DOI 10.20504/opus2026.32.48
Dossiê Experimentalismo na Música de Concerto e na Música Popular: conceito, práticas e historicidades

A autonomia da forma perante si: escritura e figura como ferramentas para um modo de escuta em Adorno e Ferneyhoug

Austeclínio Lopes de **Farias**
https://orcid.org/0009-0005-4786-3684
(Instituto de Artes da Universidade de Brasília/PPGMUS)

Bruno **Cunha**
https://orcid.org/0009-0009-6102-7905
(Instituto de Artes da Universidade de Brasília/PPGMUS)

Resumo: O presente trabalho oferece uma leitura da concepção de Figura no pensamento composicional de Brian Ferneyhough, estabelecendo conexões com a noção de escritura tal como formulada por Theodor Adorno. A investigação visa iluminar possíveis deslocamentos autocríticos que emergem da busca por um modo de escuta historicamente ambicionado pelo aqui denominado escrituralismo, no qual se almeja a provocação de uma escuta que possui como conteúdo o desdobramento formal. Através da ideia de figura, entendida sobretudo como uma modalidade de percepção, o estudo enfoca a dialética que se dá entre o ato composicional e a experiência auditiva, sugerindo que a autonomia formal de uma obra não se concretiza por meio da inferência de padrões sônicos singulares, mas na polivalência dos elementos constitutivos da forma musical, polivalência esta que possibilita a reformulação das próprias estruturas composicionais inferidas por parte do ouvinte. A autocrítica às concepções ditas 'formalistas' de forma crítica e autonomia formal propõe que a realização dessa autonomia se dá no momento em que a obra permite uma recepção auditiva que não se restringe à inferência de padrões sônicos, mas, em última instância, insere o ouvinte em uma interação reformulante com a materialidade sônica observada. Em última instância, o caráter crítico das noções de escritura e figura é apresentado como recursos conceituais e técnicos que visam viabilizar uma escuta orientada para a reformulação dos padrões inferidos por parte do ouvinte, deslocando-o para a posição de agente passível de reformular suas estratégias interpretativas.
Palavras-chave: Ferneyhough. Adorno. Escuta Musical. Serialismo. Escritura.

The autonomy of form in relation to itself: écriture and figure as tools for a mode of listening in Adorno and Ferneyhough

Abstract: This paper offers an interpretation of the concept of Figure in Brian Ferneyhough's compositional thought, establishing connections with the notion of écriture as formulated by Theodor Adorno. The investigation aims to illuminate possible self-critical shifts that emerge from the search for a mode of listening historically sought by what is here termed écrituralism, in which the aim is to provoke a listening whose content is the form which unfolds. Through the idea of figure, understood primarily as a modality of perception, the study focuses on the dialectic that occurs between the compositional act and the auditory experience, suggesting that the formal autonomy of a work is not achieved through the inference of singular sonic patterns, but in the polyvalence of the constitutive elements of the musical form, a polyvalence that allows for the reformulation of the very compositional structures inferred by the listener. This work presents a self-critique of so-called 'formalist' conceptions of formal autonomy and proposes that the realization of this autonomy occurs when the work allows for an auditory reception that is not restricted to the inference of sonic patterns, but ultimately inserts the listener into a reformulating interaction with the observed sonic materiality. Ultimately, the critical character of the notions of écriture and figure is presented as conceptual and technical resources that aim to enable a listening oriented towards the reformulation of inferred patterns by the listener, shifting them to the position of an agent capable of reformulating their interpretative strategies.

Keywords: Ferneyhough. Adorno. Musical Listening. Serialism. Écriture.

FARIAS, Austeclínio Lopes de; CUNHA, Bruno. A autonomia da forma perante si: escritura e figura como ferramentas para um modo de escuta em Adorno e Ferneyhough. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263248, p. 1-31, 2026.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.48
Recebido em 28/02/2025, aprovado em 11/02/2026, publicado em 29/08/2026
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio
Editores de Seção: Dra. Sheyla Diniz; Dr. João Paulo Nascimento; Dr. Eder Pena

Este texto visa apresentar uma reflexão que intenciona tecer uma síntese dos preceitos críticos e conceituais que emergem de nossa leitura das noções de Gesto, Figura e Força nos escritos de Brian Ferneyhough, bem como da noção de Escritura em Theodor W. Adorno. A análise proposta busca investigar as implicações desses conceitos para uma autocrítica acerca do que denominamos escrituralismo, almejando identificar potenciais avanços na sua articulação teórica e realização prática. Almejamos elucidar as questões, predominantemente de natureza conceitual, que a autocrítica nos parece propor, bem como as repercussões dessas discussões em relação a esta **prática composicional que ambiciona provocar uma escuta orientada ao desdobramento formal**. Este objetivo será alcançado em grande medida por meio da análise da função da ferramenta composicional ferneyhoughniana da Figura e a maneira como esta se aproxima vertiginosamente da noção adorniana de escritura, a qual nos impele a reexaminar certos preceitos que nos parecem circunscrever esta ambição que denominamos aqui como escrituralismo.

Nossas conclusões, portanto, se articulam em torno de dois eixos fundamentais:

> 1. A autonomia formal de uma obra não se realiza unicamente por meio da transparência de suas normas constitutivas, tampouco pela sua recusa. Argumentamos que tal autonomia de fato se efetiva quando o ouvinte toma como conteúdo central da experiência estética o processo de reconfiguração das normas que ele infere no decorrer da escuta.

Por **transparência das normas** compreendem-se os padrões e/ou tendências que constituem uma obra e que podem ser inferidos pelo ouvinte no curso da observação dos componentes sônicos (no caso da música).

Entende-se aqui por **autonomia formal** a condição de uma obra cujas normas resistem a enquadrar-se em concepções estáveis e/ou previsíveis. Em outras palavras, trata-se de uma obra cujo conteúdo proeminente reside precisamente na maneira pela qual ela se desvia das expectativas que o ouvinte projeta acerca do comportamento de suas normas.

Por fim, por **recusa da transparência das normas** entende-se a impossibilidade de inferir tais padrões e/ou tendências — seja no que se refere a normas provenientes de repertórios historicamente cristalizados, seja no que concerne a princípios organizacionais particulares, deliberadamente concebidos ou instituídos no interior de uma única obra.

> 2. A efetivação da autonomia formal manifesta-se, portanto, na medida em que a obra é capaz de tornar perceptível — isto é, de permitir ao ouvinte a inferência — um processo de retroalimentação que se dá entre normas heterogêneas. O transparecimento desta retroalimentação, como procuraremos demonstrar, conduz a uma zona de confluência entre os mecanismos de produção e de recepção, na qual os objetos sônicos observados e normas inferidas passam a constituir dimensões mutuamente implicadas da experiência estética.

1. Escritura como caráter

No ensaio intitulado *Sobre algumas relações entre música e pintura* (1965), Theodor Adorno oferece uma análise acerca de sua leitura do conceito de escritura[1], compreendido pelo filósofo como uma qualidade, ou uma propriedade, de determinadas obras de arte. Adorno caracteriza esse atributo – que denominamos aqui como **caráter escritural** – como "processos geradores de forma que se manifestam como um princípio idêntico no encontro com seus materiais." (Adorno, 1995, p.76. t.n). Tal processo não se refere aos eventos ocorridos no curso da criação artística, aos procedimentos técnicos ou às estratégias do artista, mas sim à esfera da experiência estética do espectador, que, ao interpretar a obra, percepciona nela o desenvolvimento formal emergente – razão pela qual a escritura, para Adorno, configura-se como um "caráter imanente", dotado, ademais, de uma "qualidade temporal" (Adorno, 1995, p.77. t.n).

No que tange a determinadas obras musicais, Adorno assevera que o caráter escritural se manifesta de forma particularmente evidente devido à sua natureza temporal. Mas tal qualidade temporal (que se distingue de uma natureza temporal), entretanto, não se verifica em todas as obras musicais, mas sim como um princípio que se torna perceptível tanto por meio de condições formais determinadas — na medida em que a obra se estrutura de maneira a possibilitar determinadas experiências auditivas — quanto por meio de condições subjetivas — exigindo do ouvinte a aptidão para executar uma escuta específica (Adorno, 1995, p.76). O filósofo sublinha que, no transcorrer da escuta de uma obra, a forma — entendida aqui como o conjunto de padrões sônicos que o ouvinte infere — deve ser revelada enquanto um sistema em contínuo processo de construção. Quando essa edificação contínua é apreendida pelo ouvinte, a obra, então, revela a maneira como se "desdobra no tempo", e a maneira como ela "tem o tempo como seu problema" (Adorno, 1995, p.66).

Ao considerar a música como exemplo paradigmático da escritura, Adorno enfatiza que o suporte essencial da obra musical — o tempo — só se revela ao ouvinte na maneira de uma qualidade quando esta forma se apresenta, para o mesmo, como escritura, ou seja, como uma construção contínua e reformulante, em detrimento de uma estrutura imutável. Em termos que aqui propomos, as normas devem ser inferidas não como estáticas, mas em constante processo de reformulação, sendo necessária, portanto, a reinferência de distintas normas ao longo da experiência auditiva. Para Adorno, a escrita configura-se como uma categoria formal — uma rede de padrões sônicos — que jamais alcança plena fixidez, subsistindo perpetuamente, refletindo assim o seu meio, o tempo.

Para Adorno, a escritura não consiste na representação de um planejamento 'estranho ao tempo' — isto é, de um princípio organizacional expresso por materiais sonoros que, quando inferido pelo ouvinte, permaneceria invariável conforme foi originalmente determinado, sem possibilidade de

[1] Não nos deteremos, portanto, na totalidade sobre a concepção de escritura proposta por Roland Barthes, que trata de uma esfera poética da escrita capaz de subverter a primazia da comunicação tradicional, ao evidenciar, por meio da latência estrutural, um jogo dinâmico e disruptivo entre signo e significado. Tal perspectiva, segundo Barthes, revela a natureza polissêmica da palavra, como quando afirma: "a linguagem poética põe radicalmente em questão a Natureza, pelo simples efeito de uma estrutura" (Barthes, 1974, p.146). Da mesma maneira, não tomaremos como fundamento a definição de escritura enquanto "a escrita musical que envolve a harmonia, o contraponto, a textura, os timbres e os ritmos" (Gubernikoff, 2006, p.813), nem os processos de elaboração que coordenam, articulam e orquestram as dinâmicas de manipulação, ordenação e condução do desenvolvimento dos elementos musicais. Igualmente, a escritura que ora se discute não se restringe à técnica de invenção que se serve da representação gráfica como um instrumento de mediação criativa, conforme exposto por Delalande (2001, p. 33, 43).

reconfiguração ou de indução a novas determinações —, mas antes se manifesta como uma dialética entre a materialidade que constitui a obra — os objetos sônicos que a integram — e a sua forma — os padrões que tais objetos sugerem. Assim, a escritura afirma-se enquanto caráter mediante a não-adequação entre esses dois polos, configurando uma resistência que não apenas caracteriza o ato composicional — na medida em que o compositor organiza o material com que trabalha —, mas, sobretudo, efetiva a concepção adorniana de escritura quando tal resistência se firma como tema para o ouvinte, quando esta não-adequação se torna o objeto de sua interpretação.

Utilizando a terminologia aqui proposta, aquilo que se preserva na escritura é a tensão entre normas e materiais que não se subordinam integralmente a tais padrões: entre a norma inferida pelo ouvinte, o objeto que escapa à sua adequação à norma e a maneira como esse objeto desviante orienta o ouvinte para a formulação de uma nova norma. A experiência dessa reformulação — ou "geração de forma", segundo Adorno — constitui aquilo que, apoiados na perspectiva do frankfurtiano, denominamos caráter escritural: a ambição maior daqueles que constituem o escrituralismo. É este caráter que nos parece estar em jogo quando o filósofo afirma, em sua *Teoria Estética* (1970), que,

> Na arte, o critério de sucesso é duplo: primeiro, as obras de arte devem ser capazes de integrar materiais e detalhes na sua lei imanente da forma; e, em segundo lugar, não devem tentar apagar as fraturas deixadas pelo processo de integração, preservando, em vez disso, no todo estético, os vestígios daqueles elementos que resistiram à integração. (Adorno, 1984. p.18)[2]

2. Gesto, Figura e Força

Passaremos, a seguir, à análise das noções ferneyhoughianas de gesto, força e, em particular, figura, com o intuito de, posteriormente, estabelecer uma correlação dessas categorias com a concepção adorniana de escritura. Em um terceiro momento, a partir dessa interlocução, buscaremos extrair nossas leituras acerca das noções de autonomia formal, forma crítica e da escuta ambicionada pelo escrituralismo.

De acordo com a concepção elaborada por Ferneyhough, "o gesto geralmente manifesta limites bem definidos; possui certas qualidades objetais (*object-like qualities*)". (Ferneyhough; Boros, 1990, p.23. t.n. grifo nosso). O gesto é aqui concebido como uma categoria que abarca objetos sônicos nitidamente delimitados, passíveis de reconhecimento auditivo em virtude de seus aspectos imediatamente observáveis e invariantes. Nesse sentido, pode ser entendido como um "sinal afetivo morfologicamente discreto e auto-consistente" (Ferneyhough, 1993b, p. 12). A designação de auto-consistência refere-se ao fato de que os traços constitutivos que definem gestos apresentam um grau suficiente de coesão morfológica para permitir que o ouvinte o apreenda como uma totalidade dotada de identidade estável e rastreável no fluxo temporal da experiência auditiva. Dessa maneira, o gesto configura-se como uma unidade perceptiva que mantém condições formais de reconhecimento ao longo do processo de escuta.

[2] "In art, the criterion of success is twofold: first, works of art must be able to integrate materials and details into their immanent law of form; and, second, they must not try to erase the fractures left by the process of integration, preserving instead in the aesthetic whole the traces of those elements which resisted integration." Adorno, 1984, p.18.

Considerando esse caráter de auto-enclausuramento do gesto, Claus-Steffen Mahnkopf observa, a propósito da poética de Brian Ferneyhough, que "seu conceito de gesto sucede ao que antes era chamado de tema" (Mahnkopf, 1988, p. 58. t.n). Tal sucessão não implica substituição terminológica, mas antes uma reformulação conceitual. A distinção relevante entre gesto e tema reside no fato de que o primeiro ultrapassa uma caracterização estritamente aural fundada apenas em configurações harmônicas e rítmicas. O gesto apresenta-se, antes, como uma unidade definida por uma multiplicidade de parâmetros ou "recursos de definição de componentes", entre os quais podem se incluir "timbre, contorno melódico, nível dinâmico, entre outros" (Ferneyhough, 1993a, p. 37).

Nesse sentido, qualquer objeto sônico que possa ser apreendido pelo ouvinte como uma unidade identificável pode ser classificado como gesto. Não se restringem, portanto, a essa categoria apenas entidades cuja identificação e retenção dependem primariamente de conteúdos harmônicos e rítmicos (como acordes, grupo de notas, células rítmicas, intervalos, articulações específicas, qualidades timbrísticas, modos de emissão instrumental etc.).

Ferneyhough se utiliza de uma analogia com a palavra: assim como esta mantém sua identidade reconhecível mesmo quando inserida em diferentes contextos sintáticos.

> O vocábulo gestual é, de muitas maneiras, comparável à palavra individual, na medida em que pode ser reconhecido de forma útil em contextos radicalmente diversos e manifestado através de uma vasta variedade de nuances individuais. (Ferneyhough, 1993b, p.13)[3].

Tal definição enfatiza a individualidade do gesto, apreendido primordialmente a partir das valências imediatas que o caracterizam, em contraste com os pormenores contextuais que o circunscrevem. Nessa perspectiva, o gesto se afirma como uma entidade perceptiva cuja identidade se funda menos nas determinações contingentes do ambiente em que se insere e mais na coerência interna de seus traços constitutivos, os quais permitem sua apreensão como unidade relativamente autônoma no interior do continuum sonoro[4].

A figura, por sua vez, se manifesta mediante a decomposição do gesto, sendo instaurada como um contexto formal que permite a recombinação e transformação das propriedades constitutivas do gesto. Ferneyhough descreve a figura como uma "continuação diacrônica" do gesto, que se desdobra em estados parametricamente individualizados (Ferneyhough, 1993b, p. 19). A relação entre gesto e figura mediante a "atividade figural" destaca a interdependência entre os dois, permitindo uma experiência aural

[3] The gestural vocable is, in many ways, comparable to the individual word, in that it may be usefully recognized in radically diverse contexts and manifested through a vast variety of individual nuance. Ferneyhough (1993b, p.13).

[4] Nas palavras de Nicolas sobre Ferneyhough, "Com relação ao gesto, suas propriedades intrínsecas são dissociadas de suas propriedades situacionais: o gesto é uma entidade móvel; as propriedades que moldam sua identidade interna são separáveis dos efeitos externos que ele pode produzir em qualquer contexto dado" (Nicolas, 1987, p. 56. t.n). Ou, conforme elucidado por Harvey em sua análise sobre o gesto na obra de Ferneyhough, "Os serialistas integrais elevaram todos os parâmetros ao status de criação de formas autossuficientes, mas nenhum deles, exceto Ferneyhough, desenvolveu a independência gestual e expressiva dos parâmetros a um grau tão elevado. Ferneyhough, penso eu, não contrapõe sua dinâmica com seus timbres (por exemplo) para articular padrões quase seriais; eles são empregados polifonicamente em desenvolvimentos intuitivos mais básicos. Eles têm vida e história próprias e ainda assim nascem de gestos e se reformam para fazer novos gestos" (HARVEY *apud* Ferneyhough; Boros, 1990, p. 9)

que não apenas reconhece a presença de objetos sônicos imediatamente reconhecíveis, mas que infere de-composições e re-construções de seus constituintes, ao longo do desdobramento de uma peça.

> Um gesto cujas características definidoras - timbre, contorno de altura, nível dinâmico, e assim por diante - exibem uma tendência para escapar desse contexto específico, a fim de se tornarem radicais de significação independentes, livres para se re-combinarem, para "solidificarem-se" em outras formas gestuais pode, por falta de outra nomenclatura, ser denominado uma figura. (Ferneyhough, 1993a, p.37. t.n)[5]

Qual a fundamentação estética que sustenta o emprego da figura por parte de Ferneyhough? Em que medida essa ferramenta reflete não apenas uma estratégia composicional, mas também uma escuta ambicionada?

Por um lado, a propriedade que define o gesto — isto é, sua apreensão como unidade sonora coesa — contribui para que a escuta não se dissolva em uma textura indiferenciada de estímulos e, consequentemente, estática. Como observa François Nicolas, o gesto operaria como um princípio de diferenciação capaz de impedir tanto o "mero rearranjo do que já está sempre presente" quanto o soterramento de qualquer objeto sônico "sob o peso de uma rede inextricável" (Nicolas, 1987, p. 58).

Por outro lado, essa mesma estabilidade que assegura a inteligibilidade do gesto também tende a dificultar a identificação de normas reformulantes — isto é, do que se poderia denominar um caráter propriamente escritural. Conforme argumenta Brian Ferneyhough (1993b), a percepção de transformações em padrões — entendidos como forças ou normas — requer a modificação dos próprios objetos a partir dos quais tais padrões se tornam inferíveis. Tal exigência implica, necessariamente, a decomposição figural e a subsequente transformação dos gestos, tensionando, assim, a estabilidade de suas identidades perceptivas. Nesses termos, aproveitamo-nos de mais uma formulação de Nicolas, segundo a qual "a simplicidade fundamental do gesto em contexto constitui, portanto, um obstáculo ao significado" — sendo aqui "significado" compreendido como processo, isto é, como dinâmica de reformulação (Nicolas, 1987. p.58).

Nesse interstício entre identidade e diferença, a atividade figural é apresentada por Ferneyhough como uma estratégia destinada a preservar a capacidade de agenciamento do gesto na indução de uma escuta orientada por normas reformulantes, ou pela "colisão, confluência e divergência" entre "vertentes de atividade" (Ferneyhough, 1990, p.16). Tal operação situa-se no interior de uma tensão fundamental entre dois polos problemáticos: de um lado, a relativa estabilidade das identidades gestuais, condição de sua reconhecibilidade perceptiva; de outro, a exigência de sua decomposição figural, necessária para orientar a escuta em direção a um caráter propriamente escritural — isto é, à transformação do próprio gesto enquanto conteúdo central da obra contemplada.

[5] "A gesture whose component defining features-timbre, pitch contour, dynamic level, and so on-display a tendency towards escaping from that specific context in order to become independently signifying radicals, free to recombine, to "solidify" into further gestural forms may, for want of other nomenclature, be termed a figure." (Ferneyhough, 1993a, p. 37. t.n)

Nesses termos, segundo a leitura de Nicolas acerca da estética de Brian Ferneyhough, o objetivo seria suscitar uma escuta "transversal" ao gesto, isto é, uma escuta que o atravesse "sem ser imanente a ele" (Nicolas, 1987, p. 58)[6]. A atividade figural busca, finalmente, possibilitar uma modalidade de escuta que deslocaria o foco auditivo unicamente da identificação gestual para a apreensão dos processos de transformação que se inscrevem através de sua identidade.

Com a figura sendo um subcomponente repartido do gesto — e portanto, "gestos individuais" são necessariamente "compostos por partículas articulatórias (figuras) que, em princípio, mantiveram o status de radicais livres". (Ferneyhough; Boros, 1990, p.24. t.n. parênteses nossos) —, visa-se a abrir a possibilidade de um

> retorno a uma semanticidade largamente dependente de informações resistentes à concretização de forma "supercontextual". É com base nesta consideração que a figura é proposta como um elemento de significação musical composto inteiramente por detalhes definidos pela sua disposição contextual e não pela sua capacidade referencial inata e estilisticamente definida. (Ferneyhough, 1993b, p.12)[7]

A **força** é apresentada como um objeto processual que emerge da mutação gestual por meio da atividade figural. Ferneyhough sugere que as linhas de força se manifestam **entre** objetos musicais, representando a conexão e o impulso que ocorre ao transitar de um evento musical a outro (Ferneyhough, 1993b, p. 13). O compositor insere que

> Linhas de força surgem no espaço entre os objetos - não o espaço como uma lacuna temporal, atopia, mas naquele momento de diferenciação conceitual em que nasce a identidade - e tomam como objeto veicular o ímpeto conectivo estabelecido no ato de passar de um evento musical discreto para outro (Ferneyhough, 1993b, p. 13).

A concepção de que as linhas de força se manifestam **entre** unidades discretas esclarece que não se trata de um objeto sônico discreto, de um gesto. O termo "entre", conforme elucidado pela proposição do compositor, não deve ser compreendido como uma pausa entre dois elementos discretos. Melhor seria se interpretado como uma distância que os separa - ou, de maneira ainda mais pertinente, a diferença **entre** ambos (diferenciação conceitual). Em vez de se concentrar no *espaço* que os divide, seria mais frutífero considerar o tempo que os intercede (passando de um evento musical discreto para outro). Tal leitura busca ilustrar como a noção de linha de força se aproxima daquilo que podemos reconhecer como um processo - uma vez que a própria imagem da linha sugere uma direcionalidade.

Distinta dos objetos passíveis de observação imediata – distinta de objetos como, por exemplo, os gestos – a força se aproxima daquilo que a escuta identifica como inclinações, vetores e

[6] Conforme Nicolas (1987) e sua leitura dos conceitos de Ferneyhough, existem dois perigos, ambos arriscando a perda do caráter processual. O primeiro é "o perigo da simplicidade", onde a identidade do gesto se torna excessivamente estável e, portanto, estática. O segundo é "o perigo do cálculo", que se realiza quando a decomposição do gesto impede a percepção de fragmentações como elementos de um gesto passado ou futuro, assim nivelando e homogeneizando os fragmentos.

[7] "One possible counter to this pervasive problem (a falta de co-penetração entre gesto e contexto) is the return to a semanticity largely dependent on information resistant to concretization in a 'supercontextual' manner. It is on the basis of this consideration that the figure is proposed as an element of musical signification com- posed entirely of details defined by their contextual disposition rather than their innate, stylistically defined referential capacity." Ferneyhough, 1993b, p. 12).

tendências subjacentes: justamente, como normas, padrões. Assim, são precisamente as forças, pressões despojadas de uma manifestação 'objetual' que se exercem sobre os gestos, exigindo, portanto, a presença de tais gestos para que possam se tornar visíveis ou, em uma acepção mais acurada, escutáveis.

O gesto e sua decomposição e recomposição por meio da atividade figural, em última instância, viabilizam a inferência de normas continuamente reformulantes, delineando-se como uma grande **linha de força** cuja reformulação constante configura a experiência aural. Consequentemente, o compor através da atividade figural firma uma modalidade de escuta escritural, na qual a figura assume o papel de **análoga à escritura** no contexto da prática composicional, com a atividade figural viabilizando a "construção enquanto caráter aparência" (Adorno, 1995).

3. Crítica e Autonomia Formal

Esta escuta ambicionada nos conduz a uma reavaliação da noção de autonomia formal, com o objetivo de radicalizar a possibilidade de uma escuta de caráter escritural, orientada pela inferência de normas reformulantes.

Ao longo do século XX, uma das noções hegemônicas de autonomia formal foi frequentemente associada à capacidade da obra de instaurar e sustentar normas próprias, irredutíveis às convenções historicamente cristalizadas e derivadas de gêneros estabelecidos — questão que será examinada com maior profundidade adiante. Contudo, à luz da leitura aqui proposta das noções de écriture e de figura, sugere-se uma inflexão nessa compreensão: na medida em que a obra musical convoca o ouvinte a assumir um papel ativo na inferência das normas que a estruturam — isto é, na identificação dos padrões sonoros que a constituem, sejam eles particulares ou historicamente sedimentados —, ela paradoxalmente tenderia a renunciar à sua condição de entidade musical autônoma.

Tal processo de inferência das normas por parte do ouvinte implicaria um processo de desagregação que o afastaria do meio mais amplo no qual a obra musical se inscreve, meio este que, conforme argumenta Theodor W. Adorno, corresponde àquilo que ele denomina "o próprio tempo" (Adorno, 1995, p. 69). Em outros termos, o transparecimento de normas comprometeria a possibilidade de inferir normas propriamente reconfigurantes — aquelas capazes de dar expressão ao tempo, isto é, à transformação.

Esse diagnóstico adere ao mesmo princípio anteriormente formulado por Ferneyhough a propósito da estabilidade gestual, agora aplicado ao domínio das normas — entendidas aqui como padrões sônicos. Para que a inferência de uma norma se constitua como o eixo estruturante da escuta, é necessário que tal padrão se apresente reiteradamente e possua um grau suficiente de estabilidade, condição que favorece sua apreensão. Todavia, é precisamente essa repetição estabilizadora que tende a obstruir a percepção de sua própria transformação — isto é, a percepção do tempo musical enquanto processo de modificação de padrões sonoros. Em outras palavras, aquilo que torna a norma identificável como tal simultaneamente dificulta a apreensão de sua reconfiguração. No quadro conceitual aqui delineado, música, temporalidade e a inferência da transformação de padrões configuram, portanto, uma relação de sinonímia e interdependência.

Destarte, não se poderia qualificar como formalmente autônoma a obra que se limita a incitar no ouvinte a inferência de normas, ainda que tais normas se apresentem como singulares ou heterogêneas relativamente às tradições já cristalizadas. Opera-se antes um movimento em certo sentido inverso: a autonomia estética manifesta-se precisamente na obra que frustra a estabilização das normas inferidas pelo ouvinte. Nessa perspectiva, torna-se patente que a obra que abdica de sua dimensão temporal compromete, concomitantemente, sua própria autonomia formal, na medida em que conduz o ouvinte à inferência de padrões estáveis, em prejuízo da emergência de normas continuamente reconfiguráveis.

Diante da distinção proposta entre normas estáveis e normas reconfigurantes, a qual fundamentamos em nossa leitura das categorias de figura e gesto conforme delineadas por Ferneyhough, entendemos ser pertinente empreender uma breve discussão acerca da categoria de **forma crítica**, concebida como uma das estratégias constitutivas do modernismo artístico. Acreditamos que tal abordagem possa ser propícia para melhor elucidar o horizonte estético que compreendemos presente nas reflexões tanto de Adorno quanto de Ferneyhough, permitindo, assim, uma maior ênfase no porquê da utilização das noções de figura e gesto na produção do compositor inglês, e da noção de escritura na produção do filósofo alemão.

Conforme argumenta Safatle, a "determinação hegemônica" da forma crítica configura-se como uma categoria que engloba obras "capazes de organizar-se a partir de protocolos de **desvelamento de seu processo de produção"** (Safatle, 2008. p.179, 181. grifo no original). Salientamos que a presente discussão se refere à experiência estética, distanciando-se estrategicamente do empreendimento analítico centrado na identificação e exposição dos procedimentos composicionais utilizados pelo(a) autor(a) da obra artística (como métodos e técnicas utilizados na criação da obra). Ou seja, "capazes de organizar-se" refere-se aqui justamente à possibilidade da obra em sugerir ao receptor uma organização — uma forma — que expressa (desvela) as normas (protocolos) subjacentes (por isso desveladas) que produzem a organização que o ouvinte infere. Por isso, "processo de produção" corresponde a padrões e/ou tendências inferidas mediante a interpretação dos componentes gestuais, imediatamente percebidos (no caso da música: acordes, conjunto de notas, células rítmicas, articulações, instrumentos etc.), e não corresponde a procedimentos composicionais (métodos e técnicas de composição).

Dessa maneira, a forma crítica sintetiza a obra de arte crítica como "aquela capaz de se estruturar" — isto é, se manifestar, capaz de ser interpretada —, "através da estetização da distância que devemos tomar em relação às organizações, aos processos, às representações e aos valores que aparecem de maneira naturalizada" — ou seja, que aparecem de maneira a não sugerir normas subjacentes. Por essa razão, a obra crítica deve "impor a autonomia de seus processos construtivos" (Safatle, 2008, p.180): deve possibilitar uma experiência estética em que a inferência das normas específicas que aquela obra incorpora assume um papel central.

Considerando mais uma vez o pensamento de Safatle, crítica deve ser entendida, sob o prisma dessa modalidade de forma crítica, como "passagem da aparência para a essência, como movimento de **desvelamento"** — em termos perceptivos, como um movimento de inferência. Conforme segue o pensador, "trata-se de expor, através de uma passagem para a essência, os modos de produção que determinam a

configuração da aparência" (Safatle, 2008, p. 181, grifo no original). Assim, a crítica consistiria na compreensão das normas subjacentes aos objetos concretos e aos gestos observados pelo receptor.

Neste contexto, a obra musical capaz de possibilitar a inferência de suas normas possibilita com isso uma escuta que se dedica a examinar os mecanismos que estruturam o que é percebido como natural. A noção de "natural", aqui, é entendida como aquilo que é **desprovido de um princípio estrutural** — ou seja, como algo que não parece integrar-se a sistemas abrangentes, manifestando-se como uma ocorrência desprovida de raciocínio deliberado. Assim, este conceito refere-se, no âmbito da música, a elementos que não orientam o receptor à inferência de normas. Por fim, essa perspectiva de forma crítica se revela como uma crítica acerca da ausência de uma síntese unificadora.

Em virtude da preponderância da inferência de normas que idealmente delinearia a obra musical, a concepção de autonomia formal emerge como um elemento fulcral para a elucidação da forma crítica[8]. No âmbito deste paradigma crítico, a autonomia formal, quando aplicada à música, se revela em relação a dois aspectos fundamentais:

1. À aparência: crítica à imediaticidade e à pontualidade dos sons, distanciando-se da inferência das relações causais que se estabelecem entre os mesmos;

2. Às normas herdadas: neste contexto, busca-se evidenciar normas que sejam singularmente específicas e intimamente associadas a um artista em particular, ou, em última instância, a uma única obra.

Tal entendimento da autonomia artística é o que levará Clement Greenberg a sugerir que, nas artes visuais, a abstração se configura como uma estratégia que facilita uma recepção orientada para a inferência de normas[9]. Nesta perspectiva, a abstração implica a supressão de representações figurativas que fomentariam interpretações centradas em temáticas alheias aos padrões constitutivos da obra contemplada. Tal abordagem convidaria o espectador a redirecionar sua interpretação para as dimensões imanentes da obra, especificamente seus padrões estruturais[10]. Assim, a proposição do primado dessa noção de autonomia formal perante elementos extra-formais destacaria criações artísticas capazes de tematizar as normas que regem seus modos de produção[11].

[8] Para mais, ver: Foster (1996).

[9] Adorno também identifica essa potencialidade subjacente ao recurso da abstração. Segundo sua formulação, a escritura é "liberada em virtude daquilo que, no âmbito da pintura, passou-se a designar, em uma expressão de notável contundência, como abstração, isto é, mediante a distração da atenção em relação à sua vinculação ao objeto" (Adorno, 1995, p. 71). Assim, a abstração não se configura como um procedimento estilístico, mas antes como uma operação crítica que suspende a referencialidade da obra, deslocando o foco da recepção de sua relação com o objeto para suas operações construtivas.

[10] "O não figurativo ou o "abstrato", se deve ter validade estética, não pode ser arbitrário e acidental, mas deve derivar da obediência a alguma injunção ou princípio de valor. Essa injunção, uma vez que se renunciou ao mundo da experiência comum, extrovertida, só pode ser encontrada nos próprios processos ou disciplinas pelos quais a arte e a literatura já haviam imitado a natureza. Esses meios tornam-se, eles próprios, o tema da arte e da literatura." (Greenberg, 1997, p. 30).

[11] Ou ainda, segundo Safatle, nos investimentos seriais: se a busca por "uma forma capaz de ser a transposição direta da ideia musical na dimensão do que aparece" é o ímpeto "que leva Schoenberg ao dodecafonismo" e o que motiva

À luz desta noção de forma crítica formulada, gostaríamos agora de propor uma reflexão acerca da concepção estética de Ferneyhough e da abordagem adorniana da escritura, como instrumentos que podem elucidar as contradições resultantes da adoção desta modalidade crítica no contexto da produção e recepção musical.

Conforme já exposto, a inferência de normas apresenta uma duplicidade que, simultaneamente, possibilita e obstaculiza a concepção do tempo musical enquanto conteúdo — este último, entendido aqui como um sinônimo da inferência da reconfiguração de normas. A viabilidade mencionada decorre do fato de que a inferência relativa à reformulação de normas está intrinsecamente ligada à inferência inicial de normas estáveis em si. Por outro lado, a frustração advém do fato de que a própria inferência de normas requer a repetição e a estabilização dessas normas, circunstância que, por conseguinte, obstrui a percepção de suas eventuais reformulações. Assim, argumentamos que se este modelo crítico fosse atualizado no âmbito musical, manifestando-se através de uma obra que conduza o ouvinte à inferência de normas, tal obra resultaria, paradoxalmente, em uma naturalização das normas inferidas pelo ouvinte. Essa naturalização, por sua vez, contraria o horizonte do que se entende por forma crítica. Em síntese, este modelo crítico não considera a possibilidade de se naturalizar configurações estruturais, comprometendo, assim, sua efetividade no contexto musical.

A nossa crítica ao modelo de forma crítica enquanto obra suscetível de induzir o seu receptor à inferência de normas, fundamenta-se, em última instância, em uma concepção adorniana de **naturalidade**. Esta "natureza" é compreendida não como a ausência da manifestação de um princípio unificador, mas, na verdade, como termo que abriga "aquilo que sempre existe, aquilo que, como dado anterior e agenciado à maneira de um destino (…) é substancial" (Adorno. 2007b. p. 32. Trad. Eduardo Socha). Tal noção de natureza se insere em uma relação dialética com a concepção de história proposta por Adorno, a qual "se caracteriza acima de tudo pelo fato de que nela aparece a novidade qualitativamente falando" (Adorno, 1995, p.32). Em outras palavras, a história é entendida em conexão com aquilo que, conforme observa Jean Paul Olive, "rompe um determinado estado, sem o qual permaneceria idêntico" (Olive, 2009, p. 2).

A concepção adorniana de natureza abrange, essencialmente, o que se revela à consciência como um dado imutável, contraposto à sua dimensão histórica, a qual preserva um aspecto de transformação. Dessa maneira, esta noção insere-se, também, no âmbito da estética, implicando uma autonomia formal que se sobrepõe não apenas aos entraves sociais, nem se limita a gestos desprovidos de aspectos estruturais, mas, antes, abarca tudo o que se manifesta como estático — incluindo, por conseguinte, as normas que fundamentam a própria obra artística.

A categoria "natureza", aqui operante, transcende a categorização dos objetos das ciências naturais, não se restringindo à relação temporal entre passado e presente, nem se limitando à dicotomia entre o cultural e o universal, ou entre necessidade e arbitrariedade. Esta noção de naturalidade, em seu fundamento, refere-se ao objeto que é apreendido pelo sujeito sob a perspectiva de algo estático, pré-formado e intocável, desprovido de histórico e de transformação. Finalmente compreendido como um

o primeiro serialismo integral, vemos como estes se aproximam do "impulso partilhado pelo modernismo de 'crítica da reificação e do fetichismo através da reconstrução de um pensamento estrutural'" (Safatle, 2008, p.187-188).

fenômeno **previsível** — um aspecto que, em nossa análise, se revela como uma categoria que, ao lado daquelas do natural, estático e espacial (em contraposição à temporalidade), configura uma constelação. Ademais, a categoria estética do "natural" se alinha intrinsecamente com o previsível e o inevitável, configurando-se, assim, como algo pré-formado. Deste modo, é plausível considerar que normas possam ser qualificadas como naturais na medida em que seus padrões e/ou tendências se revelam como previsíveis.

Dada esta noção adorniana de natureza, a abordagem crítica deve, em primeira instância, consistir em uma crítica à naturalização, isto é, a dinamização daquilo que se apresenta inicialmente como intocável, predeterminado, pré-formado, atemporal, desprovido de historicidade e transformação. Tal crítica se volta contra a estabilização não apenas do que se manifesta como gesto, mas também daquilo que é inferido como norma. Nesse contexto, a naturalização revela-se como a incapacidade de apreender a contingencialidade daquilo no qual a escuta se apoia. Assim, essa segunda vertente de forma crítica que extraímos de Adorno e Ferneyhough se configura na condução das expectativas que os gestos e normas suscitam no interlocutor, levando-o a acompanhar desdobramentos que antes pareciam inconcebíveis.

A inferência de normas (estáticas) revela-se, portanto, insuficiente para promover uma escuta crítica à naturalização da escuta; isto é, uma escuta que é capaz de perceber a mutabilidade do que se apresenta, em uma primeira instância como previsível, incluindo a evolução dos gestos e das normas no desdobramento do tempo. Dessa forma, a primeira abordagem crítica — conceituada como uma obra que incita o ouvinte a induzir normas — revela-se ineficaz na transformação da escuta musical em uma cognição crítica, uma vez que se fundamenta na autonomia como uma negação das normas historicamente consolidadas e na rejeição de gestos fragmentados enquanto conteúdo. Essa perspectiva desconsidera, também, uma concepção de autonomia formal cuja análise podemos extrair de nossos estudos sobre Ferneyhough e Adorno, que se sustenta na radicalização do tempo como conteúdo primordial — isto é, na transformação como o aspecto preponderante da obra contemplada. Essa abordagem, em nossa avaliação, mediante a inferência da reformulação de normas, culmina na autonomia que a obra ostenta perante a fossilização das próprias normas que ela sugere ao seu ouvinte.

4. Caráter escritural e escuta polivalente: uma modalidade crítica autônoma

A partir da análise da distinção entre as normas estáticas – inerentes à forma crítica – e as normas reformulantes – que se manifestam no caráter estrutural –, parece-nos impor-se a emergência de um conjunto de implicações que convocam uma releitura da produção tanto de Brian Ferneyhough quanto de Theodor W. Adorno. Nas seções seguintes, procuraremos articular suas noções de gesto, figura, força e escritura com a nossa própria concepção de normas, a fim de aprofundar a reflexão acerca das contribuições dessas figuras teóricas para o desenvolvimento do campo do escriturialismo.

O caráter escritural, concebido como obra que permite a inferência de normas reformuladoras, apresenta, no contexto da esfera artística, uma peculiaridade de dupla natureza. De um lado, encontra-se compelido a situar-se no âmbito do pensamento, ao passo que, simultaneamente, se estabelece na dimensão construtiva e na operação de uma coisa, de uma obra. Tal dualidade decorre do fato de que a

contribuição desse objeto estético consiste em propiciar um modo de cognição: uma maneira de ordenar, e, em determinadas circunstâncias, reordenar a diversidade sensível, cognição esta mediada pelo objeto contemplado. Nesse sentido, o caráter escritural revela-se como instrumento privilegiado, na medida em que ele é capaz de sustentar uma cognição fundada na tensão entre, de um lado, a plasticidade de um pensamento que transcende o dado imediato, e, de outro, a fidelidade construtiva às especificidades dos materiais disponíveis, mantendo-se consciente das propriedades constitutivas daquilo que se constrói.

Por isso a forma crítica – a obra que leva seu ouvinte a inferir normas estáveis – acaba, paradoxalmente, por despojar-se de sua dinâmica efetivamente crítica ao abdicar da autonomia da prática artística, transferindo para si a incumbência de funções que pertencem à crítica propriamente conceitual, advinda do domínio da crítica social[12]. Pois o que distingue o objeto estético, em contraste com o desvelamento promovido pela crítica social, reside na sua capacidade de fomentar um modo de cognição igualmente construtivo, ao permitir uma síntese entre o determinado (o material e sua dimensão imanente, que desvia às normas inferidas) e o altamente indeterminado (as diversas possibilidades de reformulação destas normas que este desvio potencializa)[13].

Assim, a prática composicional que se articula sob a égide do caráter escritural como modalidade de crítica autônoma – com o intuito de preservar sua aptidão própria da estética de imergir o receptor em um contexto estético que propicie a predominância da oscilação entre o determinado e o indeterminado – metamorfoseia o papel do receptor em um agente ativo na identificação (ou construção) de normas que se entrelaçam e se ajustam de maneira contínua em resposta às idiossincrasias dos materiais de construção. Essa dinâmica, portanto, exige uma resistência à sua pseudomorfose[14] em uma forma crítica,

[12] A este respeito, destacamos um trecho extenso, mas que julgamos elucidativo de Safatle: "Notemos, no entanto, que a racionalidade dessa noção de forma [crítica] depende de um conceito de crítica como passagem da aparência para a essência, como movimento de **desvelamento**. Trata-se de expor, através de uma passagem para a essência, os modos de produção que determinam a configuração da aparência. Na verdade, tudo funciona como se a estruturação da forma crítica seguisse os moldes 'clássicos' de uma certa crítica marxista do fetichismo e uma arqueologia psicanalítica do sentido latente. Sabemos que um dos processos fundamentais presentes no fetichismo da mercadoria diz respeito à impossibilidade do sujeito de apreender a estrutura social de determinação do valor dos objetos em virtude de um regime de fascinação pela 'objetividade fantasmática' (*gespenstige Gegenständlichkeit*) daquilo que aparece – fascinação vinculada à naturalização de significações socialmente determinadas. Uma certa crítica do fetichismo se organizaria a partir daí através da temática da alienação da consciência no domínio da falsa objetividade da aparência e das relações reificadas. Alienação que indicaria a incapacidade de compreensão da totalidade das relações estruturalmente determinantes do sentido. (...) a tomada de consciência resultante do trabalho da crítica pressuporia a possibilidade, mesmo que utópica, de processos de interpretação capazes de instaurar um regime de relações não reificadas que garantam a **transparência da totalidade dos mecanismos de produção do sentido**. O que vale para a crítica social vale também para a arte. Pois, da mesma maneira, haveria uma totalidade de relações que poderia, de direito, ser revelada em sua estrutura através das obras de arte. As obras apareceriam como *locus* de manifestação de uma verdade que é clarificação progressiva do material em razão da possibilidade de posição integral de processos construtivos. Safatle, 2008, p.181–182, grifo no original.

[13] Tal síntese, advinda do objeto estético enquanto provedor de um modo de cognição oscilante, manifesta-se como forma de apreensão — seja pela escuta, pelo olhar ou pela reflexão — que imerge o receptor em um regime estético catalisado pelo que Schiller denominou **Impulso Lúdico**. Este se caracteriza por uma oscilação contínua entre o impulso sensível (Estado Dinâmico) e o impulso formal (Estado Ético), cuja interação evita tanto a dominação da forma sobre o sensível quanto a submissão do sensível à realidade empírica. É mediante um terceiro impulso, o lúdico, que se estabelece uma *Wechselwirkung*, permitindo que ambos os polos entrem em dinâmica co-determinante: "O objeto do impulso sensível, expresso num conceito geral, chama-se vida em seu significado mais amplo... O objeto do impulso formal... é a forma (Gestalt)... O objeto do impulso lúdico... é a forma viva..." (Schiller, 1992, p. 88).

[14] Como destaca Duarte em seu texto dedicado ao uso deste conceito por Adorno, "a versão adorniana de pseudomorfose designa o empréstimo de um elemento formal de um âmbito da cultura para outro. Essa abordagem do conceito possui uma ampla gama de possíveis aplicações críticas, revelando-se (...) especialmente frutífera na

ao adotar para si um gesto crítico que se fundamenta na transparência e na proeminência auditiva das normas estruturais.

A polissemia do material, sua plurifuncionalidade semântica – a maneira pela qual ele pode direcionar o ouvinte à inferência de múltiplas normas –, constitui precisamente o núcleo do que o par gesto-figura, articulado por Ferneyhough, se propõe a tornar acessível à escuta, por intermédio da re-formulação dos parâmetros composicionais, tensionados pela singularidade do gesto que se desvia das normas (como se pretende demonstrar, apoiando-nos nas próprias colocações do compositor). Este dinamismo polissêmico revela-se, em última instância, aquilo que é sistematicamente silenciado pela estabilização das normas inferidas.

Nesse sentido, e aqui se perfila talvez o que é ao nosso ver a principal contribuição de Ferneyhough para a complexificação do escrituralismo, tal polissemia não se apresenta como mera evidência do ato construtivo — isto é, da contínua reconfiguração das normas que sustentam a aparência formal —, mas, ao contrário, propicia a **transferência desse ato ao receptor.** Este não atua meramente como ouvinte centrado na apreciação da superfície estética, tampouco como analista da diversidade sônica em busca de um princípio unificador; posiciona-se, antes, como agente ativo e determinante de uma construção contínua, engajando-se num exercício de escuta que se realiza simultaneamente como ato de **reinterpretação ininterrupta.**

A composição que se fundamenta no par gesto-figura, iniciando-se pela solidez e autodeterminação do gesto, e passando para uma escuta que se orienta para uma polissemia a qual se revela por meio do contraponto entre linhas paramétrico-figurais e normas, impõe ao ouvinte uma postura ativa e construtiva, na qual o sujeito-receptor se envolve – mediante a permutação e a combinação dos gestos que são apresentados à sua percepção – na incessante modulação de normas[15]. Tal modo de escuta atualizaria o "alvo auditivo" de Ferneyhough, para quem arte é "sobre como criar suas próprias reflexões quando imerso na complexa ambiguidade do objeto de arte" (Ferneyhough; Boros, 1990, p.10).

Dessa maneira, a bifurcação entre a forma crítica – fundamentada na transparência de normas estáticas – e a estética delineada por Ferneyhough – que, em decorrência da centralização de um paradigma de escuta cuja essência reside na forma como um processo contínuo, propomos como modalidade escritural – revela uma correlação inversamente proporcional. À medida que a forma crítica se concentra na possível inferência do princípio unificador que gera a obra, torna-se imperativa a instauração de uma correspondência unidimensional e imediata entre o material e sua norma, o que, por sua vez, auxilia na elucidação das implicações evocativas e representativas do material (aproximando-se da "linguagem de

estética e na filosofia da arte – campos nos quais ele se conecta a uma tradição de comparação entre as artes, que remonta ao *paragone* de Leonardo da Vinci, no século XVI, e ao *Laocoonte*, de Lessing, no final do século XVIII." Conforme sublinha Duarte, Adorno não utiliza o conceito apenas para tratar da aproximação de elementos formais oriundos de distintas modalidades artísticas, mas também da aproximação entre diversos polos, como "uma pseudomorfose da música superior à inferior, uma pseudomorfose do indivíduo à coletividade (...) assim como uma pseudomorfose da música às imagens e aos conceitos" (Duarte, 2009, pp. 31, 36). No caso deste conceito em nossa análise, referimo-nos à pseudomorfose entre uma escuta guiada por normas reformulantes e uma guiada por normas estáticas.

[15] Como coloca Ferraz, "No que tange ao ouvinte, Ferneyhough imagina uma escuta de atividade intensa: o ouvinte é convidado a se esgueirar por entre inúmeras bifurcações dentro de um complexo labirinto, em que todos os elementos são aparentemente conectáveis". (Ferraz, 1998, p. 215.)

nomeação dos homens"[16] (Adorno, 1995, p. 71). Contudo, tal abordagem resulta em um encobrimento da polissemia constituinte do material *a priori* (isto é, ontologicamente, no ato composicional, anterior à cristalização da obra, quando o material construtivo se apresenta, a(o) compositor(a) em sua multiplicidade potencial), obstruindo, assim, a modulação das normas e, consequentemente, destituindo o tempo – aquele que se configura como o ato de reformulação contínua – de sua posição enquanto conteúdo da escuta. Desse modo, não seria surpreendente encontrar colocações de Ferneyhough como:

> Para mim, uma peça musical tende a crescer como um recife de coral, acumulando ou sedimentando os restos de muitas pequenas animaculas. Nesse sentido, é realmente um registo de processos passados, é uma impressão imperfeita e parcial de um conjunto não mais determinável de pressupostos composicionais. A música é sempre algo interativo; tal como você o define, ele lhe diz o que precisa para o próximo estágio de seu desenvolvimento, dizendo-lhe em termos que não seriam necessariamente significativos ou mesmo disponíveis em um estágio anterior de evolução do compositor/obra. Nesta atividade essencialmente simbiótica, a sucessão temporal da tomada de decisões é absolutamente crucial. A elevada densidade de preparação pré-composicional de uma peça não pretende definir *a priori* todo e qualquer acontecimento: pretende fornecer um sistema de suporte à vida, um dispositivo de constrangimentos e delimitações com o qual é significativo tomar decisões que afetam outras partes da totalidade. A atividade quase ritual de reunir acontecimentos em enquadramentos predeterminados dá por vezes origem a percepções súbitas num nível completamente diferente. Num sentido importante, **os processos não existem para gerar música, eles existem para predispor alguém a abordar o ato de composição de uma forma específica da obra.** (Ferneyhough, 1990, p.20. grifo nosso)[17]

O paradigma instaurado sob o horizonte do escrituralismo parece-nos orientar-se, por intermédio de Ferneyhough, à investigação dos mecanismos que conferem uma autonomia formal — a qual, ao rejeitar não normas tradicionais, mas antes **normas estáveis**, permite uma escuta orientada por

[16] Segundo Adorno, a escritura, devido à sua "qualidade temporal" e à proximidade com a noção de "construção", convida a uma aproximação identificável entre escritura e escrita: *écriture* e linguagem. O filósofo afirma que a escritura "gostaria de carimbar a obra como escrita derivada de sua própria língua" (Adorno, 1995, p. 72), mas não se trata da linguagem representativa — uma "linguagem de nomeação" — que busca referir-se a um objeto extra-musical ou a um "planejamento" preestabelecido pelo artista, ambos externos à obra por não se referirem à maneira como a obra "se desdobra no tempo". Nesse sentido, a construtividade da obra é, segundo Adorno, "independente não apenas de sua relação como significante a algo que se pretende expressar, mas também de sua relação a um sujeito expressivo que é idêntico a si mesmo" (Adorno, 1995, p. 72) — ou seja, independente da correlação entre objetos sônicos e objetos extra-musicais e da transparência dos procedimentos composicionais agenciados pelo(a) compositor(a), manifestados na forma de normas estáticas. Consequentemente, a forma crítica, ao direcionar o receptor à inferência de normas estáticas, recairia sobre uma linguagem não escritural, mas representativa, de "nomeação", "extra-musical", por não centralizar os esforços interpretativos do ouvinte na reformulação de padrões sonoros. Portanto, obras dotadas do caráter escritural "falam em virtude da maneira como são construídas, não pelo ato de se representarem; falam com mais clareza quanto mais profundamente e completamente estão compostas em si mesmas, e as figuras dessa forma essencial são sua escritura" (Adorno, 1995, p. 71).

[17] "For me, a piece of music tends to grow like a coral reef, accumulating or sedimenting the remains of many small animaculae. In that sense it is really a record of past processes, it is an imperfect and partial imprint of a no longer determinable set of compositional presuppositions. Music is always an interactive thing; just as you define it, it tells you what it needs for the next stage of its development, telling you in terms that would not necessarily have been meaningful or even available at an earlier stage of composer/work evolution. In this essentially symbiotic activity the temporal succession of decision-making is absolutely crucial. The high density of pre-compositional preparation for a piece does not set out to define a priori each and every event: it is meant to provide a life-support system, a dispositive of constraints and delimitations with which it is meaningful to make decisions affecting other parts of the totality. The almost ritual activity of bringing events together in predetermined frames sometimes gives rise to sudden insights on an altogether different level. In an important sense, processes don't exist in order to generate music, they're there to predispose one to approach the act of composition in a work-specific fashion" (Ferneyhough, 1990, p. 20).

normas reformulantes. Tal escuta, ao operar na tensão entre consistência e plasticidade, evita a estagnação formal que, de outro modo, comprometeria a tão almejada 'abertura' proporcionada pela obra, abertura da qual emerge a dinâmica ativa e inventiva que caracteriza a experiência auditiva.

É precisamente por essa razão que Ferneyhough se volta para a manipulação de "vetores processuais individualmente texturizados", os quais cristalizam o "trabalho formal em larga escala" por meio da "interseção, colisão, confluência e divergência dessas correntes de atividade" (Ferneyhough; Boros, 1990, p. 17), estabelecendo um contraponto entre linhas figurais que são inexoravelmente extraídas do gesto. Tal retroalimentação que emerge desse contraponto de vetores processuais (i.e., de normas) propicia ao ouvinte a possibilidade de transitar indefinidamente por uma textura repleta de gestos e forças, perpetuamente imersos em um estado de deformação, integração e reconstituição. Essa complexa textura encerra possibilidades duplamente **indeterminadas** de sinergias normativas[18], e **indissociáveis** das particularidades do material constitutivo – do gesto – e, por conseguinte, da percepção. A apreensão dessa obra torna-se viável unicamente através de filtros interpretativos que devem ser empregados pelo ouvinte, resultando em uma compreensão inicialmente fragmentária, que, no entanto, "enquanto abrace a fragmentação e a desintegração, recusa-se a capitular a ela" (Paddison, 2010, p. 214). Assim, uma vertigem que oscila entre fechamento e abertura, determinação e indeterminação, imediaticidade e ambiguidade, converge no âmago tanto da obra quanto do ato de escuta. Como salientado por Ferneyhough em relação ao seu "alvo auditivo",

> A ambiguidade - ou melhor, a consciência constante da ambiguidade - é sempre algo que a minha música pressupõe: abrace-a, mas não acriticamente. Não se deve hesitar **em tomar decisões instantâneas quanto à direção da escuta;** ao mesmo tempo, porém, devem ser feitas todas as tentativas para reter a sensação de múltiplas realidades que as camadas de processo e textura proporcionam. A lógica musical não se baseia necessariamente num "este ou aquele" exclusivo, mas num "ambos-e" inclusivo (Ferneyhough; Boros, 1990, p. 28).

Assim, estabelecem-se camadas polivalentes onde o ouvinte é compelido a imergir nas profundezas de uma textura polifônica (um contraponto de normas inferidas), direcionando sua intencionalidade para uma linha figural que, ao modular-se em decorrência da sua colisão com outra, obstina-se em resistir à sua apreensão integral e, por conseguinte, devolve ao ouvinte a exigência de uma escolha interpretativa. Desse modo, a obra se apresenta com uma forma que, embora ostensivamente fechada/autônoma – em virtude de uma estruturação que se dá mediante a especificidade dos materiais selecionados e gerados, bem como na contínua reformulação de suas normas constitutivas –, revela-se simultaneamente aberta – devido à capacidade que a obra possui em provocar, por meio da colisão destes vetores processuais, uma postura aberta e ativa do ouvinte.

[18] Tal indeterminação fora apontada também por Menezes: "A música complexa irrevogavelmente se caracteriza, em estratégia transgressiva, pela trama simultânea de planos direcionais distintos que ora se reforçam, ora se contradizem, ora se mostram indiferentes – sem que deixem de exercer certa interdependência e mesmo interdeterminação – um em relação ao outro". (Menezes, 2013, p. 76). É imperativo salientar que a tal interdeterminação, da qual os processos de elaboração simultânea não conseguem desvincular-se, conforme elucidado por Kafejian, decorre "de fatores concernentes à interação entre os planos distintos que são imponderáveis e que só serão efetivamente valorados pela percepção estética quando da execução da obra" (Kafejian, 2014, p. 65).

Ferneyhough elucida que "uma consciência constante da categoria geral de operação ou estratégia de modelagem que informa todos os níveis de um discurso é de suma importância, e algo que o compositor deve se esforçar ao máximo para sugerir" (Ferneyhough; Boros 1990, p. 10), permitindo assim que o ouvinte transponha uma norma extraída para outra, engajando-se, a partir desse movimento, em um processo heurístico caracterizado pelo salto livre entre possíveis normas. O compositor segue:

> Parece-me que esta abordagem é basicamente uma extensão da minha atitude de referência de uma camada de articulação para outra, mas sim para fornecer uma rica malha de abordagens análogas que, embora específicas para cada nível de atividade, estão, no entanto, suficientemente imbuídas de pontos de contato processual para permitir **inter-referência perceptiva significativa por parte do ouvinte.** (…) Na minha experiência, tentativas de manter uma consistência absoluta de cima para baixo rapidamente entram em conflito com a mutação não linear das propensões psicoacústicas do ouvinte (Ferneyhough; Boros 1990, pp.16-18, 27, grifo nosso)[19].

Ou ainda como coloca Jonathan Harvey sobre a música de Ferneyhough:

> Por mais que você ouça atentamente os detalhes dessas obras, há uma estrutura igual àquela com que o grau aproximado de sofisticação planeja eventos de grande escala. **Você pode focar dentro e fora à vontade**, e com maior familiaridade reter todo o foco na percepção integral (Harvey apud Ferneyhough; Boros, 1990, p. 27, grifo nosso)[20]

O papel da atividade figural assume aqui uma posição preponderante não apenas na garantia da verificabilidade aural da decomposição do gesto, mas, simultaneamente, na individuação de cada substrato polifônico. Ao estabelecer linhas de subcomponentes figurais que ancoram o compositor no ato composicional, torna-se viável a transposição de um mesmo processo (linha de força) para diversas camadas figurais, mas de tal maneira que cada uma delas, em virtude do seu direito de reivindicar uma "definição da categoria através da qual deseja ser ouvida, e não o inverso" (Ferneyhough, 1993a, p. 39), impõe uma reconfiguração do processo para adaptar-se à figura, gerando, assim, uma complexa sobreposição de sub-processos oriundos de um meta-processo alterado pela particularidade de cada figura em questão. Para garantir a escuta dessa multiplicidade,

> É melhor recorrer a sistemas de aproximações sobrepostos e interseccionados, onde os princípios comuns são modificados para **levar em conta as restrições da camada de atividade que está a ser tratada**. Isto permite mais prontamente **o tipo de transferência de camadas que estou procurando do que qualquer espelhamento literal de técnica ou proporção garantiria** (embora isso certamente não esteja excluído). A mente é um instrumento analógico maravilhoso, e tento operar com esse fato constantemente em mente[21]. (Ferneyhough; Boros, 1990, p. 27. grifo nosso)

[19] "It seems to me that this approach is basically an extension of my attitude towards the multiple defining vectors which go to make up single, less texturally complex sound events. One of my enduring aims has been not to create some automatic transliteration of compositional techniques or points of reference from one layer of articulation to another, but rather to provide a rich meshing of analogous approaches which, whilst specific to each level of activity, are nevertheless sufficiently imbued with points of processual contact as to permit significant perceptual inter-reference on the part of the listener. (...) My experience has been that attempts to maintain absolute consistency from top to bottom run quickly foul of the nonlinear mutation of psycho-acoustic propensities in the listener".

[20] "However closely you listen to the details of these works there is a structure of the same as that which the roughly degree of sophistication plans large-scale events.You can focus in and out at will, and with greater familiarity contain all focussing in the one integral perception" (Ferneyhough; Boros 1990, p.16-18, 27).

[21] O compositor segue: "A capacidade de aspectos distintos da figura para criar exemplos credíveis de categorias de

Constata-se, neste contexto, que a revelação das normas subjacentes à manifestação da aparência – um movimento que se configura como um elemento constitutivo da crítica social – não se coloca como protagonista no dinamismo contrapontístico aqui delineado. À luz da veemente rejeição ao emprego de **parâmetros musicais *a priori***[22] mediante o emprego do par gesto-figura, conforme assinalado por Ferneyhough, sugere-se que a capacidade do objeto estético de se afirmar enquanto crítico reside, e por conseguinte depende, da especificidade de seu domínio. Dessa maneira, a crítica se revela, portanto, a partir da primazia da estética, desvinculando-se das dinâmicas intrínsecas ao campo da crítica social. Tal observação parece elucidar a razão pela qual, no dinamismo do gesto-figura, não se busca a centralização da transparência das normas estruturantes; distintamente (e, de certa maneira, contrariamente), almeja-se a articulação de um contexto estético que permita ao ouvinte adentrar um regime que o impele a repousar em um modo estático (e portanto naturalizado), ao avançar para uma posição construtiva que confronta as potencialidades combinatórias que a obra lhe oferece para

> sugerir ao ouvido feixes sequenciais de **caminhos possíveis através dos caminhos-labirinto**, isto é, que são mapeados na sincronização de camadas processuais simultâneas com o objetivo de encorajar a arriscada tarefa de **selecionar instantaneamente entre elas** (Ferneyhough; Boros, 1990, p. 10, grifo nosso)[23].

É digno de nota destacar que é precisamente a capacidade de transitar indefinidamente por esses "feixes sequenciais de caminhos possíveis através dos caminhos-labirinto" que fundamenta a ampla aplicação da noção de **complexidade** na caracterização estética da obra de Ferneyhough[24]. Tal complexidade não se trata somente das dificuldades de execução apresentadas por suas composições, amplamente reconhecidas por sua sobredeterminação no plano notacional. Na verdade, ela reside na vastidão do espectro de decisões que se apresentam, tanto ao compositor – ao articular os materiais que seleciona e gera[25] –; quanto ao intérprete – que enfrenta o desafio de determinar sua abordagem ao lidar

ordenação poderosas ao longo das linhas esboçadas acima deve ser vista como uma medida de sua utilidade composicional, enquanto sua capacidade de gerar fluxos múltiplos (simultâneos e/ou sucessivos) de direcionalidade (permitindo que o tempo flua não apenas horizontalmente, mas também "verticalmente" e "obliquamente") no sentido de forçar a atenção a acelerar ou retardar operações de varredura de acordo com o grau de entrelaçamento – e, portanto, resistência (dos elementos figurais) – promove a projeção contínua de perspectivas múltiplas ou ambíguas, de "efeito de profundidade" na priorização dos próprios objetos sonoros" (Ferneyhough, 1993b, p. 19. parênteses no original).

[22] Definimos os parâmetros musicais a priori como categorias que precipitam o ato composicional. Desse modo, tais parâmetros transcendem a experiência do tempo musical; são eles e mais nenhum outro que possibilitam a categorização de um som específico e, simultaneamente, facilitam a mediação da relação entre a composição e os materiais sonoros que medeiam a escuta. Como coloca Ferneyhough, "não é útil restringir-se aos parâmetros 'tradicionais'" (Ferneyhough; Boros, 1990, p.26. t.n) - ou ainda, Mahnkopf, para quem "O pensamento paramétrico (…) só pode confiar na natureza paramétrica da própria música - no parâmetro como a menor unidade musical que pode ser estendida linearmente e, portanto, de alguma forma redutível aos quatro parâmetros "tradicionais" de tom, duração, timbre e dinâmica - e o potencial destes" (Mahnkopf, 1988, n.p. t.n).

[23] "Some composers positively expect that the audience be essentially passive,whilst still others treat the public rather paternalistically. My own attitude is to suggest to the ear sequential bundles of possible paths through the labyrinth-paths, that is, which are mapped out in the synchronization of simultaneous processual layers with a view to encouraging the risky undertaking of instantaneously selecting between them" (Ferneyhough; Boros, 1990, p. 10).

[24] Ver: Toop (1993) e Kozu (2003).

[25] Como coloca Richard Toop, "Não é uma obra predeterminada, mas um labirinto, e o trabalho completo é, em certo sentido, um produto arbitrário desse labirinto, na medida em que não há nada predestinado ou pré-determinado

com a partitura durante o processo de ensaio –; e ainda ao ouvinte, ao se ver diante da tarefa de decidir como navegar através da densa textura polifônica. Todo esse intrincado emaranhado é sustentado pela intersecção do contraponto de normas e pelo caráter polissêmico dos objetos sônicos. Assim, uma obra autodeterminada culmina na emergência de interações com o objeto estético caracterizadas por uma indeterminação, em que as possibilidades de recepção e interpretação se desdobram em uma multiplicidade de horizontes interpretativos, impedindo a fixação da experiência.

É em virtude desta mesma problemática associada à evitação de que uma forma autônoma acabe por reiterar um registro de normas estáveis que Ferneyhough concebe suas normas de maneira a **mascará-las**[26] por meio de trajetórias processuais não-lineares, frequentemente interrompidas, ou, de maneira mais recorrente, mediante a sobreposição e a retroalimentação de normas díspares. Essa estratégia visa impedir que a positividade inerente a tais processos prevaleça sobre um ato de construção contínua, tanto no que concerne à composição quanto ao ato de escutar. Ou seja, a percepção de uma opacidade processual no trabalho de Ferneyhough é, de fato, uma escolha deliberada. Por motivo de um **excesso de transparência das normas** tender a sufocar a potencialidade polissêmica da escuta,

> seria pouco útil tentar **definir todos os aspectos de uma situação simultaneamente,** logo no início. Na verdade, acontece precisamente o oposto, na medida em que muitas vezes fico impressionado com os caminhos divergentes que o material toma quando operações idênticas são realizadas numa ordem diferente - tanto que as decisões relativas a precedências deste tipo geralmente fazem parte do repertório generativo inicial de uma obra, estabelecendo níveis adicionais de restrições através dos quais a invenção e a intuição podem expressar-se plenamente (Ferneyhough; Boros, 1990, p. 19)[27].

Como coloca Fitch, a capacidade que Ferneyhough possui de "enganar o ouvinte", "não é motivada por um desejo deliberado de desviá-lo de um curso analítico 'correto'", nem mesmo trata de uma incapacidade por parte do compositor em ilustrar claramente à escuta a totalidade das normas agenciadas. Antes, o mascaramento opera como uma "exigência para que o leitor/ouvinte alcance uma conclusão

sobre o resultado de qualquer momento em particular; cada momento é, na verdade, uma resposta momentânea inspirada pelo (…) conjunto de restrições, e em cada caso, outras soluções, igualmente convincentes, poderiam ter sido pensadas" (Toop, 1990, p. 53).

[26] "*Camouflaging*", como coloca Ferneyhough: "quando os estratos de eventos se tornam diretamente audíveis (em vez de percebidos mediatamente por meio de seus efeitos de articulação sintaticamente em outras camadas), eles exibem mais senso de continuidade e direcionalidade (...) Para mim, silêncio - com o que quero dizer também 'silêncio funcional', a **camuflagem** ou dissimulação de funções - está longe de ser um meio neutro para espaçar os acontecimentos" O compositor atesta sobre a edificação de estratégias composicionais que buscam a sistematização do grau de frontalização e transparência de uma força, apontando que "Tenho tendido a empregar o encadeamento articulacional para realçar o formato específico de moldagem de linhas individuais ou tipos de textura em momentos decisivos, para enfatizar a sua "presença", o seu poder de gerar uma identidade destacada da diversidade (…) Emprego a definição detalhada de coisas como timbre e amplitude para mover linhas ou complexos lineares dentro e fora de foco (…) Em termos de sua contribuição para o argumento geral, todas as linhas podem ter uma significância comparável, mas, através do ajuste de seus envelopes dinâmicos relativos, todos os tipos de ponderações interessantes de coisas como translucidez, presença física e funcionamento de suporte ressonante podem ser arranjados". (Ferneyhough; Boros, 1990, p. 19, 21, 18, 19).

[27] "Given this contextually reactive approach, it would be less than useful to attempt to define all aspects of a situation simultaneously, right at the outset. In fact, precisely the opposite is the case, in that I am often struck by the divergent paths material takes when identical operations are carried out in a different order so much so that decisions concerning precedences of this type usually form part of a work's initial generative repertoire, setting up further levels of constraints through which invention and intuition can meaningfully express themselves" (Ferneyhough; Boros, 1990, p. 19).

independente" (Fitch, 2005, p.23). Conforme articulado por Ferneyhough, tal independência é possibilitada pela capacidade de realizar uma multiplicidade de escolhas por parte do ouvinte no que tange à orientação de sua escuta em relação às reconfigurações das diversas normas suscetíveis de serem inferidas: Segundo o compositor, suas "ideias musicais" exigem

> um alto nível de engajamento ativo por parte do ouvinte, acima de tudo, a habilidade e o desejo de transitar rapidamente entre os diferentes níveis da textura, a tolerância a um alto grau de ambiguidade (múltiplos significados) e a resistência para estar constantemente a alguns passos de distância 'atrás' dos eventos que se desenrolam, em relação à assimilação contextual (Ferneyhough, 1995, p. 426)[28].

Estas configuram traços de figuras que se organizam com a finalidade de desviar o receptor da unidimensionalidade de uma norma estável e, sobretudo, visam aproximá-lo de um domínio onde sua atuação, na acepção mais robusta do termo – seu influenciar nas condições que permeiam sua experiência – se transforma em uma demanda inexorável. Tal como sintetiza Ferneyhough em relação ao seu horizonte estético,

> Tudo isto significa que o ouvinte precisa abandonar a velha ficção de **estar fora ou acima** da obra; em vez disso, imagino um 'englobamento biosférico' completo do espírito perceptivo, a sensação de estar ele mesmo em movimento, e não apenas observar desapaixonadamente a partir de alguns pontos míticos e fixos no espaço mental. Esta sensação de relações sujeito/objeto flutuantes e móveis é a chave para a qualidade de expressão que procuro (Ferneyhough, 1995, p. 426)[29].

5. Escritura (e figura) como confronto

O que se evidencia através do caráter escritural não são as normas construtivas, mas o "confronto" destas com a particularidade do material, a qual se manifesta por meio de sua resistência às referidas normas (Adorno, 1995, p. 77). É desse confronto que a temporalidade é exprimida: um processo de integração daquilo que chega para as normas como indeterminado - definição mesmo de particularidade do material - o que, por sua vez, mobiliza a reconfiguração dessas normas. Esse embate é precisamente o que o par gesto-figura se propõe a tornar audível: da colisão entre força (um processo elíptico) e gesto (um objeto sônico holístico) - ou seja, a colisão entre norma e particularidade do material, "a aplicação de força a um objeto resistente" (Ferneyhough, 1993b, p.12) - emergem os subcomponentes figurais que proporcionam ao compositor e à escuta **uma nova modalidade de apreensão do material construtivo**. É justamente **na emergência destas novas modalidades de apreensão do material que o tempo se evidencia**.

[28] "It's evident that the sort of musical ideals I just outlined demand a high level of active engagement on the part of the listener, above all the ability and desire to move rapidly from level to level of the texture, the tolerance of a high degree of ambiguity (multiple meanings) and the stamina to be constantly moving at several steps distance 'behind' the unfolding events with respect to contextual assimilation" (Ferneyhough, 1995, p. 426).

[29] "All this means that the listener needs to abandon the old fiction of being *outside* or *above* the work: rather, I envisage a complete 'biospheric englobement' of the perceiving spirit, the sense of being oneself in motion, not merely dispassionately observing from some mythic, fixed point in mental space. This sensation of fluctuating, mobile subject/object relationships is a key to the quality of expression that I seek" (Ferneyhough, 1995, p. 426).

Este confronto entre norma e material constitui justamente aquilo que a forma crítica obscurece e, contrariamente, o que o caráter escritural acentua. Na esfera da forma crítica, a obra impõe à escuta não somente um silenciamento do tempo, entendido como a reformulação de suas normas, mas, de igual modo, um silenciamento da particularidade do material: da dimensão que desvia destas mesmas normas. Essa particularidade, sob as normas invariantes da forma crítica, não provoca qualquer fricção com as normas subjacentes. Contudo, é precisamente nesse embate com as normas vigentes que a particularidade do material se revela à escuta, manifestando-se como uma dimensão indeterminada e indeterminável pelo modo de escuta – pelo regime de inferências – que até então operava. É em virtude desse atrito que Adorno afirma que a escritura "toma uma força crescente à medida que as artes se **confrontam** de forma mais direta com o **material nu** com o qual trabalham" (Adorno, 1995, p. 77, grifo nosso). Essa particularidade – esta 'nudez' – impõe, por sua vez, uma modulação das normas operativas que se tornam normas da escuta, com o intuito de viabilizar a integração dessa particularidade e evitar a adesão a "métodos absolutos", como se observa na forma crítica, ou a "materiais absolutos" (Adorno, 1995, p. 78), como ocorre na escuta que não infere norma alguma. Dito de outra maneira, na maneira de Ferneyhough, é essa mesma particularidade que apresenta um "potencial dissonante" para "oportunidades renovadas", desde que o polo oposto – o polo das "normas" – permita sua reformulação, ou seja, "desde que a metodologia geradora que caracteriza a obra seja suficientemente resiliente para tanto engendrar quanto reabsorver o elemento aparentemente discrepante" (Ferneyhough, 1998, p. 2. t.n).

Para garantir que a indução das normas operacionais assuma um papel protagonista na experiência auditiva, torna-se imperativo que a forma crítica estabeleça limites pontuais à manifestação do que se apresentaria como indeterminado. Alternativamente, o ato composicional deve ocultar tal indeterminação mediante uma constante negação das potencialidades inerentes ao material com o qual trabalha, negação esta que se realiza pela manutenção das normas construtivas que busca transparecer ao ouvinte. Tal negação opera como um mecanismo que restringe o extra-normativo, relegando-o unicamente como ornamento. Em contraste, em uma obra na qual as normas construtivas estão continuamente sujeitas a modulações impulsionadas pela particularidade do material utilizado, deparamo-nos com a noção de que "algo que se inicia como um detalhe incidental ou um ornamento pode", no processo de desenvolvimento da peça,

> assumir o estatuto de um material ou conceito central; ainda mais adiante, poderia ter se tornado tão amplamente disseminado por toda a estrutura que, na verdade, teria sido desmaterializado, elevado a um nível organizacional mais elevado, tornando-se capaz de assumir características ou de regular grupos de elementos que de outra forma seriam discrepantes. É em grande parte graças ao desenvolvimento passo a passo da linguagem que o ouvinte tem a oportunidade de ter uma perspectiva mais ampla do que é "audível" num sentido mais abrangente (Ferneyhough; Boros, 1990, p.27)[30].

[30] "Something that starts life in a given piece as an incidental detail or embellishment might, in the next piece, assume the status of a core material or concept; still further down the road, it might have become so widely disseminated throughout the fabric as to have, in effect, dematerialized, been elevated to a higher organizational level, become capable of assuming characteristics of or regulating groups of otherwise discrepant elements. It's largely thanks to the step-by-step development of the language that the listener has a chance for a wider perspective, for what is "audible" in a more comprehensive sense" (Ferneyhough; Boros, 1990, p. 27).

Assim sendo, a concepção de um confronto entre norma e material, um embate que caracteriza a escuta escritural, revela que nem o meio temporal – o ato de construção contínua, sendo sobretudo ato executado pela escuta – nem o meio sonoro – sendo este último a particularidade polissêmica do material, a sua capacidade de elidir sua redução a uma única dimensão funcional – podem se manifestar enquanto conteúdos da escuta puramente, mas **unicamente em seu confronto com as normas inferidas**: por isso o tempo (bem como a escritura), "revela-se como uma quebra entre o signo e o que ele significa" (Adorno, 1995, p.72). Este confronto, por conseguinte, nega a primazia da norma enquanto objeto protagonista da escuta e, por extensão, desestabiliza a forma crítica. Em suma, a manifestação da particularidade do material e a dimensão temporal operam como condições interdependentes. A "escritura", "outro nome para construção" (Socha, 2015, p. 163), assume a incumbência de articular "o confronto dialético com o decurso temporal (*Zeitverlauf*) da música, confronto que é a essência (*Wesen)* de toda grande música desde Bach" (Adorno, 1974 *apud* Socha, 2015, p. 43), confronto este que assim torna o tempo evidente.

Consideramos que aqui reside o cerne da razão pela qual Ferneyhough enxerga no serialismo um campo sólido a partir do qual o escrituralismo e seu horizonte de escuta possam avançar, mas que, contudo, sente-se compelido a reconfigurar os métodos composicionais legados pelos serialistas. Embora a rejeição de esquematismos traçados *a priori*, que fazem com que os atos de escuta se tornem "pré-digeridos" (Ferneyhough; Boros, 1990, p. 27)[31], bem como a multiplicidade de dimensões funcionais articuladas por distintas linhas paramétricas em um contexto dialético, indubitavelmente contribuam para a centralização do ato construtivo na escuta, a escola serial acaba por falhar em revelar, em última instância, o confronto entre as normas erigidas pelo sujeito-compositor e a particularidade irredutível do material construtivo. Como coloca Ferneyhough, a homogeneização da funcionalidade semântica do material "pareceria ser uma consequência natural do conceito serial total (…) no sentido de que quaisquer coisas derivadas diretamente dos mecanismos de direcionamento fundamentais seriam teoricamente equivalentes" (Ferneyhough; Boros, 1990, p.18), assim impedindo que a escuta identifique aquilo que se desvia das normas inferidas.

Destarte, no caráter escritural, a retroalimentação entre a autonomia do pensamento – cuja liberdade emana da capacidade de rejeitar paradigmas comunicativos e heterônomos de expressividade, de modo que a escuta não se veja constrangida a obedecer a normas preestabelecidas, permitindo assim a escolha aberta – e a particularidade do material – manifestada através da sua rejeição das normas construtivas vigentes –, se transfigura em um ato tanto da fatura artística quanto da escuta: a eventualidade de traçar múltiplos caminhos, todos inexoravelmente interconectados à particularidade do material e delineados por essa mesma singularidade, acaba por delinear duplamente tanto a criação quanto a experiência da escuta.

[31] Estes esquematismos apontados por Ferneyhough nos parecem dialogar com aquilo que Boulez designa como **ângulo de audição *a priori***. Esse conceito trata de um modo de escuta que se apoia em pontos de referência que orientam a inferência de disposições estruturais, permitindo o reconhecimento de esquemas formais que independem do desenvolvimento das partes que os configuram (Boulez, 1995). É pertinente observar, neste contexto, que tais marcadores não necessitam ser de natureza tonal (como ocorre, por exemplo, na resolução do trítono ou na modulação tonal), aproximando-se, portanto, de nossa concepção de normas estáticas.

Em virtude do seu respaldo à polissemia inerente ao material construtivo – a qual confere a este a capacidade de resistir a uma integração totalizante pela norma e, por conseguinte, de prevenir a fossilização desta em normativas estáticas e, por extensão, a própria escuta - **a escuta escritural se destaca como uma modalidade crítica por excelência** na medida em que propicia um modo de cognição calcado na dialética entre um pensamento crítico (direcionado para a potencialidade do que ainda se configura como impossível) e uma prática crítica (por estar enraizada nas particularidades do material construtivo). Por fim, torna-se evidente um impulso que se orienta a "fazer coisas que não sabemos o que são" (Adorno, 2018, p. 442)[32], e não o transparecimento da recombinação de parâmetros que foram consolidados pelo(a) compositor(a) que permanecem consolidados ao longo de todo o desdobramento da obra.

6. Uma noção dialética de material

Em última análise, parece-nos que a forma crítica não logra efetivar-se como uma abordagem crítica, uma vez que, por não se estabelecer no âmago do meio musical propriamente dito ao tomar para si gestos oriundos da crítica social enquanto um domínio externo, falha em avançar uma alternativa que tencione dinâmicas calcadas no agenciamento unidimensional da escuta. Tal unidimensionalidade acaba por relegar o ouvinte a uma posição acrítica, i.e., desestimulado a tomar decisões, inserido que está em um contexto preparado por normas de escuta sobredeterminadas e por isso naturalizadas. Assim, sob essa ótica, as obras musicais que promovem a inferência de normas estáticas, ao se apropriarem do transparecimento normativo-estrutural oriundo da crítica social, revelam-se **insuficientemente autorreferenciais** (e não demasiadamente autorreferenciais), na medida em que desconsideram a autonomia do gesto sônico. Autonomia esta que, em termos aurais, se apresenta através de sua polissemia.

Essa subordinação da música perante estratégias oriundas da esfera teórica é perpetrada por meio da fixação prévia de categorias paramétricas capazes de caracterizar um material sonoro, fixação que culmina na homogeneização das potencialidades semânticas do objeto sonoro e, consequentemente, na impossibilidade de uma escuta polissêmica do material construtivo[33]. Tal polissemia, por sua vez, é justamente o elemento que garante a autonomia do objeto estético perante esquemas construtivos *apriorísticos*, ou seja, que se situam fora do ato construtivo e do ato da escuta. Ademais, a forma crítica nega a autonomia do tempo musical em virtude do congelamento de normas construtivas que solidificam uma escuta voltada à apreensão de normas que obscurecem a particularidade do material construtivo, resultando em normas estáticas e, por conseguinte, inviabilizando uma escuta centrada na construção contínua. Por fim, é precisamente essa continuidade que confere ao caráter escritural a primazia na própria revelação do meio musical como o conteúdo protagonista da escuta: o tempo.

[32] Tal proposição, que conclui o texto *Vers une musique informelle* de Adorno, evoca a epígrafe que o preâmbulo do ensaio contempla – "Dire cela sans savoir quoi" ("Dizer isso, sem saber o quê") – extraída da obra *O inominável*, de Samuel Beckett. Para um exame mais aprofundado da intersecção entre as ideias de Ferneyhough e Adorno, ver: Ferneyhough (1998); Mahnkopf (1988) e Fitch (2005).

[33] Este modo de "escuta estatística" acaba por "representar sozinho a totalidade das abordagens perceptuais" (Manoury, 1998, p. 20).

Contudo, tal caráter escritural não está assegurado se somente o instante do ato composicional (ou, em termos mais claros: o(a) compositor(a) no momento em que compõe) evidencia uma construção oriunda da particularidade do material. Este processo, quando exclusivo ao sujeito-compositor, acaba por cristalizar uma obra cuja aparência oculta para o receptor tal dinâmica calcada na reformulação das normas e atenção ao que torna o material desviante.

Conforme argumenta Adorno, para que o impulso escritural sustentado pelo(a) compositor(a) transite para a condição de caráter, faz-se necessário que o confronto entre material e norma **perdure para além da finalização da composição da obra**. O pensador frankfurtiano enfatiza que é a exposição da polissemia do material que "mantém as respostas elusivas" do ato composicional e acaba por "dar-lhes duração, sem submetê-las à racionalidade aparentemente objetiva dos signos prevalecentes" (Adorno, 1995, p.73). Dessa maneira, firma-se

> uma forma alterada de reação — a reação que antecede a coisificação da própria obra de arte, independentemente de sua referência a algo externo a si mesma, com o intuito de **salvaguardar o instante da escritura, retendo-o em prol da duração** (Adorno, 1995, p. 77, grifo nosso)[34].

Portanto, a incumbência do(a) compositor(a) reside em assegurar que esse ímpeto reconstrutivo perdure além da conclusão do ato composicional, preservando-se no interior – e, no caso da música, no desdobramento – da obra. Dessa maneira, a construção **pela** particularidade se solidifica em uma obra que transparece a incessante reconstrução **da** particularidade: do desvelamento da resistência do material diante das normas subjacentes e a persistência desse confronto ao longo de todo o desenrolar da obra. Assim, a configuração desta se cristaliza como um ato de reconstrução incessante, possibilitando que a prática da escuta ateste a ocorrência desse ato, herde seu ímpeto escritural e, assim, confira-lhe a capacidade de participar ativamente no referido processo de reconstrução.

Devido a sua explícita intenção de concretizar uma obra que propicie a transição do ouvinte para uma posição de agente ativo na experiência estética, propomos que as categorias de gesto, força e figura são mobilizadas por Ferneyhough como equivalentes aos conceitos de material, norma e escritura, respectivamente. Esses polos, conforme ilustrado por Adorno, estabelecem a topologia na qual a escritura se desdobra enquanto caráter de aparência (Adorno, 1995, p. 72)[35]. Se o confronto entre material e norma,

[34] "an altered form of reaction — the reaction that presumes the reification of the artwork itself, irrespective of its reference to anything outside itself, in order to salvage the instant of writing by retaining it in the interest of duration" (Adorno, 1995, p. 77).

[35] "Ao mesmo tempo, não se deve buscar a convergência da pintura e da música exclusivamente no princípio construtivo; mas sim na polarização que, na pintura como na música, ocorre entre os dois elementos que na arte tradicional são combinados em uma síntese ilusória - uma polarização que aponta, por um lado, para o elemento construtivo, que se despede de objetos familiares na pintura e do idioma familiar na música; e, por outro, para uma forma alterada do expressivo. Pois a pintura não objetiva, assim como a música atonal que se entrega ao seu impulso, tem afinidade com a expressão pura; independente não apenas de sua relação como significante a algo que se pretende expressar, mas também de sua relação de parentesco com um sujeito expressivo que é idêntico a si mesmo. Essa afinidade se revela como uma ruptura entre o signo e o que ele significa. O que está tateando em direção à expressão dessa forma, na pintura e na música, já não é o antigo Eu sintetizador, comportando-se como se estivesse em comando ininterrupto do material e de si mesmo na Gestalt. Ambas as artes tornam-se esquemas de uma linguagem não subjetiva. Mas, como esta última está velada, não está imediatamente presente e possível, possui o caráter quebrado, hieroglífico que, nas origens da escrita pictórica, em Paul Klee, ainda exerce fascínio hoje. Se a pintura ou a música carecessem simplesmente do elemento expressivo, o elemento de uma expressão sem nada

como aquilo que caracteriza a aparência, é o que viabiliza a transição do ato da escritura para sua configuração enquanto objeto da escuta, as noções de gesto, força e figura se apresentam precisamente como instrumentos que transferem a topologia 'material, norma e escritura', originalmente **categorias construtivas**, de modo a funcionarem como **categorias da escuta**. Isso possibilita que o impulso escritural deixe de ser uma característica exclusiva do ato composicional, passando a caracterizar, sobretudo, a experiência aural. Em outras palavras, é a figura que articula "a percepção de energia discursiva e **geradora de forma**" (Ferneyhough, 1993b, p. 10, grifo nosso).

O gesto, enquanto objeto sônico fenomênico – o material enquanto particularidade –, é transformado por motivo de seu confronto com as linhas de força – normas inferidas por parte do ouvinte –, e a percepção deste confronto é possibilitada graças à atividade figural, responsável por fragmentar o gesto em subcomponentes que chegam à escuta como derivados do seu gesto de origem e cujos comportamentos irão refletir à escuta as forças atuantes – as "atitudes composicionais" (Ferneyhough 1993b, p.19). Por isso, a atividade figural cumpre o papel de efetivar a atividade escritural como dinâmica que caracteriza um modo de escuta: a figura possibilita o ato construtivo ao simultaneamente subdividir o material construtivo – assim fornecendo a possibilidade de sua reconstrução a partir de normas – enquanto subdivide o gesto de maneira sensível a sua particularidade, assim garantindo que seus subcomponentes cheguem à escuta enquanto efetivamente 'seus', permitindo que a reconstrução destes "átomos construtores de forma" (Ferneyhough, 1993a, p.39) expresse uma continuidade entre os processos de fragmentação e reconstrução que se dão ao longo do desdobramento da obra. Como coloca Ferneyhough,

> Um modo de composição que realça o gesto afetivo com a energia para se dissolver produtivamente de uma forma quase analítica acaba por se auto-sugerir, uma vez que, ao adotar tal ponto de vista, o gesto é levado a funcionar de várias maneiras simultaneamente, lançando assim a sua sombra para além dos limites estabelecidos pelas suas fronteiras físicas, enquanto os fios de informação paramétrica de que é composto ganham vida própria - sem, no entanto, divorciarem-se do ponto concreto da sua manifestação comum a tal ponto que a sua independência no nível processual possa alguma vez colocar uma séria ameaça à credibilidade ou integridade do próprio gesto. (Ferneyhough, 1993a, p. 38-39)[36].

Finalmente, a figura/escritura nasce do confronto entre gesto/material e força/norma, e é a própria figura/escritura que possibilitará que suas re-construções conservem aquilo que o gesto/material forneceu ao objetar sua manipulação, garantindo assim não somente uma verificabilidade aural das dinâmicas transformativas que exercem sobre o gesto, mas fornecendo um grau de fricção que obriga o(a)

concreto a ser expresso, a obra não mais se dirigiria a algo que não é seu próprio fenômeno e que não pode ser oculto em unidade simbólica, seja dentro dela ou em qualquer lugar fora dela. Então, seu caráter como escritura seria perdido. A obra regrediria, como inúmeros exemplos fazem hoje, a um estado pré-artístico; não mais crepitando com eletricidade. Esse crepitar com eletricidade é talvez a aproximação mais tolerável do que deve ser entendido pelo caráter da obra como écriture" (Adorno, 1995, p. 72).

[36] "A mode of composition which enhances the affective gesture with the energy to productively dissolve itself in a quasi- analytical fashion suggests itself since, by adopting such a standpoint, the gesture is brought to function in several ways simultaneously, thus throwing its shadow beyond the limits set by its physical borders, while the strands of parametric information of which it is composed take on lives of their own-without, however, divorcing themselves from the concrete point of their common manifestation to such a degree that their independence on the processual level could ever pose a serious threat to to the credibility or integrity of the gesture itself" (Ferneyhough, 1993a, p. 38-39).

compositor(a) a constantemente reajustar suas normas. Reinserimos aqui o mesmo trecho de Adorno para sugerir sua leitura após a exposição das ferramentas composicionais sugeridas por Ferneyhough:

> Na arte, o critério de sucesso é duplo: primeiro, as obras de arte devem ser capazes de integrar materiais e detalhes na sua lei imanente da forma; e, em segundo lugar, não devem tentar apagar as fraturas deixadas pelo processo de integração, preservando, em vez disso, no todo estético, os vestígios daqueles elementos que resistiram à integração (Adorno, 1984, p.18. t.n)[37].

Por meio de uma sensibilidade tanto construtiva quanto aural que capta as "fraturas" que conferem ao material um aspecto polissêmico, a prática escritural e figural se desvinculam de um modelo de produção fundamentado "no antigo Eu sintetizador, comportando-se como se estivesse em comando ininterrupto do material" (Adorno, 1995, p.72) pelo(a) compositor(a) e suas ferramentas projetivas, assim como da absorção integral desse material por meio de parâmetros erguidos 'aprioristicamente'[38].

Assim como a figura atua como um intermediário entre gesto e força, ela também desempenha um papel mediador ao aproximar o material da norma, o objetivo do subjetivo, ilustrando dessa maneira como a atividade figural estabelece uma **noção dialética do material**, ou seja, um objeto que é duplamente sujeito[39]. Em outras palavras, a figura – enquanto "um modo de perceber" (Ferneyhough, 1993b, p. 19) – não apenas faculta ao ouvinte a capacidade de se transfigurar em compositor no instante em que uma escuta escritural se inscreve, mas também possibilita que o compositor assuma temporariamente a posição de um ouvinte sensível ao atrito gerado pela particularidade do material para evitar que sua construção resulte em uma escuta atomizada, onde as intenções composicionais permanecem dissociadas dos desdobramentos sonoros que provocam, tornando-os incapazes de serem articulados em uma coerência aural e, daqui, em uma escuta escritural. De modo análogo ao que se afirma que "objetos e processos não

[37] "In art, the criterion of success is twofold: first, works of art must be able to integrate materials and details into their immanent law of form; and, second, they must not try to erase the fractures left by the process of integration, preserving instead in the aesthetic whole the traces of those elements which resisted integration" (Adorno, 1984, p.18).

[38] Gérard Grisey, ao delinear a distinção entre o tempo conceitual (desdobramento dos materiais identificado pela análise da partitura) e o tempo perceptual, (desdobramento dos materiais identificados pela escuta), revela uma problemática própria à relação entre a notação musical e a escuta. O autor argumenta que o protagonismo do espaço gráfico e sua representação espacial do som resultam na impossibilidade de uma escuta que se conforme estritamente aos preceitos da notação, em virtude da descontinuidade que permeia a audição e a operação da escrita. Esta disjunção é catalisada devido à aparição holística do objeto sonoro - fundamental para a caracterização do 'tempo-espaço' musical e que transcende a mera simbolização -, não ser endereçada em detrimento de seu tratamento enquanto sinal (Grisey, 1987, p. 244. t.n). Ao propor um conceito de tempo que se limita a determinações pontuais como "nota", "ritmo" ou "articulação" de forma isolacionista, o pensamento musical corre o risco de "confundir a terra com o mapa" (Grisey, 1987, p. 240). Grisey critica a prática do serialismo, identificando uma falha fundamental na suposição de uma equivalência entre notação e escuta, bem como entre conceito e percepção. Tal confusão engendrou a crença na possibilidade de transpor procedimentos baseados em números inteiros para objetos sonoros que, para a percepção, são irredutíveis a tais reducionismos.

[39] Segundo Menezes, "Ao contrário da música escrita, na qual o material insere-se como algo *essencialmente relacional*, na música eletroacústica sua constituição se cinde basicamente em duas: ao lado de seu aspecto eminentemente relacional, enquanto dado de estrutura formal, o material **adquire valor constitutivo dos próprios sons com os quais se realiza a obra" (Menezes, 1998, p. 61**, grifos nossos). A partir dessa premissa, é pertinente articular que a dinâmica escritural reconfigura tal ímpeto eletroacústico, ao atribuir à dimensão constitutiva do material a capacidade de ascender à condição não somente de elemento estrutural fundamental, mas ainda elemento estruturante capaz de modular relações funcionais.

são fundamentalmente, genericamente distintos" (Ferneyhough, 1998, p. 3)[40], durante o impulso escritural – seja na qualidade de ato composicional ou como ato de escuta – o radicalmente objetivo e o radicalmente subjetivo se dialetizam.

Dizer que o material é também um sujeito significa nada mais que o reconhecimento de seu potencial polissêmico enquanto estatuto ontológico: sua predisposição intrínseca para articular e insinuar ao sujeito compositor uma miríade de relações formais, bem como para manifestar ao ouvinte que sua plurifuncionalidade semântica é, como bem observa Schelling, "pré-formada no material" (Schelling, 2001). No entanto, a distinção entre o caráter escritural e o ato construtivo evidencia que não é uma condição *a priori* que tal polissemia se mantenha visível na superfície da obra, o que não assegura, portanto, uma escuta que consiga apreender tal polivalência independentemente da disposição formal da obra em questão. Embora o conceito shellingiano ateste que a plurifuncionalidade do material é, de fato, pré-formada no próprio, a incumbência do compositor transcende a identificação e seleção de uma dentre essas múltiplas funções; se a escuta escritural se põe como horizonte, sua tarefa consiste em viabilizar que essa multiplicidade contida no material – essa subjetividade – se manifeste igualmente ao ouvinte.

Se a marca de uma subjetividade plenamente realizada reside na sua capacidade de rejeitar aquilo que lhe é imediatamente apresentado, é a polissemia do material – configurando um problema duplamente intrincado ao ato composicional e ao conteúdo da escuta –, que revela essa subjetividade. Essa mesma polissemia habilita o compositor a recalibrar as normas que projeta, permitindo-lhe ingressar em um processo de reconstrução incessante. Pelo lado da escuta, essa polissemia oferece ao ouvinte a oportunidade de navegar pela obra indefinidamente, reavivando o impulso escritural que "antecede a coisificação da própria obra de arte" como, re-enfatizamos, coloca Adorno. Tal dinamismo que consiste no vaivém entre material e sujeito torna-se ainda mais evidente quando Ferneyhough insere que

> A música não é material morto, nem ainda forma abstrata. Menos ainda são manobras sem sentido num vazio indiferente e arbitrário. A ideia da figura vista como uma reformulação construtiva e proposital do gesto deve abrir caminho para a aura, o ideal visionário de uma obra que entra em conversação com o ouvinte *como se fosse outro sujeito consciente*[41] (Ferneyhough. 1993b, p.19, grifo no original)[42].

7. Uma noção dialética de material

O que Ferneyhough nos parece radicalizar com suas propostas é, finalmente, que o ato construtivo, ativado também como modo de escuta, se efetiva ao fornecer ao ouvinte a possibilidade de

[40] Se "Escutar objetos musicais significa escutar *direções* desses objetos" e se a eleição de "direcionalidades como estratégia diacrônica basilar das construções sonoras" é aquilo que "funda o ato musical, a composição propriamente dita" (Menezes 2013, p. 74, grifos originais), podemos compreender que o par gesto-figura visa justamente a radicalização do ato composicional.

[41] Não é acaso que Ligeti nos esclarece ao afirmar que "não é relevante se [a mudança de concepção de forma] é o resultado de uma investigação sobre a ordenação serial do material musical ou se as manipulações seriais são, por sua vez, a consequência da nova concepção de forma. Técnica e imaginação influenciam-se mutuamente em uma constante troca" (Ligeti, 1965, p. 5, t.n).

[42] "Music is not dead material, nor yet abstract form. Still less is it meaningless maneuvering in an uncaring, arbitrary void. The idea of the figure seen as a constructive and purposive reformulation of the gesture should clear the path for aura, the visionary ideal of a work entering into conversation with the listener as if it were another aware subject." (Ferneyhough. 1993b, p. 19).

jogar com as condições de sua experiência ao "operar num mundo em que tudo, por princípio, está desviado de seu sentido" onde "domínios qualitativamente distintos se interpenetram, ordens de representação heterogêneas se entrelaçam, tipos de operações irredutíveis se condicionam mutuamente." (Dufourt, 1997, p.10). Esta interpenetração de ordens heterogêneas, iniciando-se como gestos e figuras, material e norma, meio e construção, se efetiva quando chegam ao nível do produtor e receptor, sujeito e objeto e, finalmente, como a promessa maior que qualquer objeto estético pode oferecer, do eu e do outro: "Uma vez que o objeto se torna sujeito no absoluto, o objeto não é mais inferior em relação ao sujeito. No extremo, a identidade se torna agente do não idêntico" (Adorno, 2007a, p. 152).

Consequentemente, a ênfase da escritura não se estabelece como a transparência de um mecanismo unificador, e, como elucidado por Ferneyhough, não se funda, ainda, na transparência da construção como um ato contínuo. Em vez disso, a escritura se desdobra ao abordar **a capacidade do ato de escuta em adentrar um objeto estético que responde de maneira dinâmica às suas escolhas interpretativas**. Assim, ergue-se a proposta de um "ideal visionário de uma obra que entra em conversação com o ouvinte **como se fosse outro sujeito consciente**". Se sua polifonia de normas propicia tal interação, torna-se latente a investigação de alternativas que permitam a atualização desse horizonte estético e, como sempre nos lembra o trabalho liberado, novos horizontes que a atualização — ou mesmo o ato que busca essa atualização — descortina sob a forma de uma latência, de um desvio.

Os esforços teóricos de Ferneyhough nos parecem, em última análise, reivindicar que o postulado da arte pela arte é incontornavelmente dialético.[43] Somente na medida em que uma composição musical, ao resistir à sua funcionalização na maneira de um objeto referencial — qualquer que seja essa referência: extra ou intra-musical —, se submete às suas próprias leis internas e atende ao seu próprio meio, é que ela se afirma e oferece o que pode aos contextos que a circunscrevem e dos quais, inevitavelmente, faz parte. Dizer isso é o mesmo que afirmar que, ao se concretizar como existência que reivindica sua tarefa particular, a música também passa a afirmar-se de maneira compatível com uma finalidade que transcende sua própria existência — a de gerar uma escuta nunca experimentada —, na medida em que se realiza um momento que se efetiva (e não apenas se vislumbra) como um fim em si mesmo, emancipado do domínio das utilidades práticas. No instante em que a música se torna autorreferencial — ou seja, quando preserva, em sua aparência, o impulso escritural convocado para sua coisificação —, ela não apenas possibilita, mas efetivamente cria a existência de seu outro: a potencialidade de uma escuta que 'abre' sua forma fechada, destrancando um envolvimento que, no mundo prático, permanece insistentemente trancado. Dessa forma, a tarefa do escrituralismo persiste em efetivar a resistência à sua funcionalização, buscando reconstituir o ideal de erradicação da espacialização do tempo, a fim de preservar a promessa de um sujeito capaz de endereçar à imanência do todo e compelir este a revelar as fraturas deixadas pelo processo de sua integração: com a água finalmente furando a pedra dura, aquilo que desvela o material que articula o caráter escritural — quando elevado à condição de sujeito, ao qual é conferido o direito de partilhar suas promessas que falam da vastidão do possível — é nada mais

[43] Como bem aponta Mahnkopf (1988).

que um instante kairótico[44] que falha em durar para além da barra dupla. Contudo, sua tarefa é cumprida e suas promessas herdadas quando perdemos o medo de admitir que essa falha é material.

Referências

ADORNO, Theodor W. Filosofia da nova música. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic theory*. Tradutor: Christian Lenhardt. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.

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

ADORNO, Theodor W. *Três estudos sobre Hegel*. Tradução de U. Razzante Vaccari. São Paulo: Unesp, 2007a.

ADORNO, Theodor W. *L'idée de l'histoire de la nature,* in L'actualité de la philosophie et autres essais, Ed. Rue d'Ulm, 2007b.

ADORNO, Theodor W. *Quasi una fantasia*. Tradução: Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DELALANDE, François. *Le son des musiques:* entre technologie et esthétique. Paris: Buchet/Chastel, 2001.

DUARTE, Rodrigo. *Sobre o conceito de "pseudomorfose" em Theodor Adorno*. Artefilosofia, v. 4, n. 7, p. 31-40, 2009.

DUFOURT, Hugues. *O artifício da escrita na música ocidental*. Tradução: Carole Gubernikoff. Rio de Janeiro: DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 1, 1997.

FERNEYHOUGH, Brian; Boros, James. *Shattering the vessels of received wisdom*. Perspectives of new music, p. 6-50, 1990.

FERNEYHOUGH, Brian. *Form-figure-style*: an intermediate assessment. Perspectives of new music, p. 32-40, 1993a.

FERNEYHOUGH, Brian. *Il tempo della figura*. Perspectives of new music, p. 10-19, 1993b.

FERNEYHOUGH, Brian. *The Collected Writings of Brian Ferneyhough*. Ed: Boros, James; Toop, Richard, eds. Amsterdam: Harwood Academic Publishers. 1995.

FERNEYHOUGH, Brian. *Adorno Presentation*. Keynote address to the international conference on Twentieth Century Music, Goldsmith's College, London, 21 de fevereiro, 1998.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: Fapesp, 1998.

FOSTER, Hal. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

FITCH, Louis. *Brian Ferneyhough*: the logic of the figure. Tese (Doutorado) - Durham University, 2005.

[44] Na mitologia grega, três concepções de tempo — Chronos, Aion e Kairós — se entrelaçam e contrastam, com Kairós emergindo como um instante fugaz que interrompe a linearidade e previsibilidade de Chronos e a flutuação de Aion. Sua origem é narrada em duas versões: na primeira, é filho de Zeus e Tyche, caracterizado por sua rapidez e efemeridade, sendo possível capturá-lo apenas pelo cacho de cabelo; na segunda, como filho de Chronos, simboliza um tempo não-linear, associado a oportunidades e momentos propícios para a emergência da diferença. Assim, Kairós se revela como uma manifestação dinâmica e fugaz do tempo. Trench (1894. p. 209-212).

GREENBERG, Clement. *Vanguarda e kitsch*. em: Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.), *Clement Green*berg e o debate crítico. 1997.

GRISEY, Gérard. *Tempus ex Machina*: A composer's reflections on musical time. Contemporary Music Review, v. 2, n. 1, p. 239-275, 1987.

GUBERNIKOFF, Carole. *Pierre Boulez e o pensamento musical da segunda metade do século XX*. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília, 2006.

KAFEJIAN, Sergio. *A escritura musical nos ambientes da eletrônica em tempo real*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014.

KOZU, Fernando Hiroki. *A complexidade em Brian Ferneyhough*. PUC SP, 2003. (Doutorado).

LIGETI, György. *Metamorphoses of Musical Form*. Translated by Cornelius Cardew. In: Form—Space: Die Reihe 7. English ed., p. 5–19. Bryn Mawr, PA: Presser, 1965.

MANOURY, Philippe. *La note et le son: écrits et entretiens*. Paris: Éd. L'Itinéraire, 1998.

MAHNKOPF, Claus-Steffen. Vers une musique figurelle? Contrechamps, v. 8, p. 45, 1988.

MENEZES, Flo. *Matemática dos afetos*: Tratado de (re)composição musical. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2013.

MENEZES, Florivaldo. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
NICOLAS, François. *Éloge de la complexité*. In: Entretemps, nº.3. Paris: J.C.Lattès. 1987.

OLIVE, Jean Paul. *Material e música informal*. Artefilosofia, v. 4, n. 7, p. 86-95, 2009.

PADDISON, Max; DELIÈGE, Irène (ed.). Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives. Farnham: Ashgate, 2010.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. Boitempo Editorial, 2008.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*. São Paulo: Editora EPU, 1992.

SOCHA, E. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TOOP, Richard. *On complexity*. Perspectives of new music, p. 42-57, 1993.

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

TRENCH, Richard Chenevix. *Chronos e Kairós*. In Synonyms of the New Testament. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner, & Co. Ltd. 1894. p.209-212.

Austeclínio Lopes de Farias atua como compositor e pesquisador. É bacharel pela UnB, mestre pela USP e doutorando na UnB.

E-mail: kinolopes1@gmail.com

Bruno Cunha atua como professor temporário de composição e tecnologia musical na Universidade de Brasília. É doutorando em música pela Universidade de Brasília e possui Mestrado em Composição de Música Eletroacústica pela Academy of Performing Arts in Prague.

E-mail: bruncomp@gmail.com

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cega por pares.



A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.

