lopes de Farias; Totti, 2026; Totti; Lopes de Farias, 2025), cujo foco central está no que chamamos de *escrituralidade*. Esta é entendida no contexto deste projeto como “processos geradores de forma” (Adorno, 1995, p.73, t.n), ou como transformação dos padrões inferidos pela escuta. Mediante esta noção de escritura, pretendemos desenvolver um modelo teórico que visa fornecer estratégias de escuta, composição, análise e crítica, buscando endereçar centralmente aquilo que nos parece estar no cerne deste projeto que vem sendo chamado de “Nova Música”.

Aqui, focaremos na dimensão analítica deste empreendimento mediante a breve análise de trechos de *Andma Shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi* (2015) de Catanzaro, e *Segundo Quarteto de Cordas* (1981) de Ferneyhough. Este método analítico possui como estratégia a comunicação dos objetos sônicos que estimularam o analista (no caso, os dois co-autores) a inferir a reformulação de normas – i.e, inferir a escritura –, bem como a predicação de qual seria uma tipologia dos desvios que sintetizam a singularidade da construção formal de cada peça.

Este método analítico intenciona, finalmente, oferecer ao leitor estratégias de escuta que o permitam direcionar sua percepção e interpretação aos objetos e relações relatados, a fim de que tal leitor possa verificar, experienciar ou criticar, mediante sua própria escuta da peça, o aspecto processual descrito pelo analista.

1 – Escrituralidade: o por quê e para quê de uma tipologia de desvios

Consideramos que esta posição analítica, orientada centralmente para o caráter auditivo da experiência musical, faz-se especialmente relevante no contexto da música aqui tratada. Isto porque acreditamos (em consonância com Nicolas, 2010) que os discursos acerca da chamada Nova Música – centrados comumente em aspectos sócio-históricos (Goehr, 1992) ou procedimentais (Toop, 1999) – possuem uma carência de conceitos heurísticos que nos permitam discursar sobre tal música sob um prisma propriamente *estésico*: sobre os modos de escuta que tal música pode habilitar. Visaremos contribuir com a produção destes conceitos heurísticos mediante as noções de Normas e Desvios.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.



1.1 – Norma e Desvio

Por *normas* entendemos as recursividades inferidas pelo ouvinte. Estas recursividades podem ser inferidas na maneira de padrões, tendências, agrupamentos, etc. que confirmam (ou negam) a validade das expectativas inferidas – i.e., do campo de possibilidades do comportamento dos eventos sonoros.

Por *desvios* entendemos justamente aquilo que não pôde ser integrado às normas inferidas pelo ouvinte até então. Desvios se manifestam portanto na maneira de fragmentos, cortes, quebras, etc. que frustram as expectativas do ouvinte – i.e., que negam o campo de possibilidades até então inferido.

Enfatizamos: acreditamos poder demonstrar, mediante uma análise apoiada nestes dois conceitos, a maneira como o desvio operacionaliza o que nos parece ser o principal aspecto almejado pela Nova Música. Este aspecto é justamente o que Adorno identifica como “escritura”. Acreditamos que escritura seria justamente a reformulação de normas. Buscaremos demonstrar:

1. como esta reformulação passa necessariamente pela aparição de desvios e, sobretudo, quando tais desvios operam como elementos que estimulam o ouvinte a inferir novas normas.
2. que a singularidade de peças deste repertório pode ser acessada mediante a análise de como estas particularmente reformulam suas normas – i.e., como elas endereçam seus desvios.

Por isso, acreditamos que o levantamento de uma *tipologia de desvios* possa ser produtiva neste empreendimento que consiste em compreender como a Nova Música (ou, como preferimos, escrituralismo) possibilita um modo de escuta específico.

2 – Indicações para o ensaio de uma tipologia de desvios

Talvez caiba indicar aqui como que o levantamento desta hipótese e destes conceitos passou pela hermenêutica que traçamos de textos que nos parecem centrais para a compreender esta ‘cena’ sob o prisma de uma escuta por ela ambicionada. Estes são textos sobretudo de Horacio Vaggione, James Tenney, François Nicolas e Theodor Adorno.





De Vaggione, adotamos a perspectiva de que este conjunto de compositores/as possuem como ambição o desenvolvimento de um “mecanismo” composicional. Mas, não a ambição de “definir um mecanismo e vê-lo funcionar, mas uma de definir as condições que permitirão [ao(à) compositor(a)] performar ações musicais” (Vaggione, 2001, p.58, t.n). Mas estas ‘ações exercidas sobre o mecanismo’ necessitam transparecer ao ouvinte. Por isso, partimos, como Vaggione, de uma ontologia baseada em ação e percepção, onde estratégias composicionais “não seriam musicalmente pertinentes se fossem desprovidas de implicações diretamente concernentes a questões de ação e percepção” (ibid., p. 58).

Assim, “qualquer pedaço de conhecimento musical emerge de sua função de apoio a uma ação musical específica, que por sua vez tem forte implicação na questão de como essa ação é percebida” (ibid., p. 61). É por isso que “ação e percepção estão no coração de processos musicais, já que estes processos são criados por sucessivas operações de concretização possuindo como ferramenta de ajuste – como princípio de realidade – um ciclo de retroalimentação ação/percepção [*action/perception feedback loop*]” (ibid., p. 61).

Mediante Nicolas, nos apoiamos na noção de uma ‘lógica dialética não-clássica’ presente em certas obras musicais. Esta dialética seria constituída por um processo que parte

da ‘alteridade’ à ‘semelhança’ [*sameness*], uma certa conquista do genérico [...] ao derivar uma característica comum a partir de uma diversidade dada de início, aproximando o que é distante e aparentemente sem ligação, de modo a *reconhecer* seus funcionamentos subterrâneos (Nicolas, 2016, p. 199, t.n.).

Acreditamos que este movimento reformulativo descrito e ambicionado por Vaggione e Nicolas é identificado por Adorno justamente como escritura. Para o pensador alemão, tal escritura é, essencialmente, um ‘aspecto’, uma qualidade que caracteriza uma obra e que é transmitida ao seu receptor. Escritura são “processos geradores de forma que manifestam-se como um princípio idêntico no encontro com seus materiais” (Adorno, 1995, p. 73, grifo nosso).

Se falamos de Normas (estabilização) e Desvios (desestabilização) como, em certa medida, descendentes da noções de consonância e dissonância, mas insistimos em não utilizar estes últimos, é porque concordamos com Tenney que

Os materiais-de-construção elementares desta música não são mais limitados à notas ‘musicais’, mas podem incluir outros sons mais complexos, que em uma música mais antiga raramente operariam como elementos, se é que ocorreriam (Tenney, 1998, p.7, t.n)

Esperamos que a noção de Normas ilumine como tudo aquilo que chega à percepção – e não apenas o material ‘tradicional’ – pode, virtualmente, estimular a inferência de recursividades. Assim, visamos uma análise “formal” (voltada a comunicação de campos de possibilidade e de relações de causa-efeito), mas que não se limita a inferência destas formalidades no campo das alturas.

Em resumo, visaremos demonstrar como aquilo que chamamos aqui de desvio desempenha um papel decisivo na transmissão deste “aspecto escritural”, na medida em que é mediante a aparição dele que tanto o(a) compositor(a) quanto o(a) ouvinte obtêm a possibilidade de construir novas normas.

Portanto, postulamos que a maneira particular em que uma ‘escuta escritural’ é atualizada em cada distinta obra “escritural” (i.e, aquela que transmite ao seu receptor a reformulação de normas) se determina pela maneira que seus desvios criam normas (e, no conjunto de normas, produzem, portanto, sua forma particular). Por isso, contaremos que o mapeamento de uma tipologia de desvios significará, aqui, mapear uma tipologia dos *locus* de cada peça que se enquadre como escritural. Isso porque, ainda que a escrituralidade determine a necessidade da reformulação de normas, não é determinado *como* essa reformulação se dará – por meio de quais tipos de desvio será produzida sua forma. Daqui postulamos: a particularidade de cada obra escritural é a maneira em que sua forma é construída (e, em termos propriamente aurais, a maneira em que é inferida pelo ouvinte).

3 – Análises

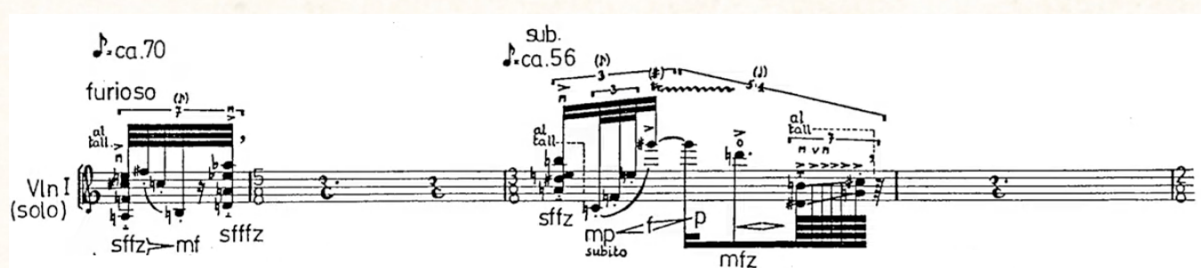
Que haja essa variedade de tipos de desvio, e que esteja nesta variedade uma singularidade formal e auditiva de cada obra, implica assim a existência de uma *tipologia de desvios*. Buscaremos demonstrar como tal tipologia de desvios fora por nós auditivamente inferida mediante a análise de duas obras que, ainda que ambas portadoras daquilo que chamamos de escrituralidade, articulam diferentes tipos de desvios ao passo de estabelecer duas processualidades distintas – i.e, articulam de maneira contrastante sua tipologia de desvios. Mediante tal operação, intencionamos possibilitar o leitor a re-experimentar nossa escuta, ao elucidar quais são os objetos que motivaram nossa interpretação.

3.1 - Segundo Quarteto de Cordas, de Brian Ferneyhough

Nossa escuta da primeira seção do *Segundo Quarteto de Cordas* de Ferneyhough (c.1-56) nos permitiu inferir uma política formal cuja singularidade reside na maneira como sucessivas reformulações normativas conduziram-nos à inferência de normas cada vez mais abrangentes. Diante da elevada densidade de eventos e da multiplicidade de parâmetros mobilizados pela obra, restringiremos nossa análise a alguns processos que nos parecem decisivos para compreender esta política formal.

Nos compassos iniciais, inferimos como primeira norma a recorrência de eventos *relativamente simétricos*, constituídos por acordes que cercam arpejos articulados por um único instrumento (c.1). A curta duração desses eventos e as pausas que os sucedem favorecem sua apreensão como unidades, permitindo a formulação de expectativas acerca de suas possíveis variações. Os eventos subsequentes (c.3) reforçam parcialmente essa norma ao conservar a estrutura geral de acorde–arpejo–acorde, mas introduzem desvios: notas longas, *glissandi*, tremolo e alterações direcionais dos arpejos.

Figura 1 - Compassos iniciais



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=T_5Vijm45Jc

O aspecto decisivo, entretanto, não é a introdução e acumulação desses novos materiais em si, mas a maneira como eles conduzem a uma reformulação da norma inicial. A recorrência das pausas, por exemplo, leva-nos a reinterpretá-las não mais como simples interrupções, mas como componentes estruturais. Assim, a norma deixa de se referir apenas a objetos específicos e passa a englobar *a alternância entre eventos sonoros complexos e suspensões de atividade*. Os desvios observados não anulam a norma anterior; antes, ampliam seu alcance e sugerem um nível organizacional mais abrangente.

À medida que novos elementos são introduzidos — linhas ondulatórias, variações de articulação, recombinações de materiais previamente apresentados — torna-se, para nós, cada vez mais difícil associar cada elemento a uma função específica. A nossa escuta passa então a



operar por *generalizações progressivas*. Em vez de inferirmos normas transmitidas por objetos discretos particulares, passamos a reconhecer objetos que se manifestam na maneira de tendências mais amplas: eventos que aumentam gradualmente em duração, complexidade e densidade, cercados por pausas que passam a ser progressivamente preenchidas por novos materiais (sendo este em desvio central em c.37). Os desvios funcionam, assim, como operadores de generalização, deslocando nossa escuta dos objetos discretos para relações mais sintéticas entre eles.

Esse processo torna-se particularmente evidente com a introdução do segundo instrumento (o segundo violino no c.15), que estabelece uma relação de uníssono rítmico com o primeiro violino. Inicialmente, sua entrada poderia ser compreendida apenas como a adição de um novo timbre ao conjunto. Contudo, a recorrência destes ataques sincronizados entre os dois instrumentos conduz rapidamente à inferência de uma nova norma. A atenção da escuta desloca-se então da recombinação e introdução de materiais para as relações estabelecidas entre as duas vozes. Os diversos materiais anteriormente observados continuam presentes e re-combinados, mas passam a ser percebidos sobretudo como suporte para a emergência de uma nova dimensão formal e a expectativa acerca de seu desdobramento: a interação entre os instrumentos.

Os desvios subsequentes reforçam essa nova dimensão. Breves e graduais separações rítmicas entre as vozes, momentos de independência melódica e sobreposições de materiais semelhantes — do mesmo ‘tipo’, como no c.22 — sugerem-nos progressivamente a passagem de uma textura predominantemente monofônica para uma organização que conta com cada vez mais polifonia. A introdução da viola e, posteriormente, do violoncelo reforça decisivamente essa interpretação, a ponto da introdução do violoncelo operar como material que reforça uma norma. Retrospectivamente, a entrada do segundo violino passa a ser rememorada como o início de um processo de adição de vozes.

O que inicialmente apareceu como exceção — a adição de um novo instrumento — torna-se tendência. Mais uma vez, os desvios não produzem uma norma inteiramente nova, mas revelam uma dimensão organizacional que já se encontrava potencialmente presente desde o início da estrutura da seção: o aumento de uma dimensionalidade polifônica. Nossa escuta reformula novamente suas expectativas e o direcionamento de seu foco: o princípio organizador já não parece residir nos materiais particulares ou em suas re-combinações locais, mas na oposição e retro-alimentação progressiva de uma textura monofônica e outra polifônica. Cada





novo instrumento — bem como o aumento de complexidade na dinâmica de re-combinação e adição de materiais — confirma essa tendência como norma.

Paralelamente, permanece operativa outra norma de maior abrangência: a alternância entre eventos e suspensões de informação. Seja por meio de pausas efetivas, seja por notas longas (c.32), seja por episódios de plena polifonia (polifonia esta que gradualmente ‘preenche’ o que eram pausas (c.42)), todos estes aspectos operam produzindo uma interrupção em relação ao que vinha antes. Assim, esta seção organiza-se continuamente em torno dessa norma que se trata da oposição entre blocos.

A plena realização da textura polifônica, próxima ao final da seção (c.50) mas que é seguida por um uníssono rítmico que conta todos os instrumentos (c.55), nos parece produzir uma consequência inferencial decisiva. Nesse momento, torna-se possível reinterpretar retrospectivamente todo o percurso anterior não como uma sucessão de normas distintas e independentes, mas como diferentes manifestações de um *mesmo processo* que é gradualmente elucidado.

A configuração inicial simetricamente estruturada entre acordes e arpejos, seguida por um processo de complexificação gradual dos eventos musicais, pelo preenchimento progressivo dos silêncios, pela introdução escalonada e cumulativa de instrumentos e, ainda, por uma crescente dessincronização entre as vozes, é por nós compreendida como diversas atualizações parciais e progressivas de uma política formal mais ampla, fundada na *oposição e retroalimentação entre blocos polifônicos e monofônicos*.

Não compreendemos tal oposição como um princípio emergente exclusivamente em fases avançadas da seção, uma vez que se encontra já latente (porém mascarado) desde os estágios iniciais da obra. Ela é transmitida, por um lado, na tensão entre o objeto sônico — concebido como agregado de múltiplos constituintes — e o silêncio — como forma-limite de unidade e, portanto, como modalidade de monofonia em estado extremo. Tal oposição acumula instrumentos e materiais como ferramenta para tornar-se cada vez mais evidente: a alternância entre o acorde atacado de forma unitária, enquanto condensação simultânea de múltiplas vozes, e o arpejo, no qual a dispersão temporal desses mesmos elementos reconfigura tal multiplicidade como linearização de caráter monódico.

Nesse sentido, a *transição* entre estados polifônicos e monofônicos — exemplificada, por exemplo, pela acumulação progressiva e pela recombinação dos materiais que conduzem a escuta a apreender agrupamentos cada vez mais *sintéticos* (unitários = monódicos) no trecho



ainda solo do violino — explicita o vai e vem entre monofonia e polifonia já presente desde o início.

A singularidade desta seção reside justamente nessa modalidade de reformulação normativa. Diferentemente da peça de Catanzaro (que analisaremos a seguir), em que os desvios produzem novas normas, aqui eles tendem a revelar normas cada vez mais gerais, capazes de *absorver e englobar* retrospectivamente as anteriores. Os desvios não operam prioritariamente como agentes de construção de novos materiais, mas como *elementos elucidativos que tornam perceptível uma norma desde sempre latente*, mas cuja inferência não fora provocada pelos materiais que inauguram a peça.

Inferimos essa tipologia de desvios como *elucidativa-generalizante*. Nela, cada desvio conduz a uma ampliação do horizonte interpretativo do ouvinte, permitindo a inferência de normas progressivamente mais abrangentes. O resultado é uma dinâmica na qual a última norma inferida revela-se retroativamente operante desde o início da seção, ainda que inicialmente não constituísse seu aspecto mais evidente. A forma emerge, assim, não da substituição de uma norma por outra, mas da descoberta gradual de níveis mais gerais de organização capazes de integrar as normas anteriormente inferidas *sob outra predicação*: afinal, se a primeira norma inferida se mantivesse do início ao fim, *não haver reescritura por não haver reformulação normativa*. A escrituralidade da obra manifesta-se precisamente nesse processo de elucidação retrospectiva, por meio do qual os desvios transmitiram-nos dimensões latentes da organização formal, conduzindo a escuta da particularidade à generalidade.

Figura 2 - Polifonia final da seção A





Fonte: Idem





3.2 - *Andma Shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yah*, de Tatiana Catanzaro

Nossa escuta desta peça permite inferir uma forma geral ternária — A1 (c.1–37), B (c.38–59) e A2 (c.60–75) — cuja particularidade não nos parece residir na descrição de suas partes, mas nos modos pelos quais sua organização emerge de sucessivas reformulações normativas. Nosso foco, portanto, recai sobre às relações entre norma e desvio, entendidas como geradoras de uma política formal específica que constitui a singularidade da obra.

Em A1, observa-se inicialmente a exposição gradual de materiais heterogêneos: ataques com ressonância trêmula (*a*), ataques graves pulsantes (*b*), arranhões (*c*), ataques percussivos pontuais (*d*) e alturas definidas (*m*), introduzidas por pinçamento das cordas do piano. Entre c.1–9, esses elementos nos parecem coexistir sem relações causais evidentes, configurando uma textura de justaposição turbulenta. A primeira norma inferida é justamente essa proliferação acumulativa de materiais distintos, constituindo uma massa sonora heterogênea e *ruidosa*.

Contudo, a emergência de padrões recorrentes opera como desvio que produz uma nova inteligibilidade. A partir do c.10, identifica-se a formação de um *objeto-estrutura cíclico*, no qual *b* funciona como articulador inicial, seguido pela ativação de *c* e *d*, e por um fechamento variável que sinaliza suspensão da atividade (via modalidades de *c*). Apesar de variações locais — como dessincronizações ou alterações de encerramento — a repetição desse objeto-estrutura conduz à sua internalização como norma de escuta. O que antes era textura disjuntiva passa a ser percebido como organização pulsátil, na qual a recorrência de um *b* que quebra ‘pausas’ reorganiza a heterogeneidade inicial em blocos.

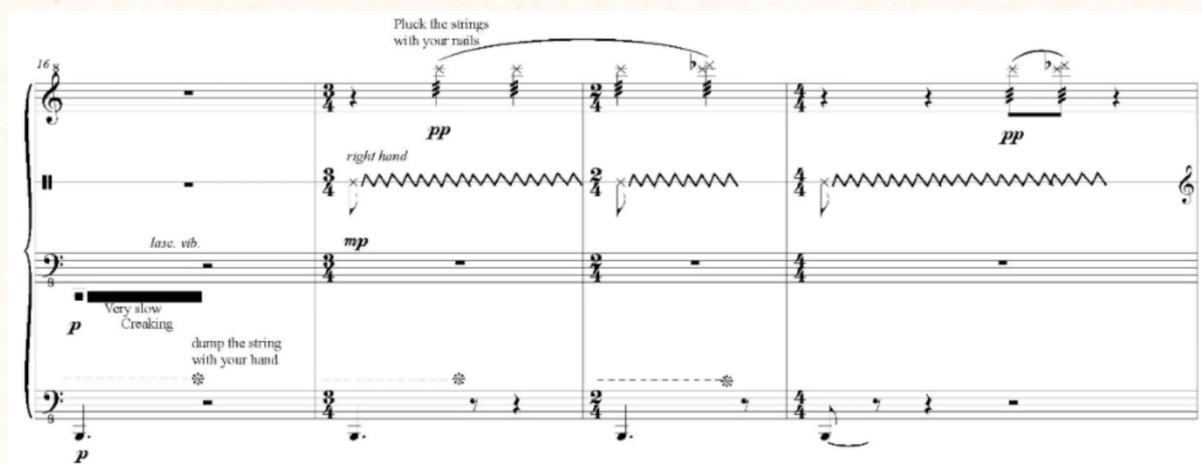
É nesse contexto que emerge o que suspeitamos ser nesta obra *o principal transmissor de escrituralidade*: a figura melódica *m*. Sua aparição inicial (c.17) não se dá como material inteiramente novo, mas como desvio progressivo em relação aos materiais anteriores. Sua saliência decorre tanto do contraste com o campo ruidoso quanto de sua introdução tardia dentro da recorrência cíclica. A partir de c.20, *m* se explicita como entidade melódica, sugerindo, mediante sobretudo a reciclagem da altura C7 e seu atrito com Db7, uma expansão derivacional de sua primeira aparição.

Esse processo nos permite inferir uma nova norma: a cada recorrência do objeto-estrutura, *m* se expande e se torna mais plástico. O ponto crucial, porém, é que *m* não opera como adição heterogênea ao conjunto, mas como resultado *derivado dos próprios materiais anteriormente introduzidos*. Sua constituição parece emergir de *a*, *c* e *d*: do tremolo ressonante

de *a*, da centralidade da altura C^2 de *c* e da articulação rítmica de *d*. Assim, a heterogeneidade inicial revela-se como conjunto de materiais para a construção e expansão de *m*.

Consequentemente, *a*, *b*, *c* e *d* deixam de ser apenas elementos de um ciclo para se tornarem constituintes de *m* enquanto desvio operador de reconfigurações normativas. O desvio fundamental consiste, portanto, na inversão progressiva da lógica inicial: do ruído emerge a melodia — movimento que ecoa no próprio título da peça: *Andma Shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi* [Quando a árvore da vida cresce no deserto] —, que refuncionaliza retrospectivamente o campo que a produziu. A suspensão entre c.32–37, baseada na repetição de *c* e supressão dos demais materiais, encerra a seção e reforça a delimitação formal.

Figura 3 - Aparição de *m*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=pobE0zMF0P4>

Em B, ocorre uma espécie de inversão desse processo. Se em A1 *m* emerge dos materiais, aqui é *m* que passa a operar como princípio organizador. Sua expansão progressiva — sobretudo registral — faz com que ele passe a *conectar* os materiais *a*, *b*, *c* e *d*, contrastados sobretudo graças à distinção de seus registros. A melodia passa a ocupar toda a tessitura do piano, estabelecendo relações entre registros graves e agudos e assim produzindo o que percebemos como uma rede de mediações entre *a*, *b*, *c* e *d*.

² Gravação de referência: <https://soundcloud.com/tatiana-catanzaro/andma-shajarat-al-hayah-tanmow-fi-sahra-yahi>; em outras interpretações há uma variancia quando se trata da altura de *c*.

A principal transformação perceptiva de B é a *emergência de uma causalidade interna*. Os materiais deixam de ser escutados como objetos autônomos e passam a ser entendidos como momentos de um processo contínuo mediado por *m*. Percebe-se gestos melódicos que prolongam ataques ruidosos anteriores, inflexões que registram afinidades com pulsações graves, e contornos harmônicos que passam a sugerir continuidade entre materiais antes independentes.

A política formal de B consiste, portanto, na produção de mediações entre elementos previamente separados por meio da expansão de um material derivado deles mesmos. Esta causalidade não é inicialmente dada, mas construída mediante a crescente plasticidade e expansão da tessitura de *m*, que torna inferível relações antes apenas potenciais.

Figura 4 - Expansão máxima de *m*



Fonte: Idem

Em A2, não há uma repetição literal de A1, mas uma reativação dos materiais sob as condições inferenciais produzidas por B. Os elementos e as funcionalidades reaparecem, porém reorganizados por uma rede de mediações estabelecida previamente. *M*, agora reduzido a uma única nota plena, (c.59) reassume funções articuladoras de pulsações anteriormente exercidas por *b*, enquanto o registro grave (anteriormente operador da função pulsante) passa a operar como campo de ressonância, reconfigurando papéis funcionais. Se em A1 *m* já havia derivado aspectos de *a*, *c* e *d*, é apenas ao incorporar o caráter pulsante de *b* que sua função derivativa se completa, tornando-se capaz de mediar a totalidade dos materiais da obra.

A seção final condensa retrospectivamente o percurso da obra. A sequência de transformações — da proliferação inicial à emergência de *m*, da ciclicidade à mediação

generalizada e, por fim, à redistribuição funcional — revela um processo irreversível de reformulação normativa. Em vez de restaurar o estado inicial, A2 confirma a plastificação não dos materiais, mas das funcionalidades.

A singularidade da peça reside, assim, em uma dinâmica específica de desvios e normas. Diferentemente do *Segundo Quarteto* de Ferneyhough, em que desvios revelam normas preexistentes, aqui cada nova norma emerge da refuncionalização dos materiais, dissolvendo e substituindo a norma prévia.

Caracterizamos tal tipologia de desvios como *genealógica-mediadora*: os desvios operam a geração e refuncionalização de materiais. O aspecto decisivo é que o mediador protagonista — *m* — não é exterior ao sistema, mas derivado a partir dos próprios materiais que passa a posteriormente reorganizar, tendendo — mediante sua expansão tessitural — ao aumento e plastificação das mediações.

O percurso da obra consiste, portanto, na *passagem da coexistência à co-implicação*: materiais inicialmente independentes tornam-se progressivamente interdependentes por meio da expansão de um elemento derivado deles mesmos. A forma resulta e transmite essa construção gradual de causalidades inferidas, que constitui o núcleo da singularidade da peça.

Figura 5 - Compassos finais



Fonte: Idem

4 – Diferença entre políticas formais e extração de tipologia de desvios

As análises precedentes nos sugerem a hipótese de que a escrituralidade não se transmite unicamente pela incidência de desvios, mas pela *modalidade específica* segundo a qual tais desvios operam a reformulação das normas inferidas pela escuta. Se ambas as obras



podem, em nossa leitura, ser compreendidas como escriturais por instaurarem sucessivas reconfigurações normativas, elas o fazem segundo políticas formais distintas, correspondentes a diferentes *tipologias de desvios*.

Propomos, assim, distinguir ao menos duas políticas formais.

1. *elucidativa-generalizante*: designa situações nas quais o conjunto de reformulações normativas conduz nossa escuta à inferência de normas inéditas, porém progressivamente mais abrangentes, capazes de reinscrever retrospectivamente as normas anteriormente constituídas em um horizonte de inteligibilidade mais amplo e transponível.
2. *genealógica-mediadora*: designa situações nas quais o conjunto de reformulações normativas instauram mediações que reformulam normas por meio da derivação e transformação de materiais já apresentados, cuja co-implicação não se apresentava, em um primeiro momento, como inferível.

Ambas constituem, para nós, modalidades de escrituralidade na medida em que tornam perceptível a reformulação das normas. Diferenciam-se, contudo, quanto ao sentido dessa dinâmica: na primeira, a política formal se revela à escuta por um movimento de elucidação retrospectiva; na segunda, ela se constitui mediante a produção progressiva de mediações.

Segundo Quarteto x Andma Shajarat

elucidativa-generalizante x genealógica-mediadora

revelação da generalidade x construção da generalidade

5 – Conclusão: o que uma tipologia dos desvios pode fornecer

Se as análises aqui apresentadas possuem alguma pertinência, acreditamos que ela reside tanto na caracterização particular das obras discutidas quanto na possibilidade de esboçar um modo de interpretação orientado por aquilo que nos parece constituir um aspecto central da





escuta escritural: a maneira pela qual uma obra organiza a relação entre normas e desvios — i.e., sua política formal. Nossa hipótese é que a singularidade de uma obra não necessita se deixar apreender prioritariamente nem pela tipologia de seus materiais nem por seus procedimentos composicionais, mas pelo modo específico segundo o qual seus desvios reformulam normas – e as reformulam, justamente, dentro deste jogo que se dá *entre* material e composição.

A noção de política formal nos parece adquirir, assim, produtividade crítica se permitir sintetizar uma obra a partir da maneira como ela orienta a escuta à inferência das relações entre norma e desvio que a constituem.

Se possamos compreender escrituralidade como a transmissão de uma reformulação normativa, então a determinação da política formal de uma obra talvez constitua uma maneira de caracterizar aquilo que desconfiávamos ser singular à atividade da escuta: não apenas seus materiais, mas as condições segundo as quais *estes* possibilitam uma produção da forma e, por conseguinte, da própria escuta.

Referências

ADORNO, Theodor W. On some relationships between music and painting. *The Musical Quarterly*, v. 79, n. 1, p. 66-79, 1995.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

LOPES DE FARIAS, Austeclínio; TOTTI, Lucca Perrone. *Da escuta ao construir: apontamentos acerca do horizonte aural do Escrituralismo*. In: Belquior Guerrero Santos Marques; Daniel Moreia de Sousa; Fábio Benites Felipe da Silva; Felipe Pessin Manzoli; Levy Pacheco de Oliveira Neto; Paulo Sérgio Rosa Filho; Rodrigo Manoel Frade. (Org.). *Práticas Musicais na Contemporaneidade*. 1ed. Vitória - ES: Editora dos Autores, 2026.

NICOLAS, François. Possibilities for a work-immanent contemporary musical logic. In: PADDISON, Max; DELIÈGE, Irène (org.). *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. New York: Routledge, 2016. p. 183–204.

TENNEY, James. *Meta-Hodos: a phenomenology of 20th-century musical materials and an approach to musical form*. 2. ed. Oakland, CA: Frog Peak Music, 1988.

TOOP, Richard. Brian Ferneyhough's Lemma-Icon-Epigram. *Perspectives of New Music*, v. 28, n. 2, p. 52–100, 1990.

TOTTI, Lucca; LOPES DE FARIAS, Austeclínio. *Sobre uma convergência entre composição escrita e improvisação não-idiomática: em direção a uma escuta escritural*. In: XXXV



Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2025, Campo Grande - MS. Anais do XXXV Congresso da ANPPOM, 2025.

VAGGIONE, Horacio. *Some ontological remarks about music composition processes*. *Computer Music Journal*, v. 25, n. 1, p. 54–61, 2001.

Partituras consultadas

FERNEYHOUGH, Brian. *Second String Quartet*. London: Edition Peters, 1981. Partitura. 18 p. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_5Vjjm45Jc . Acesso em: 18 jun. 2026.

CATANZARO, Tatiana. *Andma Shajarat al-Hayah tanmow fi al-Sahra Yahi*; piano preparado. 2015. Partitura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pobE0zMF0P4> . Acesso em: 18 jun. 2026.

