

Documenta

**A provocação dos sons: musicais,  
Arte da Fuga e Monteverdi**

Marcus Mota

## A provocação dos sons: musicais, Arte da Fuga e Monteverdi

Marcus Mota  
Laboratório de Dramaturgia

O Laboratório de Dramaturgia se envolveu com produções sonoras não apenas nos musicais. Desde seus primeiros momentos houve uma tensão entre a escrita específica para a cena e possibilidades outras não apenas de outras artes como impulsos de pensadores que se valeram de horizontes aurais para suas reflexões.

No que se refere à dramaturgia, havia espaço nos pequenos textos para a presença de som nas rubricas, como algo necessário mas proposto e posposto. Por esse tempo, entre 1995 e 1998, eu ainda não havia conseguido conciliar duas paixões e práticas que sempre me acompanharam: música e escritura.

Exceções foram duas orientações de Iniciação à Pesquisa (Pibic) com alunos do Departamento de Música-UnB, as quais me induziram a tomar muito tempo com os temas dos estudantes: “A cena como mediação para arranjos e composições musicais”, com Gisele Pires de Oliveira, entre 1998-1999, na qual eram propostas homologias entre formas musicais e organizações textuais em obras de Padre Antônio Vieira, Machado de Assis e Guimarães Rosa; e “A dramaturgia musical de Claudio Monteverdi”, com Eldom Soares, que estudava as relações entre libreto e partitura nas obras *Orfeo* (1607) e *L'incoronazione di Poppea* (1642-1643)<sup>1</sup>.

Ainda: nesse mesmo tempo em virtude de pesquisa para um musical não realizado, eu havia escrito um texto sobre musicais, tomando por base o filme *An American in Paris*<sup>2</sup>. Estávamos vivendo, a partir de meados da década de 90 do século passado, um retorno aos musicais, com a montagem/adaptação de obras da Broadway e maior profissionalização das produções, e criação de novos musicais no Brasil.

A prática de uma pesquisa prévia para uma dramaturgia fora desenvolvida com o espetáculo *Aluga-se* (1998), que se baseou no estudo de técnicas de comicità dos filmes mudos. Era o início das atividades do LADI: pesquisa e dramaturgia. Da pesquisa sobre musicais, ficou só o texto, uma exploração conceptual. Início, quando eu tinha mais experiência em assistir filmes e ler textos teatrais que participar diretamente de processos criativos cênicos.

Quando meus caminhos se estreitaram, quando senti que estava me repetindo em textos cada vez mais herméticos, decidi fazer um doutorado muito estranho: pesquisar

1 Resumo do primeiro projeto foi publicado como “Matrizes Dramáticas na Formação da Literatura Brasileira In: *Anais do 4o. Congresso de Iniciação Científica da UnB*. Brasília: UnB, 1998. p.366 – 366.

2 O musical que não vingou se valia de músicas que havia composto para uma banda de Rock que tive nos anos 80 do século passado, as quais foram reaproveitadas no musical *As partes todas de um benefício* (2003), com direção de Hugo Rodas.

de fato a dramaturgia musical ateniense para aprender a escrever textos mais extensos e densos. Entre 1999 e 2002, descobri que estas qualidades que ampliaram minha escrita em qualidade e alcance imaginativo advinham de fato de produções multissensoriais, de obras que exploravam tensões entre aquilo que se mostra e aquilo que se ouve. Se antes, em minha dramaturgia, eu marcava lugares para possíveis realizações sonoras, agora eu, analisando e reconstituindo o contexto performativo da dramaturgia ateniense, imergia na textura de imagens visuais e acústicas que produziam uma experiência ampla e atrativa.

Os anos de doutoramento foram anos de estudos, de *close reading*, de reinvenção. De fato eu me preparava para saltos posteriores, como as produções de obras do repertório operístico e meus próprios musicais. Mesmo que eu não escrevesse nenhuma obra, para aquele momento convergiam sensibilidades de minha vida como estudante de música e músico popular em festas e bares.

Testemunho desse momento em que se inicia uma convergência entre texto, música e cena é o um texto publicado em uma revista avulsa, sem nenhuma sobrevida, que aqui é reproduzido. Creio que é um de meus textos mais densos, elaborado como exercício para se pensar as implicações do conceito de performance a partir de uma obra musical. Meu foco não foi o de identificar performance a desempenho, e sim aproximar a organização da fuga como uma dramaturgia, como uma dramaturgia em performance.

Escrever este ensaio foi como testar modos de análise e conceitos com os quais eu me relacionaria durante a análise da dramaturgia musical de Ésquilo. Em ambos os casos eu possuía registros textuais de obras performativas. A análise da escrita de Bach me ajudou a esclarecer a escrita cênico-musical de Ésquilo. Se minha pesquisa de doutorado tinha um perfil tanto de musicologia histórica, quanto de filologia, o trabalho detido com *A arte da Fuga* de Bach me proporcionou a integração entre articulação de conceitos e análise, ultrapassando um formalismo em arte denunciado por Luigi Pareyson, em prol da produtividade da forma, da escrita específica das obras, de suas marcas.

Após o doutorado, meus textos que envolveram música diziam respeito a aspectos de reconstrução rítmica da dramaturgia grega ou a questões ligadas à montagem de obras do repertório operístico.

Apenas no meu pós-doutoramento (2014-2015), consegui as condições necessárias (experiência, formação e tempo) para trabalhar mais diretamente com as relações entre música e cena, ao produzir uma Suíte Orquestral para a obra *As Etiópicas*, de Heliodoro<sup>3</sup>. O material segue inédito. Por agora, o que importa são os textos que ora se publicam

Então, como guia deste artigo-antologia, seguem:

- 1- texto sobre *An American in Paris* (1998)<sup>4</sup>;
- 2- texto sobre *A Arte da Fuga*, de Bach (2000)
- 3- texto sobre o drama musical de Monteverdi (2001)

3 V. meu artigo “Audiocenas: Elaborando um amanhecer a partir de *As Etiópicas*, de Heliodoro”  
Link: [http://medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2014/11/art13\\_MarcusMota.pdf](http://medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2014/11/art13_MarcusMota.pdf)

4 Datas das primeiras versões dos textos. Textos reescritos para esta revista.

## 1- *An American in Paris*: cinema, música e teatro

Os musicais parecem não ter sobrevivido à cultura pop dessacralizadora pós anos 70. Não que tenham morrido, pois registram a construção de nossa memória fílmica, na difícil junção entre evento cinematográfico e espetáculo teatral.

Porém, a glamourização da realidade que desenvolviam, réplica midiática da aura da obra de arte, não encontra mais lugar em nosso mundo<sup>5</sup>. As contemporâneas relações entre ficção e realidade mergulhadas no niilismo praticante de sujeitos fragmentados, são incapazes de produzir transcendência, mesmo até uma transcendência que dure o tempo de um beijo. O que se exhibe, o que se mostra guarda as marcas de sua explicitação. O olhar cada vez mais se condena ao atento e minucioso desnudamento do visto. Do mundo comemorado como sublime ao mundo revelado e despojado pela violência, percebemos que as imagens mudaram tanto quanto os sujeitos que as vêem. Mas o nosso hipernaturalismo, no entanto, não seria um desejo de ir mais além do visível?

Vamos nos acompanhar de *An American in Paris* para abrir uma brecha em um espaço além de nossa recusa e desconfiança a respeito de tudo que é memorável e efetivo<sup>6</sup>. Tentar entender um musical pode ser um antídoto para a universalização de um fascínio unificante pela anomia.

A grande crítica que se pode fazer a um musical é o efeito de artificialidade e afetação que nos sobrevém em virtude da quebra de continuidade na representação quando das partes de canto/dança. O sacrifício das partes não musicais (diálogos, contracenação, contexto de cena, faticidade dos conflitos entre os agentes) em prol do 'momento artístico' do drama (a canção, os números dançados) resultaria na má estruturação do ritmo do filme. É como se a fita fosse construída para o momento especial que se destaca. Logo, todos os outros momentos não possuem importância e especificidade, a não ser figurarem como preparações para as partes musicais. Desse modo, um musical seria o amontoado de cenas de ligação em volta de pontos de iluminação centrais. Esta lógica binária, mas una (pois trabalha com hierarquia e antecipada valoração), funciona como a simplificação de um processo dramático. Trata-se de administrar as pulsões para um clímax. Para enfatizar eventos isolados, negligencia-se a integração dramática.

Desde já, vendo o todo emergente desta lógica, facilmente identificamos as diferenças qualitativas que dão coesão ao que se representa. Esta economia expressiva baseada no par de opostos preparação/ clímax constitui fator de restrição dos atos recepcionais, pois trabalha com a criação de um mesmo regime de expectativas que são sempre cumpridas.

5 Note-se, por exemplo, como os filmes musicais recentes como *Dançando no escuro* (2000), *De Lars Von Trier, Moulin Rouge* (2001), *de Baz Luhrman e Chicago, de Rob Marshall* (2002) valem-se tanto de humor, ironia, paródia, crítica e negativismo quanto de atores cantores não virtuosos para não circunscrever o mundo representado às habilidades dos intérpretes e, conseqüentemente, estreitamento dos vínculos dramatizados.

6 Filme de 1951, dirigido por Vincente Minnelli e estrelado por Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant e Georges Guétary. Título brasileiro: *Sinfonia de Paris*, Videoarte, 113 min.

Sabendo a pequena novidade entre as partes, a recepção se confina a confirmar o já sabido, a espera o que conhece, a sentir o já sentido.

Foi assim que a era dos musicais entrou em estágio terminal. Filmes que apenas reeditavam a exposição de habilidades não conseguiam integrar atos recepcionais diversificados. A convencionalidade da distribuição de suas partes acopladas a funções fixas de recepção determinou o esgotamento de uma concepção culinária do musical (Brecht). A redução das partes não musicais à preparação para o *espetaculoso* promoveu o fascínio pelo indivíduo, a substituição do efeito pelo artifício, a exacerbada subjetivação de uma obra que se define justamente por sua multidimensionalidade.

Note-se: é um tipo de racionalidade compositiva que produz tal expurgo da multidimensionalidade, ao preferir a normalização do representado como forma de proporcionar ao auditório o imediato encontro com um imaginário comum e geral. A redundante informação visual, o destaque das partes performativas, a fragilidade situacional das partes não musicais, a apressada disposição unívoca e central de um agente dramático, tudo, enfim, orienta o espectador a decodificar sem esforço o que diante dele está.

Em *An American in Paris* as artes dialogam, fazendo um espetáculo intersemiótico, interartístico. O fato de um pintor (Jerry Mulligan), um pianista (Adam Cook) e um cantor (Henri Baurel) participarem das cenas, integra ações cotidianas das partes não musicais ao extracotidiano das partes performativas.

A abertura do filme, como num documentário, narra espirituosamente o espaço a ser visto, detendo-se na fonte que mais tarde será protagonista do *ballet* final<sup>7</sup>. A narração inicial continua na apresentação das personagens, selecionando a diferenciação de referências que orienta a atividade recepcional. Tanto que a câmera/narrador corrige alguns 'equivocos' de apresentação, tópicos metareferenciais que demonstram os limites entre ficção e contexto de cena como forma de dilatar e experimentar a tensão entre este desdobramento ficcional e sua recepção. As brincadeiras da câmera e as falas cômicas da narração exercitam a autoparódia do filme, reforçando não o encantamento, mas a construtividade do que se mostra. O riso doa-nos o tempo de uma interação.

Desde o início, então, o filme volta-se para a representação, para viabilizar uma experiência de assistência, para correlacionar a construção da cena com a construção da recepção do espetáculo. O que é visto volta-se para quem observa. Mas, para isso, necessita criar os meios, as condições para que haja esta reflexibilidade. Tudo que se coloca em cena depende de sua possibilitação. Ao invés de meramente reduzir o ato de representação à irrupção do modelo preparação/clímax, a realidade do que se exhibe é a ultrapassagem das dificuldades de sua atualização. *Como ver o que se vê* torna-se a meta dos atos da audiência.

Desse modo, o conceito de contexto de cena é estendido. O que se coloca diante de

7 *An American in Paris* pode assim ser dividido em 8 partes subseqüentes: 1- apresentação multiperspectivada dos agentes dramáticos; 2-paródia da tipificação do ideal feminino; 3- didática comicidade do sentido das palavras; 4- debate antilírico sobre afetos; 5-show musical no Clube; 6- devaneio de Adam Cook; 7-festa em preto e branco; 8- delírio multisensorial do *ballet* final.

nós não é a redundância do tema. O contexto de cena não se restringe a exigências de um modelo composicional prévio ali aplicado. O contexto de cena aponta para seu horizonte, para algo que vincule o momento de sua ocorrência a eventos translocais. É preciso que a recepção interaja com o ritmo de representação que perpassa eventos representados e os insira no todo do espetáculo. A abertura do filme amplia-se no desnudamento da ficcionalidade mesma da representação.

Senão, vejamos: logo após apresentado nosso trio de artistas, Adam Cook e Henri Baurel vão conversar. Mas ninguém conversa como eles, ninguém conversa assim cotidianamente. O mote desde diálogo é pergunta ‘como ela é?’, abrindo e fechando a contracenação entre os artistas. Dois homens falando de uma mulher. Um contexto de cena, mas, ao mesmo tempo, uma situação para se focalizar a própria materialidade audiovisual. É preciso mostrar este desdobramento metaficcional. E tal desdobramento só acontece e é mostrado a partir do momento que se ultrapassa a localidade do contexto de cena.

Dessa maneira, a normalização do olhar é refutada. Pois o ilusionismo referencial confunde aquilo que vê com aquilo que é realizado, mostrado, resumindo, assim, o acontecido ao visto. Omite a interatividade que fundamenta a representação, interatividade esta que não existe só na proposição de imagens para alguém, mas no fato que a própria representação propõe imagens para alguém a partir de si mesma. Os atos em cena duplicam atos extracena. O auditório, a função recepção, não é um dado exterior à realização. Esse olhar avaliador e discriminatório perpassa a cena, dando acabamento ao que se representa. A cena mesma é este acompanhamento e co-constitutividade que se desloca em relação ao que se exhibe. A cena é o espetáculo de sua interatividade.

Diante disso, é imprescindível perceber a heterogeneidade de níveis que uma cena faz irromper em sua performance. Duas pessoas conversando sobre uma mulher são dois espectadores de uma imagem que se concretiza no decorrer do diálogo. Eles estão vinculados não somente entre si, mas à figura para a qual remetem suas falas. Durante a conversa a figura evocada mais e mais se especifica e especifica os dialogantes. A dialogação efetiva os nexos entre as figuras em cena e fora de cena. A cena medeia a interação pluralizada em seus vários nexos simultâneos e extensivos. A cena não é a representação de algo: não se cancela o meio para fazer irromper outra ordem de realidade. A cena representa as condições de sua inteligibilidade, de seus suportes, a desdobrada e simultânea exibição dos homens, da mulher e da audiência implicada nesta interação entre assimétricas presenças.

No caso deste diálogo, as palavras, em sua brincadeira não designativa, os trocadilhos, suspendendo toda exclusividade finalística referencial, conjugam dizer com mostrar. A fala em um espetáculo adquire um estatuto performativo. Uma fala que não informa, uma fala que forma a tensão entre o que é e o que se deseja atravessa a cena. O pianista pergunta: ‘Como ela é?’ A câmera focaliza um espelho. A partir deste, seis sequências da mesma mulher em diversos aspectos são projetadas. Cada uma delas tem seu quadro, sua dança, seu cenário vazado, como um devaneio. Cada quadro comentado. Quadro e legenda correlacionam-se, não se podendo saber se é a palavra que comenta a sequência ou se é a sequência que ultrapassa a palavra. Na sucessão da mesma/outra mulher, as vozes dos dois amigos parecem ver o que dizem. Enquanto falam, nós assistimos ao filme, só os

escutamos, tomada que está a tela com a sucessão da mulher ora ideal, excitante, tímida, moderna aculturada, alegre. Defrontamo-nos com duas perspectivas duplas: a presença eloquente de quem não vemos e a presença muda de quem dança, ambas as perspectivas interpretando-se mutuamente sem se referir. O diálogo das personagens amplia-se, prolifera. Outros diálogos são vinculados: o diálogo sem interação das personagens com a sequência das mulheres e o diálogo da compreensão dos diálogos em cena por parte da audiência. Há uma descontinuidade fundamental entre a ação da conversa e o devaneio. Na conversa dialoga-se, mas o próprio bate-papo é comicamente a figuração de uma desconversa. Na sequência de quadros, a dança da bailarina ironiza os tipos que são propostos pelos amigos. Os amigos mesmo divergem quanto ao ajuste entre a mulher que eles adjetivam e a mulher efetiva. Ou seja, nem eles conversam, nem a mulher dança. A comicidade comparece aqui como fator de suspensão do nexos entre a cena e sua explicação causal, para que desta forma fique claro e inteligível: o que se mostra, o que coloca em cena diante de nós são figurações que possuem sua razão de ser no modo mesmo como são dispostas. O fazer é a razão do que eu vejo e compreendo. Eu vejo o que é feito adquirindo sentido nessa realização.

Retomando: a totalidade da cena possui duas partes distinguíveis - diálogo e dança. O diálogo aqui não é preparação, aperitivo para a parte performativa. Ambas são partes, desempenhos configurados em função de interatividade. São duas maneiras de mostrar a mesma e diversificada produção de nexos. Eis o 'segredo' da continuidade deste musical: radicaliza-se a descontinuidade mesma de obras dramático-musicais através da homologia entre desempenhos diferenciados, englobados pela duplicação das relações entre cena e plateia. Perspectivas que atualizam os nexos recepcionais constituem-se como orientação da cena, efetivação de uma continuidade não do enredo, e sim da interação representada. A continuidade se faz através de atos descontínuos que constroem o presente de cena como presença efetiva do auditório. Isso só pode ser visto se demonstramos:

- 1) a complexidade dos atos personativos;
- 2) a variedade de níveis de referência de uma cena;
- 3) o acabamento recepcional do espetáculo;
- 4) a representação em sua totalidade como horizonte de integração de atos e suportes representacionais.

O musical tem um papel basilar em questões representacionais. Quando há a canção, deixa-se de promover nexos para se fundir público e espetáculo? Só se imagina quando a performance configura-se atrativamente como nas partes não musicais? Se for assim, temos a mera inversão de valoração (antes as partes performativas eram as mais solicitadas. Depois de sua convencionalidade, vivemos o domínio da prosa fílmica) resolveria a questão. Como podemos observar, não se trata de uma 'essência' da diferença dessas partes, mas sim no modo como se realiza a integração dramática. A interação e configuração das partes não são questões meramente formais, decididas sem a consideração de outros parâmetros que os realizacionais. Não há um circuito fechado entre composição e realização.

A amplitude do espetáculo dramático-musical situa-se na amplitude de seu processo criativo. O mistério da produção da continuidade aponta para uma poética da recepção. Continuidade para quem? Para a tela, não há continuidade, mas atos descontínuos que convergem para orientar o tempo e a experiência de um auditório. Para quem vê, a continuidade é produzida pouco a pouco, é uma tendência. O caráter assimétrico, diversificante, heterogêneo, descontínuo do que é proposto para o espectador é que vai constituindo algo que não existia e passa agora a existir - a continuidade. Quando as canções se tornam mais importantes que as outras partes, quando os clichês abundam e a redundância impera, a questão não é tanto de continuidade, mas de simplificação, de eliminação do descontínuo. Estruturas em anticlímax desenvolvem e devolvem o ritmo de representação.

Contra uma ditadura de efeitos e recursos unificantes, o musical vale-se de um *logos* heterodoxo, no qual falas, canções e danças reivindicam que haja a representação significativa de algo que se integre no limite de sua expressão. Neste limite, o dizível, o enunciável não é propriedade particular da fala. Movimentos, luzes, sons, gestos, cores são referências que invalidam a normalização do que se mostra.

Dois homens conversam sobre uma mulher. O que ela é? Ao fim da cena, eles próprios estão no mesmo quadro que projetava as várias faces de Eva. Quanto mais a atividade representacional é desempenhada e configurada nesse desempenho, mais os distintos níveis se efetivam e contracenam. A dialogização generalizada contextualiza a metáforização realizada. O musical faz interagir níveis representacionais diversos e concomitantes com performances variadas de modo promover a contextualização do que mostra. O heterodoxo viabiliza a compreensão. A coreografia da palavra ou o corpo eloquente que dança exibem a pertença de cada diferença à integratividade que os especifica. Nessa cena, das falas aos quadros, a pluralidade de perspectivas e meios impulsiona nexos e vínculos bem caracterizáveis.

Tudo com muito humor. A comicidade presente em *An American in Paris* é mais que um expediente de roteiro. Mais que piada, o humor aqui é sempre uma interpretação de seu contexto de cena, sobrepondo fato e interpretação.

Ainda mais que a comicidade faculta-nos uma anti-lírica, evitando a indiferenciação afetiva do espetáculo. A comicidade distingue emoções representadas, ao produzir o intervalo entre as respostas emocionais das personagens e o comentário mesmo destas respostas.

Com isso, o humor é perspectivador: intensifica a multiplanaridade de níveis do espetáculo, a faticidade ficcional do que se exhibe. A partir desse intervalo sempre retomado por novas intervenções cômicas ou paracomentários, desenvolve-se uma semiose ilimitada através da qual uma referência atribui uma revisão de contexto para outra, e assim indefinidamente. Dessa maneira, na medida em que há a sucessão de cenas e a sucessão da comicidade, nenhuma referência é absoluta, mas remete-se ao contexto de reapropriação que a sobredetermina. A comicidade vai orientando a recepção para estruturas de longo alcance do espetáculo. Logo, a comicidade revela a ficcionalidade mesma do que se encena, a materialidade da representação.

Quando os três artistas se encontram, fechando a primeira parte de apresentação,

eles contracenam em uma brincadeira musical satirizando a valsa. O aspecto didático é salientando, enfatizando a paidéia referencial do humor. Como depois será utilizado na cena com as crianças - quando Jerry Mulligan ensina inglês para elas - humor e didatismo estabelecem a participação das personagens em um evento dentro do evento onde interagem. Eles se excedem, vão além de um reconhecimento, de um aperto de mãos. Eles cantam uma valsa, falam da valsa na canção, dançam o estereótipo da valsa, performam e parodiam homens e mulheres que valsam, valsam com os que estão em volta deles - o auditório sempre presente.

A valsa, pois, já não é a valsa, diante de tantas utilizações e desfigurações. A variação da aplicabilidade da valsa tudo envolve e todos participam. A cena é constituída por variações em torno da valsa. Assim como antes perguntaram o que é uma mulher, agora interrogam, dançando, o que é uma valsa. Só se pode saber fazendo. A performance é uma compreensão efetivada na interação entre a meta de conhecer e os partícipes. Mas a interação suplanta a meta, e o espetáculo é a exibição dessa superação. Espetacular é este novo saber, atual, impresso no decorrer da contracenação. Os agentes dramáticos performam a inteligibilidade de nexos que se ampliam, diversificam e se contextualizam.

O saber advém do envolvimento, do vínculo. Brincar com algo é promover o deslocamento da coisa para situações específicas, é retirar a coisa de sua invariância genérica. Esse manuseio atento ao que se joga retoma a vigília atenta da plateia em relação à tela. Fazendo variações sobre a valsa para os que estão em cena, dançando uma valsa com essa plateia, vincula-se o desempenho com o ato de participar, paidéia modelar para quem está fora de cena. O que se mostra adquire sua volumétrica e ampla dimensão através dos nexos exibidos e performados. O humor devolve-nos o horizonte variacional da coisa. O espetáculo, diversificando o que mostra, conecta a audiência com o mundo representado. O que era previamente dado ou existente transforma-se pelo que é atualmente exibido.

Qual é a matéria disso que vemos então se a todo instante o musical exerce uma ininterrupta atividade de descontinuidade, a comicidade diversifica qualquer constância referencial, a representação revela-se em seus suportes participativos e os contextos de cena não se reduzem ao seu tema ou esquema narrativo ?

O *não factual* não necessariamente é o *sem realidade*. O específico realismo de *An American in Paris* exige que se considere isso, que se reconsidere as exigências de continuidade. O realismo de sua representação é o objetivo do que se exhibe.

A partir da segunda metade do filme, nos reverses do caso entre Jerry Mulligan e Lise Bouvier, é que podemos compreender melhor este realismo dramático-musical.

Jerry, feliz com seu encontro de logo mais a noite com Lise, vai para o quarto do ranzinza e ocupado pianista. Alguém feliz com ser amor procura expressar seus sentimentos para alguém determinado a continuar a ensaiar seu concerto. Na mesma cena, a assimetria entre os partícipes. Perspectivas divergentes efetivam o acontecer da cena. Jerry não só tem de mostrar sua felicidade como também fazer que Adam participe dela.

A cena, pois, é um debate, uma disputa de performances, um duelo entre a insistência de Jerry Mulligan e a resistência de Adam Cook. E duela-se. Ou seja, Adam participa, mesmo que resistindo, e sua negação vai perfazendo um assentimento. Sua recusa em

interagir, seus atos antirepresentacionais são integrados ao espetáculo, são o espetáculo mesmo exibindo-se até sem seus limites. As canções ao piano e as danças ocupam o heterogêneo espaço desse debate. A cena é a figuração de uma interação à avessas. Adam toca piano para o outro dançar, é ele quem faz as réplicas sarcásticas para as falas apaixonadas e nem tanto de Jerry. A ambivalência está também no que ama, divertindo-se com seus sentimentos, realizando-os caricaturalmente. O apaixonado feliz vira um bobo, paródia mesmo da emocionalidade dos musicais.

Para além da simples oposição entre o alegre e o rabugento, modelos de participação ou não em eventos, a afetividade do contexto de cena é desprovida de seu magnetismo e afetação. A transformação dos sentimentos em espetáculo passa pela correlação entre modalidades de interação e atos personativos.

Um apaixonado que brinca com suas emoções e um amigo que reluta, mas acompanha o show do colega inserem a atratividade da performance em um contexto não reduzido a unificar-se em prol de uma patética marcação afetiva. O entrechoque de perspectivas enfatiza uma reciprocidade que desloca do centro da representação a manutenção e celebração de um *pathos* extremo. Do deslumbramento com o amor passamos para o deslumbramento com a ficção realizada em cena, com o desempenho de nexos.

Um perigo ronda o musical: o gradualismo, a contínua passagem de um contexto de cena estável para um menos naturalizado.

*An American in Paris* estrutura-se como um prólogo ao *ballet* final, pantomima que recupera as tensões entre a realização ou não do amor de Jerry Mulligan (homólogo do devaneio de Adam Cook com sua orquestra particular, como platéia dele mesmo). Jerry, em seu delírio cromático passando pelo impressionismo de Toulouse Lautrec, se vê submetido à busca de sua amada por entre tipos, ameaças, épocas, ficções dentro de ficções, frente à fonte dos apaixonados da abertura do filme.

Os dezessete minutos do *ballet* seriam um estranho clímax do filme. Sua extensão modifica todas as durações e expectativas até aqui produzidas.

Misto então de clímax e anticlímax do espetáculo, este *ballet* fantástico é a interpretação e radicalização de tudo que o filme realizou, com as mesmas e mais intensas estratégias cômicas e didáticas. A sobreposição de momentos, ritmos, agentes, materiais é um problema a resolver para qualquer ideal de continuidade. O filme é rasgado nesse *ballet*, jorrando em profusão metáforas dentro de metáforas, um movimento de vertigem que em grande parte abate qualquer tentativa de se unificar o que se mostra a cada momento tanto com a sequência posterior quanto com a parte anterior do filme. Somos arremessados completamente em outro mundo onde suas dimensões se alteram drasticamente a cada passo de Jerry Mulligan. O espetáculo toma conta do sonhador, ultrapassando marcações e referência até aqui produzidas. O americano está em Paris, numa Paris ao mesmo tempo perigosa e atrativa, um jogo onde irresistivelmente nos entregamos sem metas e programas.

Este filme dentro do filme, delírio multissensorial a partir de um desenho, vindo após uma festa em preto e branco, coloca em questão a articulação entre as partes de uma obra dramático-musical, a unidade mesma de um espetáculo audiovisual. A integração dramá-

tica exige uma flexibilidade que não se defina em termos de convencionalidade dramática. O *ballet* final de *An American in Paris* apela para a compreensão dos limites e possibilidades de composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Uma obra dramático-musical parece sempre estar rondando os limites de expressão e inteligibilidade.

## 2 - As implicações performativas da escrita fugal: Uma leitura de A arte da fuga de J.S. Bach<sup>8</sup>

As chamadas formas musicais exibem mais que uma convencionalidade na escolha de seus traços característicos. Além de justificativa puramente musical, há uma tradição de procedimentos relacionados com a relação entre obra e sua inteligibilidade que, sob os parâmetros englobantes de uma estética dramática, ou do teatro como meta-estética, melhor se explicita.

Para tanto, a partir do exame de uma tradição de obras artísticas que encontra no limite de determinadas formas a sua possibilidade de experimentação e construção de referências, procuramos contribuir para o debate teórico acerca de abordagens não formalistas de uma obra de arte.

Por abordagens não formalistas denominamos práticas de abordagem e reflexão sobre objetos culturais levando em conta a efetividade da situação de compreensão que reúne a obra com seu intérprete (GADAMER 1998)<sup>9</sup>. A diferença entre o mundo da obra e o mundo da recepção não é anulada, e sim indexada à totalidade da compreensão realizada.

Trata-se da recusa da dicotomia texto/contexto e de suas restrições. A dicotomia texto/contexto sugere que o texto somente se explique pelo seu contexto, conduzindo a pretensa insuficiência explicativa da obra para a atividade explicativa e tradutora do intérprete. O desnível e a diferença entre o mundo da obra e o da recepção é reordenado em função de um ponto de vista privilegiado, que se articula pelo comentário do analista.

Assim, o texto é o repositório de dados que são decifrados e ganham inteligibilidade a partir de sua autonomização. O contexto, por conseguinte, é esse esforço de inteligibilidade que determina as razões da obra. O sentido da obra está nessa moldura explicativa que não é posta em questionamento. Trabalha-se com evidências indiscutidas, pois o contexto tudo explica. A evidência de que uma obra se utiliza de dados extratextuais em sua representação consigna a atividade do intérprete a tomar estes dados sobre a forma da representação como fatores para explicar a obra que analisa. A explicação pela evidência do contexto é o privilégio do extratextual sobre o textual. O contexto extratextual, explicando a obra, descontextualiza-a, substituindo as razões da obra pelas razões do analista.

O refinamento da relação texto/ contexto, ao fim, é a uniformização do contexto intelectual de todas as obras, meta da abordagem formalista. Aqui o contexto explicativo é a metalinguagem do intérprete, ato de se renomear os dados encontrados por meio uma estreita taxonomia.

8 Revisão de texto previamente publicado no primeiro e único número *Revista Tônica*, em 2005.

9 GADAMER, H.-G. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 1998.

Abordagens formalistas são aquelas que descrevem, por meio de uma nomenclatura prévia, a estruturação de um objeto-alvo. O rigor da nomenclatura é complementar à redução do observado à metalinguagem do analista. Ao fim, coincidem objeto de observação e metalinguagem. O objeto-alvo só ganha foros de existência a partir de traços relevados e apontados pela linguagem do analista. A realidade do objeto está circunscrita à linguagem que o descreve.

O sucesso das estratégias formalistas se dá na confirmação de suas observações a partir de dados que a obra analisada oferece, ou seja: a obra é transformada em um conjunto de informações que ratificam a metalinguagem do intérprete. Quando mais uma obra se reduz ao espaço de um gênero ou de uma forma prototípicas como se fosse o resultado da aplicação de uma lei de sua estruturação mais e melhor tais estratégias se reforçam. Dada a obviedade de ser impossível dar nome a tudo que tem sentido em uma obra de arte, resta à formalização selecionar significações mais importantes e reduzir a atenção para fenômenos mais evidenciados em virtude de sua recorrência.

Desse modo, pode-se notar que a descrição formalista, funcionando como uma metalinguagem, explicita a organização material de uma obra, esclarecendo como as partes se dispõem em séries e estas séries na estrutura geral. O âmbito do formalismo é o das mínimas unidades resultantes de seccionamento descontextualizador. Substitui-se o contexto de produção pelo contexto taxonômico de reestruturação. O texto, sem seu contexto de produção, é pulverizado em dados que são utilizados para exemplos da classificação.

A descrição estritamente formalista, pois, reordena um material que estava disposto segundo sua singularidade em certa apresentação de séries relevantes por sua recorrência. Para tanto, privilegia-se a normalização das atividades em um conjunto: há a preferência por enumerar e classificar procedimentos comuns que possuem uma alta taxa de ocorrência.

A descrição formalista é uma ferramenta de trabalho e não pode coincidir com o alvo de uma reflexão. Não se pode confundir posse de ferramentas com seu uso (LIMA 1981)<sup>10</sup>. Quanto mais o estudo se restringe à descrição, mais nomenclatura temos, e menos teoria, ou individuação de uma interpretação. Quem apenas descreve a partir de uma nomenclatura já sistematizada somente aplica uma mnemotécnica.

## Os termos da pesquisa

Apesar de esforços hercúleos de reflexões de H.G.Gadamer, L.Pareyson, L.Treitler, entre outros, pesa ainda a anacrônica tentativa de cientificização dos estudos artísticos. A descrição estritamente formalista é resultante dessa apropriação indiscutida de uma tática comum aos estudos químico-físico-matemáticos do século passado (GADAMER 1998). Mas a obra artística não é exclusivamente um inerte objeto de observação e conhecimento. Ela não se confina ao seu imanentismo. A estruturação estética de uma obra leva em conta não só uma causalidade formal. Ela coloca o problema da interpretação,

10 LIMA, L.C. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

a questão do modo como sua compreensão se possibilita, a interatividade fundamental entre obra e intérprete. Em nossa proposta, sem abrir mão dos dados formais, mudamos o enfoque, e procuramos explicitar quais perguntas a estruturação estética nos faculta.

Em virtude disso, é preciso que se veja uma obra de arte como conjunto de procedimentos singulares dentro de um espaço de exibição de suas escolhas estético-materiais, as quais orientam sua interpretação, sua recepção.

Dentro de nossa pesquisa, escolhemos uma tradição que leva a forma ao seu limite - o Barroco - oferecendo tensões que ultrapassam o imanentismo ou uma dimensão internalista autocontida. A dimensão receptiva é reforçada pelo contínuo entrechoque entre apelo e reorientação de expectativas.

O recurso à dimensão receptiva da obra é melhor visualizado no recurso à *cena como mediador estético*. O que é isso? Esta sentença-conceito dialoga com a tradição estética que objetivou ultrapassar os limites de uma descrição puramente formal e internalista do texto da obra de arte, posicionando-se contra "uma definição puramente semântica de texto (CHARTIER 1994:13,27)"<sup>11</sup>. Para tanto, a atividade da recepção é determinante para essa ruptura com o autofechamento do texto. Ampliando mais a determinação receptiva, sugerimos um modelo integrado do evento estético a partir de uma matriz dramática, a mediação dramática.

Para este sentença-conceito converge não só uma mudança nos estudos literários, de onde recepção foi mais elaborada teoricamente. A dramatização da estética não é meramente a importação de um vocabulário das artes de cena para oxigenar os excessos de hábitos descritivos formalistas. Antes, a dramatização da estética torna-se uma instância quase que obrigatória quando se trabalha com objetivos de conciliar e integrar várias atividades e exigências na observação:

- 1) conhecimento da linguagem da arte que se investiga e sua formalização;
- 2) procedimentos textuais reiterados que demonstram a coerência e coesão de atos e efeitos interligados;
- 3) historicidade da estética;
- 4) integridade da obra de arte;
- 5) compreensão de processos composicionais;
- 6) incremento da percepção estética do pesquisador;

Observando como a estética barroca reivindica a integração dessas atividades - o que chamamos de orientação de cena, fundamento da estética teatral a compreensão da escritura da fuga se tornou necessária e fundamental. A estética dramática encontra na escritura fugal não só uma transposição de atividades cênicas para a música como também a visualização de procedimentos estéticos utilizados para essa concretização. Quando a música se dramatiza, ela não se torna um drama, não deixa de ser música: vai pesquisar em sua linguagem procedimentos para tornar possíveis efeitos dramáticos. Os suportes dramáticos

11 CHARTIER, R. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora UnB, 1994.

utilizados pela música são inscritos e redefinidos nas formas escolhidas e adotadas. A alta dialogação da fuga é amostra disto. Ou seja, a dramatização da música se torna uma reflexão sobre o drama. A música não só incorpora elementos dramáticos em sua prática como também a escrita registra esse esforço e, disso, as soluções estéticas para essa incorporação. Aqui a escritura da fuga nos é importantíssima pois, no operar das formas, as soluções encontradas não são somente musicais, pois a estética não é um conceito e sim um fazer (Pareyson). A escritura fugal é uma reflexão sobre a cena, sobre a orientação dramática da estética.

Em virtude disso, nos detemos na fuga como maneira de tornar mais explicitados os procedimentos que possibilitam uma estética dramática, matriz para uma abordagem não formalista e sim interpretativista de obras de arte.

A composição contrapontística denominada fuga, em sua prática altamente explorada por Bach, principalmente em *A arte da fuga*, possibilita-nos o acesso a processos de textualização que, se melhor explicitados, produzirão grandes dividendos para a compreensão a respeito da cena e suas matrizes.

Para tanto, é preciso superar algumas restrições. Tradicionalmente duas componentes têm demarcado o campo de estudos da música (TREITLER 1990: 299)<sup>12</sup>: uma perspectiva formal, preocupada com a descrição e estabelecimento do código de sua linguagem, cuja nomenclatura cerrada e universalizante procura eliminar as ambiguidades e as flutuações interpretativas; e uma perspectiva histórico-estilística, baseada na periodização estética das Artes Visuais, que busca preencher o contexto das formas. Ou seja, em suma temos uma forma autofechada cercada pelo anedotário sobre os compositores e reforçada pela classificação estilística.

Dessa maneira, prevalece aquilo que se denomina situação sincrônica da música (TREITLER 1990:300), na qual o texto musical se confunde com sua descrição formal, e o contexto da expressão se confina a um elenco de características comuns de uma época artística (MOTA 1997:162-166)<sup>13</sup>, resultando na descrição de uma coisa, de um objeto autônomo e não de um evento (TREITLER 1990: 303,306).

Nicolaus Harnoncourt, em seus estudos sobre o barroco, reagiu veementemente contra essa eliminação da historicidade da música através de sua redução formal. Ele popularizou o estudo da chamada ‘música histórica’ para a formação musical contemporânea. Vamos nos concentrar um pouco mais em suas afirmações.

Refutando a atemporalidade das grandes obras (HARNONCOURT 1990:20<sup>14</sup>), refletida na uniformização dos estilos musicais (1990:20) e na formação musical demasiadamente técnica - a qual “não produz músicos, mas acrobatas insignificantes (31)” - Harnoncourt advoga a compreensão da música histórica, a música do passado a partir de suas próprias leis e regras. Pois “é certo que tocamos a música de cinco séculos, mas

12 TREITLER, L. “History and Music” in *New Literary History* v.21,no.2,Winter 1990.

13 MOTA, M. *Imaginação Dramática*. Brasília, Texto&Imagem, 1998

14 HARNONCOURT, N. *O diálogo musical*. Rio de Janeiro, Zahar, 1990. Seguem-se citações da mesma obra e autor.

na maioria das vezes em uma única língua, em um só estilo interpretativo. Mas, se começássemos a reconhecer as diferenças essenciais de estilo e abandonássemos o infeliz conceito de música como linguagem universal” (122), seríamos obrigados a compreender exigências particulares e objetivos composicionais específicos.

Nesta escuta das diferenças, a música barroca ocupa uma posição estratégica. Desde cerca de 1600 até às últimas décadas do século XVIII nota-se que “a música é uma linguagem de sons, que nela se trava um diálogo, uma discussão dramática”(29). Aplicando princípios retóricos ao contraponto, adota-se a “ideia de se fazer da própria palavra, do diálogo, o fundamento da música. Tal música deveria tornar-se dramática, pois um diálogo já é em si dramático. Seu conteúdo é argumento, persuasão, problematização, negação, conflito (164)”.

O imperativo dramático objetiva uma apropriação criativa do material extramusical, encontrando procedimentos estéticos que expressem projeções representacionais. Assim, procura-se com o maior cuidado “uma expressão musical para cada emoção humana, para cada palavra, e para cada fórmula de linguagem” (168)

O modelo linguístico retórico de base para o Barroco evidencia-se na possibilidade de orientar a linguagem para além de uma estéril classificação de signos: “A música barroca quer sempre dizer alguma coisa, ou pelo menos representar e suscitar um sentimento geral, um afeto (151).”

Este querer dizer, esta eloquência do barroco aponta para algumas unidades (25):

- 1) *a unidade música-linguagem em torno do texto*. A música é organizada retoricamente segundo padrões de textualidade. Sua escrita mesma não é autosuficiente, mas fornece pontos de orientação para o intérprete. O texto é o controle da performance, veiculando marcas para a sua interpretação. O texto musical assume este caráter englobante não só de registro de sons como também de explicitação dos atos envolvidos na representação e interpretação de um evento. O texto é o contexto de sua performance(63);
- 2) *a unidade ouvinte-artista*, decorrente dessa concepção expandida de texto, por meio da qual os sons se organizam na pulsão de representar, de proporcionar um efeito, de promover a imagem acústica do que se quer referir.

A dramatização da música no Barroco proporciona o incremento de suas exigências e funções. A necessidade do extramusical, de um contexto e objetivo não somente sonoros, exige o esforço composicional que capacita a linguagem musical para tamanhas tarefas. A dilatação dos horizontes corresponde ao desenvolvimento do detalhe. A música como discurso sonoro agora se vale das microdinâmicas da pronúncia, aplicável às sílabas e palavras isoladas (60). A música eloquente do barroco reivindica também uma “interpretação eloquente, articulação de palavras em pequenos grupos de notas, nuanças que se aplicam às notas isoladas, concebidas como meio de articulação (119).”

Ao invés de grandes linhas melódicas (30) ou belas colunas sonoras bem alinhadas(56) passagem da retórica para a pintura que o Classicismo operou(30) ouvimos o acontecer de diversas coisas ao mesmo tempo (56), superposição de hierarquias, múltiplos níveis (58).

Essa alta diferenciação, contudo, não é caótica pois “na música barroca tudo é ordenado hierarquicamente(50)”. A representação é altamente configurada, exigindo suportes representacionais para a realização das intenções expressivas. O barroco ratifica a descontinuidade entre realidade e representação, operando uma mimesis que toma das representações já existentes o material para novas representações. A forte diferenciação é proporcional à intensa formatividade. A forma é uma mediação que registra não uma cópia de um ideal, uma transposição do que existe, mas sim a reestruturação do pré-existente em rigorosos suportes de orientação.

Aqui se compreende como o Barroco não é formal, autocontido, apesar de se valer de suportes altamente recorrentes. Todo novo acontecer de sentido é situado no contexto de sua determinação estética. A obra barroca torna-se a produção de um conjunto de procedimentos que proporcionam a compreensão de algo que se quer enunciar através dos suportes de sua enunciação. A dificuldade está nisso: a inseparabilidade entre mensagem e contexto de expressão e as decorrentes confusões entre a literalidade do que se afirma e a efetividade do modo como se diz. Para um formalista o barroco terá assimetrias, irregularidades, flutuações. Para um conteudista o barroco será hermético, extracotidiano, excêntrico. Em todos os momentos, a unilateralidade com que se trata o Barroco expõe a incompreensão de relações de texto e contexto, da historicidade da estética.

Assim, o descontextualismo formal sincrônico, produzindo um eterno presente das formas, é inábil para o entendimento das implicações dessas formas ou formatividade (PAREYSON 1984 e 1993)<sup>15</sup>. A atividade estética realiza conjuntos cuja referência se situa no modo como são configurados e dispostos os elementos utilizados em uma expressão. O que está escrito é a representação do modo como esses elementos se organizam e são recebidos. A escrita estética, pois, não é a reprodução do conteúdo dos elementos, e sim a individuação das relações entre esses elementos.

Esse impulso configurador que estabelece uma ordem, organização de uma estrutura, é sinalizado e praticado pela fuga. Como veremos, o modo de estruturação da fuga está diretamente relacionado com os procedimentos que a possibilitam. As distinções encontradas apontam para seu contexto de produção.

## Leitura de A arte da Fuga<sup>16</sup>

Agora vamos fazer um exercício teórico-analítico que objetiva, pela ultrapassagem compreensiva da caracterização puramente formal, promover tanto a explicitação dos processos de representação que a fuga atualiza quanto a caracterização de suas implicações dramáticas. A dramaticidade do barroco, esperamos, será concretizada por uma obra em ação.

15 PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins fontes, 1984. PAREYSON, L. *Estética – Teoria da Formatividade*. Trad. Ephaim Ferreira Alves, Petrópolis, Ed. Vozes, 1993

16 Nesta seção, vali-me das ideias de Gregory Butler em seu ensaio “Ordering Problems in J. S. Bach’s *Art of Fugue* Resolved, *The Musical Quarterly* 69.1(1983):44-61 e do material desenvolvido por Timothy A. Smith em 1996 para estudo de fugas e cânones, disponível no link: <http://www2.nau.edu/tas3/bachindex.html>.

Escolhemos *A arte da fuga* por ser um livro, ter um projeto composicional bem delineado. Bach assim o quis. Ele escreveu e dispôs as fugas em um livro. A emergência do Barroco fará desenvolver a chamada metáfora do livro, tópica utilizada para demonstrar a centralidade da linguagem na organização das relações do homem consigo mesmo e com o cosmo. O livro sempre visou instaurar uma ordem (CHARTIER 1994:8). Validando experiências de mundo atestadas e exploradas em suas páginas, o livro declara um saber estruturado pelo autor. Não é em vão que *A arte da fuga* é um livro no qual o autor se faz presente, representado, como veremos.

Segue-se a leitura desse livro, a tentativa de compreender seus mecanismos de reprodução e agrupamento, a materialidade da linguagem utilizada e configurada (DUBOIS 1996:62), o que evidencia a poética dramática da música pós-renascentista empreendida por Bach<sup>17</sup>. O livro *A arte da fuga* é um meta-livro, um livro sobre uma forma altamente especificada: mais que um livro sobre a retórica musical, é uma obra sobre a cena musicalizada. Mesmo sem um texto verbal, *A arte da fuga* tem seu texto: o contexto de sua efetivação, a partir de suportes dramáticos. É o que perseguimos.

*A arte da fuga* é um conjunto de fugas sobre a escritura fugal. É “uma coleção de variações contrapontísticas, todas baseadas na mesma ideia e todas no mesmo tom”(-GEIRINGER 1985: 330)<sup>18</sup>. Bach dispôs assim a obra com o objetivo de explorar as possibilidades da escritura fugal. Um mesmo tema é variado rítmica e melodicamente através de diferentes graus de complexidade. A variação temática ou motivica perseguida até sua saturação – procedimento que fundamenta uma fuga individual - é agora estendida a um conjunto de fugas. O ciclo de *A arte da fuga* tematiza assim uma grande fuga que se compõe ela mesma de fugas individuais agrupadas em seções. Assim como funciona uma fuga individual, também o ciclo se estrutura. O caráter fugal do ciclo amplifica a realidade cíclica de uma fuga. Se a fuga apresenta e desenvolve um motivo, o ciclo se estrutura em grupos de fugas que apresentam e desenvolvem um motivo. Assim como uma fuga se compõe de seções relacionadas com a variação motivica, o ciclo de fugas também se compõe de conjunto de fugas como seções que pontuam as variações temáticas. O ciclo de fugas, desenvolvendo possibilidades de dramatização de uma fuga, explicita os procedimentos de escritura de uma fuga particular. As possibilidades de uma fuga individual são tematizadas pelo ciclo das fugas. As quatro seções do ciclo, e suas divisões internas, esclarecem os procedimentos utilizados pela fuga em sua autorepresentação e dramatização .

*A arte da fuga*, pois, é uma poética da escritura fugal, ( como se vê desde o título- *A arte de*). Ao invés de um conjunto de regras para a composição, *A arte da fuga*, explorando os recursos de uma forma altamente praticada, converte-se em iluminação de procedimentos que fundamentam a textualidade da música. E quais são estes procedimentos de textualidade?

17 DUBOIS, C. G. *O imaginário da Renascença*. Brasília: Editora UnB, 1995.

18 GEIRINGER, K. *Johan Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

1 - Inicialmente, vemos que a fuga, para fazer variar o motivo, divide-se em seções, assim como em seções divide-se o ciclo temático de *A arte da fuga*. Trata-se de uma forma multisetorial, descontínua, na qual a tensão entre todo/parte é assumida previamente. O projeto de *A arte da fuga* prevê seções onde agrupamentos de fugas individuais terão uma determinada função em relação ao ciclo. O ciclo não é o somatório de fugas, mas a totalidade dividida, a totalidade configurada por seções.

A divisibilidade do todo em seções, advista em uma fuga individual e intensificada no ciclo, cria uma aparente tensão entre unidade do motivo a ser variado em uma fuga e a descontinuidade das partes da fuga. Se a fuga tematiza um motivo primeiro expondo-o e desenvolvendo-o é porque a unidade do todo não é exterior à relação que se performa nas partes entre as partes. A variação temática que a fuga efetiva, reivindica de antemão um tratamento descontínuo do material a ser disposto. A continuidade da fuga se alcança pela exibição dos cortes, das instâncias. A variação demarcada por seções é fator intrínseco ao perfazer-se da fuga.

Tal demarcação por seções amplia-se pelas lentes de *A arte da fuga*. O que é determinante para a fuga é tematizado pelo ciclo. A grande fuga que é *A arte da fuga* pressupõe esta divisibilidade como maneira de ratificar a variação do tema proposto.

Ratificando o descontínuo, supera-se a estreita oposição entre tema e variação. Se a escritura fugal elabora a variação temática, ela não o faz como reforço do tema, como confirmação do tema. Senão, a fuga seria igual ao tema que ela propõe. Essa não coincidência entre tema e fuga faz com que as implicações dessas divisões sejam buscadas.

Pois, se o que varia é o tema e a fuga é a variação temática levada à sua saturação e tudo o que a fuga efetua já é variação temática, então o tema é uma variação. Na exposição mesma do tema temos já variação do tema. O tema é proposto e variado. Assim, a seção expositiva de uma fuga já não é simplesmente uma unidade baseada no tema, não havendo tema sem variação.

Por isso compreendemos as partes que compõem a exposição de uma fuga. A própria exposição é divisível. Em *A arte da fuga* isso é tornado bem claro no grupo de fugas que compõe a seção-exposição. Assim como em uma fuga individual a exposição é demarcada pelo aparecimento do sujeito em todas as vozes, da mesma forma quatro fugas simples compõem a seção- exposição de *A arte da fuga*.

Retornando: a textualidade da fuga advém da produtividade em torno de procedimentos descontínuos que configuram a sua referência. Séries de exposições e desenvolvimentos constituem-se em macroseções que demarcam a atividade da variação motívica. No interior mesmo dessas macroseções encontramos mais divisibilidade ainda. A exposição de uma fuga é a aplicação da variação motívica sobre um tema escolhido.

Em virtude disso, vamos ver mais de perto como se faz a variação motívica já na exposição. O material da fuga é apresentado e introduzido pelo sujeito. Essa entrada isolada, cercada pelo silêncio das outras vozes, converte-se em orientação para os posteriores procedimentos contrapontísticos da exposição. Note-se que a entrada do sujeito é altamente marcada. Promove a execução de um material rítmico- melódico gerador. Seu exposto isolacionismo é contrastado com a aparição das vozes subsequentes.

Esse sujeito é respondido, ou melhor, duplicado pela imitação feita por outra voz.

Desta maneira, justapõem-se materiais aproximadamente semelhantes. A semelhança se produz através da aproximação e contraste. A percepção do mesmo se faz em função do novo. A dialética sujeito-resposta da exposição não é o reforço de uma unidade temática, mas a produção de um contexto de variações.

Novamente *A arte da fuga*. A parte expositiva compõe-se de quatro fugas que retomam um mesmo motivo e o variam. Os procedimentos de variação, ao mesmo tempo desde o tidade cíclica da fugaem delineadoes perocessoque se ligam ao material temático, exercem sobre ele um esforço de diferenciação. Se a primeira fuga apresenta o tema, as demais modificam rítmica e melodicamente este tema, de forma a se estabelecer uma contínua relação entre o motivo que é variado e o reforço do motivo pela variação.

Essa atividade na exposição da variação determina que, ao mesmo tempo em que se retome a orientação do motivo, sejam também pontuados componentes desse mesmo motivo. O prosseguir da fuga será a desconstrução da pretensa homogeneidade do tema e sua reconstrução e apropriação subsequentes. A exposição do tema na dialética sujeito/resposta mostra como o motivo também é divisível, demonstra sua composição em unidades que serão posteriormente trabalhadas. A fuga não é o monotematismo de um sujeito, mas a produção de um campo de expectativas continuamente revisitado e descontinuamente constituído. O reenvio contínuo ao tema é feito para que se evidencie a variação motívica. Não se pode produzir variação temática sem um suporte temático. Eis um pouco da lógica fugal.

Se a entrada do sujeito é extremamente marcada e demarcada, gerando o horizonte de recepção da exposição, o mesmo se pode dizer do que se segue. As imitações e justaposições do sujeito nas vozes, procedimentos que caracterizam a exposição, retomam essas marcas, expandindo-as. Demonstra-se, pois, que não pode haver uma reatualização *ipse literis* de uma forma anterior. Produz-se um padrão de reconhecimento por contextos extensos (K.Pike)<sup>19</sup>. O espaço de entradas, saídas, simultaneidades, relacionados com o caráter antecipatório e programático do sujeito, ratifica o princípio de simetria como consequência da atividade de variação motívica. Na exposição, as inserções do sujeito, seja nas respostas, seja nas imitações, configuram o efeito de uma semelhança contínua, a simetria que aponta para a variação.

Dessa forma, confirma-se que a simetria é *produzida*, é induzida por artifícios e táticas descontínuas. O espaço múltiplo da representação fugal é que possibilita uma perspectiva, uma imagem de semelhança. A variação motívica, agindo sobre um material escolhido previamente para ser potencialmente configurado, transformado tematicamente, produz a simetria das formas. É preciso ter em mente esta prerrogativa. A semelhança entre as partes se funda em sua diferença. A diferença orientada para a produção de uma continuidade é que produz a simetria. A simetria é a resultante de toda essa atividade descontínua. Temos, pois, uma *tendência à simetria* realizada por procedimentos de variação motívica e não uma simetria absoluta, genérica.

19 PIKE, K. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour* (The Hague: Mouton, 1967).

A relação todo/parte, inscrita na evidência multisetorial da fuga, necessita da tendência à simetria não para confirmar o idêntico, e sim para ratificar a heterogeneidade das divisões. A relação com o idêntico presente na variação motivica fornece um reconhecimento do diferente modo de tratamento do motivo pela referência à disposição do motivo. É preciso compreender essa distinção. A variação sobre o motivo, a reatualização do motivo incide sobre o contexto diverso através do qual o motivo é reapresentado. No contraste entre as situações de apresentação e reapresentação, não é o mesmo tema que se depreende como material fugal, mas sim os novos contextos de elaboração do material. A seção- exposição não serve apenas e tão somente para alertar a recepção sobre qual é o tema da fuga. Demonstra o modo como vai ser efetuada a variação motivica. O tema da exposição é a variação temática por semelhanças melódicas que demarcam contextos de distanciamentos sobrepostos. Exibe-se a configuração da variação. Foi o que Bach levou ao extremo em *A arte da fuga*. Um mesmo tema é variado não em uma fuga individual, mas em um ciclo, no qual, na verdade, são tematizadas as próprias possibilidades da variação temática. A retomada programada do tema nas diferentes texturas exhibe não o tema, *mas o que se faz com ele*. *A arte da fuga* é o espetáculo dos procedimentos de sua possibilitação.

Entramos, ainda na exposição, na natureza performática da fuga. O conceito de performance é fundamental para que se ultrapasse uma descrição formalizada da música. As implicações das formas procuram explicitar o porquê das marcas formais de uma estrutura. O que se exhibe nessa exposição? Por que essa exibição se faz na reapresentação do tema nas variadas vozes?

Sendo a exposição uma exibição reiterada do tema, tendo sua extensão e ordenação demarcadas por meio de controle e previsão das entradas e as saídas, promove-se, por esta formatividade exhibitiva, o suporte para sua recepção. A imitação da resposta e a reinserção do sujeito nas vozes demarcam os começos da mesma situação de variação motivica proposta na exposição. A performance é um programa de experiências que concatenam a exibição de algo para alguém. Para durar e constituir-se, a performance precisa atualizar constantemente orientações para sua recepção. Uma seção que se configura através da prévia e finita exibição de um motivo proposto e reatualizado orienta a recepção para sua performance. Ela não exhibe algo, ela se *autoexibe*. A exposição de uma fuga intervém como proposição do modo como serão articulados e definidos a distribuição de seus elementos. E enuncia a 'lei' de seu movimento. A fuga é uma modalização de sua performance, que orienta a recepção para o modo de sua produção. Insere, em seu texto, seu metatexto. As partes da escritura fugal coordenam o esforço compositivo de expor a inteligibilidade de sua estruturação ao mesmo tempo em que realizam sua representação. Desde o início o tema é índice, ele refere-se ao que se vincula, os modos de sua produção. A variação motivica aponta para a estruturação da fuga. A alta reiteração de procedimentos da fuga, logo em sua abertura e exposição, demonstra como a atratividade de sua performance se articula com a proposição para audiência do conhecimento do modo de construção da obra.

Paradoxalmente, então, uma fuga que começa com a exibição de seu projeto de realização, prolonga-se com a recusa de representar, frente a este momento metatextual rei-

terado. Ao invés de seguir e prosseguir na realização do desenvolvimento de um tema, a escritura fugal demora-se na dialética sujeito-resposta. Há, pois, a frustração ou reorientação da imediata expectativa de representação, quando a fuga se demora em focalizar os nexos receptivos através da exibição de sua construtividade. A assincronia entre performance fugal e recepção patenteia essa retórica. Não se exhibe algo, mas o modo da realização. A fuga não expõe o tema e imediatamente o desenvolve.

A extrema formatividade da seção-exposição, ausente na seção-desenvolvimento, encontra aqui suas razões. Momento fundamental da fuga, a exposição valida-se não apenas como didática do reconhecimento do tema, na qual se facultaria, à recepção, o horizonte de inteligibilidade da obra. Temos também funções de *excedência* ao se conduzir o tema. Explora-se o efeito do retardo interacional, como se vê na dialética sujeito/resposta. Aqui, contrariamente aos termos, não há diálogo. As vozes não dialogam diretamente. Ao se remeterem a um tema que será retomado para ser variado, as vozes precisam cumprir o programa de sua exibição para que a exposição seja delimitada. Elas precisam repropor a tendência à simetria como forma de configurar a seção. A marcada exibição da organização de sua atividade evita que apressadamente se faça analogia com uma conversa. As vozes não se reportam para o tema, mas realizam a variação temática. Isso patenteia o fato que, ao invés da fala, estamos lidando com sons. E ainda mais: demonstra que a dramatização, mesmo análoga a atos comunicativos cotidianos, não se confunde com eles.

Tal analogia baseia na relação entre arte e discurso. Segundo o pressuposto da *distinção estética* que caracteriza essa relação<sup>20</sup>, a arte é um discurso que comenta um referente. Para compreender a arte, então seria preciso apoiar-se no referente deste discurso. Essa substancialidade da arte a caracterizaria estruturalmente. A arte como discurso redundaria na representação de uma proposição temática. A partir disso, a identificação do tema e de suas variação no decorrer do discurso da arte acabariam por ser a atividade mais digna de se realizar. A obra de arte, ao fim, seria constituída de partes que retomam e referendam sua homogeneidade temática. A coesão de uma obra, sua estrutura formal, o esforço de representar sua coerência, a confirmação da referência temática. Assim, uma obra acabaria por possuir começo, meio e fim, planos do discurso que apresentam, desenvolvem e concluem um tema, com total privilégio do todo sobre as partes.

Contudo, essa discursividade da arte, impresso no pressuposto da diferenciação estética, não é suficiente para caracterizar a fuga. A imagem linear de começo, meio e fim de uma retórica orgânica não é a forma da fuga. A escritura fugal não parte da homogeneidade do tema como condição e pressuposto de sua representação nem pontua essa homogeneidade com pausas. O aspecto multisetorial de sua escrita exhibe a produção do contexto da fuga. Não há um exclusivo modo de estabelecer nexos e referência, mas sim a preocupação de coordenar a retomada do tema ao suporte para se visualizar os procedimentos de sua modificação. Temos a elaboração de uma contextura performática e não de uma retórica discursiva, restrita e adstrita à literalidade formal do texto.

A escritura fugal expõe a legibilidade dos modos os quais o compositor se vale para

20 GADAMER 1998.

proporcionar as referências de sua atividade performática. O texto fugal apresenta não um tema em sua transformação, e sim os recursos caracterizáveis de uma prática representacional. A variação temática é o suporte da orientação da recepção para estes procedimentos. A fuga se vale da contínua referência ao motivo, mas do motivo reinserido em uma configuração que lhe é anterior e determinante. São produzidos distanciamentos em relação ao motivo através de sua recursividade. A dialética sujeito/resposta das vozes na exposição vai demarcando este distanciamento, esse espaço que passa a existir entre a confirmação do tema e seu uso em função das prerrogativas fugais. A variação motívica não é a homogeneidade do tema, mas a integridade da configuração da fuga que orienta a recepção. A contínua referência ao motivo na exposição não é a redundância temática, e sim a eficiência estrutural da performance da fuga.

Por isso a dialética sujeito-resposta demarca um conjunto previsível de entradas e saídas e não um diálogo democrático progressivo. A não progressividade deste dialogismo refere-se à exibição que domina a exposição. Porque aqui não se comunicam palavras ou um tema: exhibe-se a situação interpretativa da obra, seu horizonte metatextual.

A formatividade das vozes na exposição preenche o campo de expectativas da recepção, possibilitando o horizonte de sua orientação. A tendência à simetria é produzida e o revezamento esperado na reatualização do sujeito é efetuado. Com essa mimética, a recepção é conduzida a seguir o que se propõe e se exhibe em sua exposição. Há a transferência da identidade do tema para a formatividade da obra. A simetria que as entradas exibem reforça os procedimentos contextuais da variação motívica. O revezamento das vozes na moldura da exibição situa a recepção dos procedimentos da variação motívica.

As vozes são os veículos e operadores da fuga. Mudam de função nas seções da fuga. Na exposição, introduzem e interpretam a variação motívica em sua performance. Seu delineamento e programa demarcados são os meios pelos quais a escrita fugal se vale para se (auto)representar. No desenvolvimento, focalizam aspectos do tema e não mais sua inteireza.

2 - Vimos, então, que em conjunto com a exposição do tema, a fuga propõe-se, autorepresenta-se. A seção-desenvolvimento abandona a indexação motívica como agente privilegiado para a autoexposição da fuga, para a exibição de contextos de estruturação musical para o auditório. A interrupção da referência à integridade do tema do tema é proporcional à performance da musicalidade do compositor. Aumenta a taxa de indeterminação e, conseqüentemente, de reconhecimento do que se mostra. Tal fato, que já estava presente na exposição, agora é assumido completamente. Se na exposição tínhamos a *variação* motívica indexada à ênfase temática, neste momento temos a *variação* sem o motivo integral, temos a integral *variação*. Pois, sendo o tema da fuga a *variação*, temos a possibilidade de fazer a *variação* com ou sem uma dominância temática. Não que o tema desapareça, mas altera-se a hierarquia por meio da qual a *variação* se referenda. A questão aqui não é de vocabulário, mas de sintaxe.

A seção-desenvolvimento registra essa mudança na ênfase da *variação*. Não é um corte com a estrutura geral da fuga, mas o enfoque de um movimento que se realiza antes. A fuga trabalha com a *irreversibilidade temporal*, perseguindo sempre uma presença. Não

possui passado, mas uma atualidade construída. Fazer durar uma presença para além de seus contornos - eis a perspectiva temporal da fuga. Para que isso se realize, o espaço de representação precisa ser estruturado em vários níveis sobrepostos, o que exige uma diferenciação contextualizada. A seção- desenvolvimento vai contextualizar, na atualidade contínua de sua exibição, a variação sobre o tema praticada na seção-exposição. Contra o fantasma da literalidade, a disposição variacional do desenvolvimento atua como inteligibilidade de procedimentos já expostos anteriormente e agora focalizados.

Para tanto, vejamos *A arte da fuga*. As fugas que compõem sua seção-desenvolvimento valem-se de procedimentos que esclarecem a seção-desenvolvimento de uma fuga particular.

Após o grupo de quatro fugas que realizam a exposição, temos um segundo grupo de fugas em *stretto*, composto por três fugas. Um distanciamento maior em relação ao tema é efetuado, e este distanciamento será o tema das variações desenvolvidas, o tema mesmo do ciclo subsequente. A ambiência com maior simetria estrutural proporcionada pela referência ao tema nas fugas-exposição é perturbada pelas fugas *stretto* de três maneiras (GEIRINGER 1991:332): **1**, modifica-se a textura, a dialética sujeito – reposta, trabalhando-se na inversão do sujeito na resposta, contrariamente à imitação do material do sujeito nas vozes, como se fez nas fugas-exposição; **2**, apresentação pelas vozes do material do sujeito “em uma sucessão tão compacta que um novo enunciado principia antes de o prévio estar concluído”(GEIRINGER 1991:332). **3**- Diminuição e aumento do motivo.

A mudança do eixo de orientação da recepção para a performance variacional é realizada em um espetáculo de desfiguração da identidade dos padrões pelos quais o tema é atualizado. A imitação do tema não é o regular provimento de mesmos contextos enunciativos, pois a reposta altera a disposição do material do sujeito. Sujeito e reposta não coincidem totalmente em padrão de referência, em seu movimento de apresentação. A inversão do sujeito na resposta é a inclusão de uma assimetria dentro da previsibilidade por semelhança anterior.

O *stretto*, sobrepondo entradas, modifica o espaço de representação da fuga, retirando a condução do reconhecimento do tema por sua compósita homogeneidade para a perda das marcas que o diferenciam e o delimitam. A focalização redistributiva do *stretto* atinge a integridade do tema como motivo condutor da fuga. Veja-se a passagem de um *modo de tratamento do material para um modo de exibição de procedimentos estruturais*.

A diminuição e o aumento incidem sobre a modelação do material, alterando as prerrogativas de seu tratamento uniforme, descrevendo sua maleabilidade e flexibilidade. Exibem a intervenção sobre o material fugal.

Estes atos dissimétricos determinam a preponderância de sua disposição sobre seu conteúdo. As alterações ainda tomam por base o tema. São alterações de material fugal, como se o tema comentasse a si mesmo. A dissolução da fixidez do material é acompanhada pela produção da estruturação da obra. Incrementa-se o fato que a fuga vai enfatizando cada vez mais as relações com o material que o próprio material. A imediata abstração proporcionada é a concretização da performance da composição em sua auto-

representação, como de uma *composição em performance*<sup>21</sup>. É a revelação para o auditório dos contextos e suportes expressivos da obra.

A fuga, na medida em que se desmaterializa, converte-se em metatexto, em atualização de procedimentos composicionais. A desestruturação temática é o espetáculo da diferenciação dos atos expressivos. Por entre as brechas da integridade do material temático irrompem os modos de produção de contextos e padrões pelos quais as formas se individualizam, demonstrando que a emergência do que se exhibe é uma ordenação constitutiva e integrada à sua representação.

Mas não há a eliminação do motivo nessa diversificação de motivos. A variação temática é produzida por outros meios. Há a variação do sujeito por ele mesmo. O desdobramento da identidade temática é a expansão de suas potencialidades. Não coincidindo consigo, mas constantemente refigurado, o tema estabelece a otimização dos níveis de organização interligados. *As relações são maximizadas, enquanto que o material é minimizado*, como vimos.

Aqui entramos na tensão que fundamenta a fuga e a qual o desenvolvimento reforça. Essa tensão é estrutural, ou seja, inscrita no modo como um fuga se efetiva. Essa tensão sem resolução se dá no *entrechoque entre metatexto e tema*. A partir do desenvolvimento, temos a sobreposição do contínuo abandono da integridade temática e o incremento da performance variacional. É como se houvesse o conflito entre os modos de orientação da obra e a unidade compositiva estivesse em risco. Assim, a recepção é submetida a um contato inicial com o mundo da obra através do delineamento de um padrão altamente configurado. Após, é conduzida para a variedade de procedimentos que fogem deste padrão. O centro de orientação muda de dominância. O suporte inicial da recepção perde o grau decisivo para seu reconhecimento da representação enquanto é deformado. Na seção-exposição temos o estabelecimento do contato entre representação e audiência. Na seção-desenvolvimento temos a contínua reorientação desse contato a partir da redefinição da memória do que se exhibe.

Dos pedaços do material utilizado como centro de orientação da fuga, a seção-desenvolvimento ofertará não uma reconstituição, e sim novos padrões de referência, novas recursividades.

A desorientação pela recusa de representar na demora da dialética sujeito-resposta acopla-se à desorientação na performática exposição de procedimentos variacionais. Vemos como a escritura fugal registra, desse modo, a impossibilidade da semelhança total, da fusão entre representação e representado. A repetição do tema é a ultrapassagem da literalidade e não a aplicação de um modelo composicional rígido.

4 - O grupo de fugas *stretto* de *A arte da fuga*, fazendo a transição para a seção-desenvolvimento, anunciou muitos atos exemplares dessa mudança de orientação na fuga. A representação agora, ao invés de tematizar um sujeito, encena as possibilidades de variação. Seguem-se dentro da seção-desenvolvimento de *A Arte da Fuga*, dois grupos,

21 A,LORD. *The Singer of Tales* (Harvard University Press, 2003).

confirmando a constituição multisetorial da fuga. O primeiro deles reúne quatro fugas, duas duplas e duas tríplexes. O segundo grupo nos oferece duas fugas duplas.

O *stretto*, justapondo entradas, prefigurava combinações e intercruzamentos funcionais sob um tema único, que desfigurado, partido, somando, dividido promovia a possibilidade de se formar um novo tema. Desse modo, ratifica o caráter projetivo da formas na fuga, pois o tratamento fugal da seção exposição deixava patente a variação na seção desenvolvimento.

Essa fratura no seio do mesmo abre a possibilidade de, a partir da parte refigurada, ir produzindo novas partes, movimento no qual uma totalidade maior que os elementos, mas desenvolvida a partir deles, é almejada.

A seção-desenvolvimento assume essa complexa relação todo- parte, na qual realiza-se a antecipação de uma totalidade em elaboração. O monotematismo até aqui resistente é modificado em prol de um pluritematismo especial. A horizontalidade melódica acolhe a desigualdade da textura. Além dos temas novos adicionados, o motivo até aqui utilizado é submetido a redefinições rítmicas (aumento, inversão), estabelecendo distanciamentos reconhecíveis e fixos em relação aos novos temas. As fugas duplas é que pontuam essa mudança de padrão de exibição. Os novos temas colocam-se em distância fixa abaixo ou acima do tema principal. Ao mesmo tempo em que temos uma refiguração do tema, os novos procedimentos interligam-se, submetendo-se à pluralidade de níveis que caracterizam a fuga. O novo fator é orientado pela constituição da escrita fugal. O novo reforça a hierarquia observável da obra. A audiência não se perde na imediata aparência de perda de orientação: ela observa o reforço da integração de séries. A atualidade da fuga é a da presença de uma representação por suportes expressivos. A variação intensifica a necessidade da estruturação. A audiência substitui a expectativa via tema pela familiaridade com os procedimentos metatextuais.

O pluritematismo da seção desenvolvimento de *A arte da fuga*, elevando a tensão fugal – alteração do centro de orientação da obra efetiva o *caráter episódico da representação*. Denominamos ‘episódico’ para reforçar o caráter de *acontecimento* impresso na diferenciação da fuga. Suspendendo uma lógica atomizadora que só vê elementos onde temos situações e contextos de expressão, o caráter episódico da representação induz a recepção a entrar em contato com organizações sonoras bem demarcadas com as quais agora se trabalha.

Não se trata de situar o material temático, mas de individuar algo além do material sonoro de um tema. Temos unidades organizadas maiores que uma modificação do tema dentro de uma fuga. O pluritematismo amplia o espaço fugal para uma variação de contextos expressivos em estruturação. A variação encontra aqui seu alvo: a configuração de suportes que contextualizam o horizonte de uma recepção. Um episódio é a integração dessas táticas representacionais que concretizam orientações para sua recepção. A dramaticidade da fuga reside em seu caráter episódico por meio do qual as vozes se assentam. O episódio e a possibilidade de uma nova fuga dentro da fuga de agora são o efeito alcançado. Quando o pluritematismo age, temos um novo início. Assim como uma fuga é gerada pela exposição de um tema, um novo tema e mais outro, por conseguinte, justapõem não mais material fugal, e sim fugas, ou possibilidades de fugas. Uma variação

de fugas dentro de uma fuga amplia o espaço representacional de uma fuga individual, rompendo com a indexação da referência à decomposição de um material temático ou a uma unidade temática.

Dessa forma, uma maior interação da audiência com a performance é efetivada pois o auditório agora relaciona-se com a visualização de totalidades. Há a confirmação do movimento representacional da fuga em direção à autorepresentação organizativa através dessa expansão de seu contexto de produção. O trabalhar com temas e não com um material fugal único diversifica a variação temática empregada na escritura fugal. O distanciamento em relação ao tema de base, a diminuição de seu reconhecimento por confirmação é levado cada vez mais ao limite, de modo que processo de orientação fundamenta-se nesse afastamento. A orientação movimenta-se não no reconhecimento da fuga pela unidade de seu tema único, mas no reconhecimento através do afastamento em relação a este tema.

Com as fugas duplas e depois as tríplexes, chegamos ao fim do vértice oposto e simétrico da estruturação da fuga. Da variação do tema à tematização da variação ganhamos uma familiaridade com estruturação em partes que vão se totalizando, na ampliação dos contextos e exibição de procedimentos. Na medida em que vamos ouvindo *A arte da fuga* vamos observando a construção de uma fuga das fugas, uma meta-fuga. O ouvinte é contemporâneo da construção desse extenso contexto.

Daqui em diante essas duas metades vão se reunir. Parte e todo vão se encontrar e fazer a mediação da integratividade de tema e variação. Os dois próximos grupos de *A arte da fuga* realizam essa exposição do que foi desenvolvido, tematizando agora a própria variação motívica.

5 - É o que se pode observar no conjunto das fugas duplas. Temos dois grupos de fugas na qual cada uma do par se relaciona com a outra através de sua reexposição por inversão. A fuga *rectus* (A) é acompanhada da fuga *inversus* (B) em todos os seus momentos. (A) só adquire existência por sua paródia (B). O inverso aqui é o comentário do modelo, e o modelo somente atinge sua plenitude quando relacionado com seu comentário. A insuficiência da fuga individual é aqui caracterizada. Na verdade, temos uma fuga desdobrada em sua apresentação e em sua reestruturação. A releitura da *rectus* pela *inversus* retoma as implicações representacionais da variação motívica, ao propor que se veja a relação entre identidade e diferença não na imediata comparação de elementos, e sim na produção de conjuntos que possibilitem o contexto dessa comparação. A representação é dependente do contexto de sua produção. A relação (A) – (B) não é de modelo-cópia. As fugas guardam sua individualidade por remissão ao modo como interagem. Uma é espectadora da outra. As fugas duplas espelhadas anunciam o cógito de sua interpretação. Apontam para o que as reúne e distingue.

6 - E, finalmente, *A arte da fuga* termina com a assinatura do autor. Na última e incompleta fuga, é introduzido, na terceira seção, um material sonoro com as letras de BACH. Da paródia à ironia, pois, ironicamente a fuga termina incompleta com a entrada do autor. *A arte da fuga*, encaminhando-se pela ampliação das implicações da variação

motívica, direcionar-se-ia para uma totalidade das totalidades. A suspensão do fim, marcando o retorno do tema, é um fechamento cíclico para uma obra cíclica, onde o fim não coincide com o começo. A autorepresentação da obra fulgura agora no tema BACH. A personificação do autor ratifica a vontade de abrangência da obra interrompida quando tudo parecia incluir.

## Conclusões

A escritura fugal permitiu delinear fatores básicos que determinam a cena:

- 1) *correlação entre procedimentos estéticos e orientação da recepção*. A recepção é antecipada e inscrita na obra como resultante da individuação da obra mesma efetuada na disposição dos materiais utilizados. Como esses atos são finitos e expostos, a formatividade da obra engendra sua compreensão.
- 2) *a dramatização não é pontual*. Ela precisa de uma diferenciação que se vale da mediação entre um pretenso todo e partes. Efetiva-se a partir de suportes de expressão que vão sendo explorados e executados durante a representação.
- 3) *pluralidade de níveis da representação*. Dada a natureza descontínua da dramatização, em virtude da construção do auditório, a obra necessita se autorepresentar na medida em que é executada. A não literalidade das formas demonstra que a obra exhibe-se nos procedimentos que se vale para se representar. Assim, suas referências proporcionem a compreensão do modo como se estrutura: algo a ser recebido por alguém.
- 4) *marcação da obra*. O reconhecimento da representação é realizado na variação de estratégias de identificação dos contextos expressivos da obra, proporcionando constantes reestruturações do representado.
- 5) O incremento da pluralidade de níveis preconiza *a atividade multisetorial da representação*, havendo dependência e mútua implicação da partes cada vez mais definidas e individualizadas.

A escritura fugal, enfim, exhibe para a audiência as habilidades do compositor em organizar sons em função de estratégias melhor compreensíveis por uma meta-estética, uma dramaturgia musical.

### 3 - Notas sobre o drama musical de Claudio Monteverdi<sup>22</sup>

O drama musical desenvolvido por Claudio Monteverdi (1567-1643) prolonga-se até nós como um conjunto de experimentos e soluções estéticas em um período onde palavra

22 Texto inédito, apresentado como conferência ao II Seminário Música e Drama: Novas dimensões em Performace, Universidade de Brasília, 2001. Parte das ideias aqui registradas, retomam discussões durante o PIBIC realizado com Eldom Soares (2000) e projetam análises que encerram minha tese de doutorado (2002), posteriormente publicada pela Editora UnB em 2008, especialmente no Apêndice 2 “A dramaturgia de Monteverdi em Orfeo e a forma analítica de representação”.

e música se integram em drama. A motivação dramática dá a hierarquia para a utilização de materiais musicais e poéticos.

Dessa maneira, a instrumentação, a tessitura vocal, os andamentos, a roteirização dos eventos e a ordem das partes recitadas e cantadas se faz em torno de procurada unificação cênica. As formas poético-musicais procuram evidenciar a presença de um auditório em potencial. Para representar o drama, Monteverdi necessita ultrapassar o autofechamento do material utilizado, dotando-o de uma orientação representacional. Como não há transparência das formas, Monteverdi faz a mediação dos efeitos representacionais através da construção de um contexto expressivo que produza tais efeitos. Em suas óperas temos não só a musicalização de temas mitológicos, literários ou históricos, como também uma discussão de possibilidades expressivas. A unificação extramusical de um fazer musical já se constitui em inserção de uma consciência das formas pela complementaridade entre material e procedimentos composicionais.

Por isso, estudar a obra operística de Claudio Monteverdi não se reduz a uma atividade museológica curiosa e pedante. A aproximação com a chamada música histórica evidencia a fragmentação e o formalismo de nossos hábitos investigativos os quais, presos à literalidade da escrita musical, não problematizam os procedimentos de composição efetivados. O feito musical em Monteverdi não se confinado somente à decodificação de realidades noéticas (puramente inteligíveis). O drama musical é uma ação integradora.

Trabalhando com esta produtiva distância histórica, o pesquisador se inicia tanto em distinguir fontes (dados das obras, autor, gênero, materiais utilizados, comentários críticos) como em formular uma visão mais integrada e crítico-reflexiva de uma prática autoral.

O próprio Monteverdi em textos escritos (cartas e prefácios) procurou pensar o que realizou. As suas cartas são comentários que acompanham parte do processo criativo de suas obras, explicitando a problemática de se realizar algo que ainda não existia em sua amplitude. O drama musical situa-se como confluência do fim da antiga música e destinação da música futura. Recusando a estreiteza dogmática dos cânones da camerata, que propunham a subordinação da música à palavra como imitação ideal do drama grego e reutilizando o material polifônico anterior como forma de traduzir realidades e verossimilhanças para personagens, Monteverdi apresenta-se como dramaturgo musical, como um autor cujas obras são elas mesmas reflexões sobre problemas concretos de expressão.

O estudo de uma função autoral como forma de se esclarecer a relação entre obra, procedimentos e projeto realizacional atualiza a dinâmica entre passado e presente inscrita em uma atividade de pesquisa nas Humanidades. Sem a operatividade histórica da tradição, sem a utilização de conceitos operatórios, sem o recurso à interpretação de obras, é extremamente improdutivo perceber o impacto de uma intervenção autoral específica assim como a intensidade desse impacto. O autor não é uma abstração, mas uma textura de proposições e questões específicas. A experiência monteverdiana de resolver as questões de continuidade e verossimilhança de um drama musical continua hoje como um ponto de partida para questões relacionadas a formas musicais e suas possibilidades representacionais. Os atos pioneiros e inaugurais de Monteverdi não são

apenas cronológicos, mas registram a formação de uma tradição que se vale de soluções e indecisões frente ao drama musical. Ao coordenar a forma musical a uma mimesis, Monteverdi não restringiu a música, mas suscitou uma experimentação que, consciente da diferença de *status* entre palavra e som, soube impulsionar o material sonoro para exploração de suas orientações e usos. A aprendizagem aqui é um saber transformado em obra. A realização é uma teoria de sua prática

Monteverdi, pois, é produtor de um saber, de um conhecimento que pode ser identificado, esclarecido, interpretado, discutido e apropriado. Um fato historiográfico transforma-se em feito histórico- expressivo.

A dramaturgia musical de Monteverdi dimensiona uma compreensão mais ampla da chamada 'Seconda pratica'. A 'Seconda paratica' é comumente definida como preponderância da palavra sobre a música, invertendo-se grande parte da lógica composicional de sua época. Contudo, mais que uma inversão, para Monteverdi a 'Seconda pratica' é a exploração de potencialidades representacionais inscritas na integração entre palavra e música em uma situação de representação. O drama, pois, é o terceiro termo entre palavra e música.

De modo que temos o seguinte rol de questões:

- 1) questões estéticas: qual a relação entre a utilização do material em uma obra e a produção de sentido dessa mesma obra? Como tal produção de sentido é reforçada? Como tal reforço desenvolve padrões de observação? Como se relacionam a variedade de materiais utilizados com cada momento de sua realização? Frente à escrita mais aberta da partitura (baixo cifrado, marcações de instrumentação não escritas) como selecionar possíveis interpretações?
- 2) questões historiográficas (passagem do Renascimento ao Barroco) Qual era a proposta da Camerata Florentina e sua crítica à tradição madrigalesca? Qual era o horizonte musical de seu tempo, a nova música? Como eram as relações entre palavra e música? Como se estruturava seu idioma musical - texturas, coerência tonal?
- 3) questões teórico-metodológicas. Como citar obras estéticas? Como traduzir dados estéticos em reflexão sobre seu fazer? Como integrar dados musicais e dados composicionais a dados extramusicais? Como relacionar dados estéticos e bibliografia de apoio? Como trabalhar com tradições e gêneros? Como usar conceitos em reflexões sobre obras estéticas?
- 4) questões dramáticas. Como se constrói uma audiência? Como se efetiva uma atividade imaginante através em um drama musical? Como se desenvolve um ritmo representacional pela sucessão de partes cantadas e recitadas? Como se constrói a cena? Como se organizam aberturas e conclusão de atos e obras? Como se realiza a mimesis dramática, relação entre eventos encenados e produção de um imaginário a ser compreendido pela recepção? Como se dá a produção de contextos de cena através da descontinuidade musical?

A partir disso, a situação de se deter em torno de uma 'dramaturgia musical' é um desafio a nossos hábitos intelectuais. Na expressão mesma texto e música compõem como apontando para um fazer que vai além dos termos envolvidos.

O que mais provocativo surge disso é que este encontro problemático acontece em uma moldura liminar, região de limites limítrofes. Não se trata só da descontinuidade entre dois termos, mas a impossibilidade de síntese, da co-presença do heterodoxo.

De fato o impulso de integração do diferidos é contrabalançado pelo impulso de sua viabilidade. É ao dar-se conta da diferença de materiais e da precariedade de sua convivência que o processo criativo de uma dramaturgia musical começa assumir sua individualidade, sua longa história de experimentação, pesquisa e realização. Em sua liminaridade, os limites da palavra e da música vão ser manipulados e exibidos como meios de fazer perdurar suportes expressivos extensos a partir do uso intenso desses limites. De modo que a dramaturgia musical é um caso-limite de ficções elaboradas e compreendidas como tal e, ao mesmo tempo, o modo como tais ficções são possíveis. A sua efetivação é a busca dessa possibilidade, é o argumento de sua realização.

O enfrentamento da tarefa de realizar uma ficção audiovisual para a cena envolve problemas expressivos que demandam determinados atos como forma de coordenar a dificuldade ao esforço. A representação que sucede a este enfrentamento nos esclarece e muito a respeito de tais problemas e atos correlativos.

Ainda mais que a cena, a situação de performance comparece não como meio transparente<sup>23</sup>. O 'fator performance', se bem enfrentado e explorado, é modificador de toda e qualquer esforço de representação. Se a forma de apresentação do espetáculo é um primeiro índice de como os problemas compositivos foram enfrentados, sua realização dá o acabamento de sua inteligibilidade. Ao se expor como ficção, esta ficção exibida para os olhos e para os ouvidos é atravessada por uma contínua linha de avaliação e remodelação, que se converte no horizonte interpretativo do espetáculo.

Ocupando um espaço e proporcionando o tempo de seu entendimento e aplicações posteriores, a ficção encenada corrige qualquer estrito mentalismo, fornecendo escalas que integram o que é mostrado com os procedimentos mesmos de sua exibição. Uma ficção que se expõe, exhibe seus suportes expressivos, demonstra-se como ficção. Ultrapassados são os obstáculos do discurso, da atitude contemplativa, dos programas estéticos, estabelecendo-se o processo criativo na arena onde se defrontam e se confrontam um esforço de representar e uma insistência de compreender.<sup>24</sup> A mútua implicação entre composição e performance proporciona um campo de experiências e aprendizagens onde o processo criativo é modificado constantemente<sup>25</sup>. A integridade dos materiais e

23 Na pop-pós modernidade argumentos antimiméticos e formalistas tem procurado ampliar o caráter de artifício da ficção como mediação de todos os nexos interindividuais. A generalização da representação como mediação epistemológica fundamental acarreta a idealização mesma da ficção. A plasticidade da representação, expandida pelos produtos de entretenimento massivos - especialmente o cinema- não corrobora a eliminação de sua elaboração. Tal instância produtiva é negligenciada na apressada conceptualização da representação sem levar em conta um processo criativo que a elabore. Muitas vezes o processo criativo torna-se quase somente a aplicação de uma conceptualização. Veja-se DIXON 1998.

24 A argumentação aqui apresentada será ampliada na conclusão deste livro.

25 Valho-me aqui da hipótese Parry-Lord, sobre a composição em performance. V. LORD

das concepções autorais prévias é solapada na abertura de novas pressuposições, de uma diferenciada referência e orientação desses materiais e de suas linguagens e formas de tratamento. A ficção audiovisual converte-se em uma metaestética<sup>26</sup>.

Monteverdi em suas cartas, além de se lamentar as dificuldades econômicas, registra as implicações do fator performance. Muitas vezes criticando libretos e obras e avaliando cantores e instrumentistas, Monteverdi aborda questões que não se reduzem ao puramente musical ou ao puramente textual, nem ainda se resumem à correção da atuação. Para aquilo que não tem nome, mas que pode ser percebido e interfere drasticamente na organização e na realização de uma obra, temos uma marcante atenção nas cartas. Esta inominada presença não é texto, nem música: vamos procurar melhor caracterizá-la.

Nestas questões o autor das cartas que vamos analisar teve como premente exercício por 23 anos de anos ser o diretor de espetáculos da casa real de Mântua, “sendo responsável não somente por organizar os concertos diários e recreações musicais, mas também de providenciar música para importantes eventos da corte”<sup>27</sup>.

Em uma carta de dezembro de 1604, para o Duque de Mântua, seu patrão, Monteverdi apresenta um esboço, para o carnaval de 1605, de um ballet, dança cantada acompanhada por pequena orquestra. Nas indicações temos como se estrutura este ballet, sendo descritas as sequências de entradas e os grupos dançantes e qual a música relativa para cada sequência. A divisão do todo do ballet em subseções ocupa um espaço representacional, disposição de partes inteligivelmente associadas ao que se está procurando tornar imaginável.

O *ballet* gira em torno da imagem pastoril de Endimião<sup>28</sup>. A encomenda é “compor duas entradas, uma para estrelas que seguem após a lua, e outra para os pastores que vem após Endimião, e duas danças, uma para os estrelas somente, outra para estrelas e pastores juntos”<sup>29</sup>. Na falta de instruções precisas, como normalmente as encomendas era solicitadas, Monteverdi propõe correlacionar a forma de apresentação do ballet com a representação do mito. Para tanto ele decompõe o movimento dos astros de forma a tornar reconhecíveis o efeito de sua presença no tratamento de sua exibição. Uma variação instrumental é correlativa a uma performance de dança-canto. Eis o plano somente para as estrelas:

Todos os instrumentos/dançam e cantam todas as estrelas

26 Retomo ideias apresentadas nos textos “Arte e subjetivação” em *Anais do XI Confaeb* 1998, p105-109. Link: <http://faeb.com.br/eventos-antecedentes.html> e “O teatro como metaestética: subjetividade e jogo segundo H. G. Gadamer”, *Revista VIS* 4(2005):86-94.

27 KELLY 2000 e STEVENS 1980.

28 Sobre o mito v. Apolônio de Rodas 4.57. Karl Kerényi (KERENYI 1993:155-156) narra assim :”Dizia-se que quando Selene(a lua) desapareceu por trás da crista da montanha de Latmo, na Ásia menor, estava visitando seu amante Endimião, que dormia numa caverna naquela região. Endimião (...) recebeu o dom do sono perpétuo, de modo que ela sempre pudesse encontrá-lo e beijá-lo”. Camões em ode à lua dramatiza o pastor : “Já veio Endimião por estes montes,/O céu , suspenso, olhando,/E teu nome , com olhos feitos fontes,/Em vão chamando,/ Mercês à tua beldade,/ que ache em ti uã hora piedade.”

29 Para as cartas veja-se edição de STEVENS 1980. Cito aqui a carta 3.

Cordas/ primeiro par de estrelas  
Todos os instrumentos/dançam e cantam todas as estrelas  
Cordas/ segundo par de estrelas<sup>30</sup>

A forma de apresentação distribui em subseções bem marcadas os materiais, refigurando o que se quer mostrar ao atualizar um movimento das estrelas, estas visíveis e audíveis proporcionalmente a sua individualização. As referências de totalidade e parte são interpretadas musica e pela dança em momentos definidos e co-extensivos. O sequenciamento do que é mostrado, ao mesmo em tempo que registra o modo como as referências se organizam, projeta uma sobreposição, um grau de futuridade para o que se exhibe. O interrelacionamento da recursividade do movimento global e da individualidade do movimento específico parece estabelecer uma projeção de continuidade dentro da sucessão descontínua. De modo a procurar recobrir a dispersão da audiência, em virtude da mútua implicação das retomadas de referência orientadoras que servem de contexto para distinções subsequentes.

Este plano audiovisual, que substitui as amorfas ideias e os materiais da encomenda, é qualificado como arranjo dissipativo, novo, deleitoso, prazeroso.

Grande parte das cartas são respostas a solicitações de colocar, em música, versos. “Recebi uma carta de vossa excelência com certas palavras para dispor em música”<sup>31</sup>, é o Monteverdi escreve em Agosto de 1609 para seu habitual destinatário, Alessandro Striggio, libretista de *Orfeu*. *Orfeu* mesmo é subtítulo “Fábula em música”. Mas no que é dito devemos ver o que é referido. A transformação do verso em música é indicada. Mas essa transformação não é unidirecional. Nem é o verso que deixa de ser verso para ser música, nem é a música é o único agente transformador, posto que age em função do que o verso assinala. Pode a mesma sentença dizer mais que seu enunciado?

As palavras que vão ser musicalizadas estão em versos de um libreto. Em seu processo criativo Monteverdi submete o libreto, as indicações formais (gênero, partes da obra, instrumentação, distribuição de papéis e vozes) e informações circunstanciais ( ocasião da apresentação, dedicatórias) a uma apreciação de seu potencial representacional. Supressões, acréscimos, extensões são feitas e negociadas a partir de um material prévio.

Quando faltam estas indicações e informações, temos algumas cartas. Novamente para Alessandro Striggio, em dezembro de 1616, Monteverdi suplica: “diga-me os nomes daqueles que vão fazer o papel das partes escritas, para que então eu possa fornecer a música apropriada para eles. Por favor me dê a honra de saber isso: quem vai fazer o papel de

30 No texto da carta 3 temos: “primeiro de tudo uma curta e animada parte instrumental (air)canção tocada por todos os instrumentos e igualmente dançada por todas as estrelas; então imediatamente as cinco ‘viole de braccio’ fazem uma parte instrumental diferente da primeira (os outros instrumentos param) e somente duas estrelas dançam pois (as outras não participam) e ao fim desta seção duo, tendo a primeira parte instrumental sido repetida com todos os instrumentos e estrelas, este padrão é continuado até que todas as ditas estelas tenham dançado duas a duas”.

31 Carta 7. As cartas 21,26,29 retomam esta expressão ‘colocar poesia, fábula’ em música’.

Tétis, quem o de Proteu, quem o da Sirene”<sup>32</sup>. A textualidade do libreto necessita do conhecimento da vocalidade dos intérpretes. O número, extensão, tessitura e cor das vozes do elenco – tudo será avaliado de acordo com as referências textuais e daí a música será composta. Não é em vão que um quarto dos temas das cartas relaciona-se a comentários e julgamentos de performances vocais.

Em outra carta, ao Príncipe Vincenzo Gonzaga, a respeito de canção de uma fábula em música, Monteverdi pede que “faça o favor de conceder conhecer quantas vozes e como isso será performado, e se alguma sinfonia instrumental vai ser ouvida antes da canção, e de que tipo vai ser ela”... e se “a canção que começa{com o verso} ‘O esplendor com o qual eles brilham’ vai ser cantada ou dançada - e sobre que instrumentos vai ser representada, e também por quantas vozes vai ser cantada - para que eu possa escrever música apropriada para ela também”<sup>33</sup>.

De forma que a composição começa com a consideração dos materiais, com a exploração das possibilidades desses materiais a partir de limites identificados. Quando o material proporcionado não corresponde ao que Monteverdi chama de estilo teatral de música<sup>34</sup>, temos uma crítica integrativa que procura oferecer soluções e opções. Começamos aqui a entender a concepção de uma dramaturgia musical.

Por exemplo. Em carta a Alessandro Striggio, em Dezembro de 1616, após receber a analisar uma fábula marítima proposta para ser musicada para a cena, Monteverdi expõe alguns problemas representacionais que encontrou. Em jogo de palavras, afirma que a música em geral objetiva ser rainha do ar (canção/ar), e não da água. Ela reivindica sua audibilidade. As personagens prescritas no texto, requerendo alturas graves para as vozes das grandes criaturas marinhas (Tritões) não se conjugam com o uso de cítaras no baixo contínuo. A interpretação musical da figura não apreende seu diferencial representacional.

Em complemento a isso os interlocutores dos tritões são ventos cupidos e zéfiros e se-reias. Frente a este mundo mitológico, Monteverdi se interroga: “Como, querido senhor, eu posso imitar a fala dos ventos se eles não falam? E como eu posso, por quais meio, mover as paixões? Ariadne comoveu-nos porque ela era uma mulher, e similarmente Orfeu porque ele era um homem, não um vento. Música pode sugerir, sem palavras, os ruídos dos ventos e o balido de uma ovelha, e o relincho dos cavalos e assim por diante. Mas não pode imitar a fala dos ventos porque tal coisa não existe”<sup>35</sup>.

Mímesis e afetos - dois parâmetros fundamentais para a dramaturgia musical de Monteverdi. A ficção dramatizada leva em conta uma interrogação a respeito de sua modalidade, da distinção de realidades e referência na representação. O exercer um *logos*, a fala

32 Carta 23.

33 Carta 30.

34 Carta 53 “Eu não devo passar um dia sem compor algo nesse estilo teatral de canção”. Carta 96 “algo de natureza teatral”. Carta 6 “música para o teatro”. Carta 8 critica alguém que não “compôs música teatral”.

35 Carta 21.

teatral, no drama, ganha um estatuto diverso de o estar presente em cena. O agente dramático, mais que porta-voz de uma fala autoral, está comprometido com a ficcionalidade, a partir da qual ele passa a existir. A divisão e distribuições de papéis e as figuras corresponde à análise da própria representação, dos focos dramáticos que exibem situações memoráveis, impactantes e exemplares. À não homogeneidade das figuras corresponde à diversidade de sua focalização dessas situações. Homens e criaturas míticas distinguem-se distinguindo referências e modos de orientações. A diversidade de níveis de referência da ficção faz com que o que está representado não se confine em sua autoapresentação. O mundo ficcional é solicitado a se transformar em espetáculo de sua situação de representação. O que se mostra demonstra a complexidade de seu realismo: ficção com distinções para um olhar que interpreta e procura a inteligibilidade dessas distinções. Mimesis aqui é apropriação de um nexos entre a forma de apresentação e sua compreensão. Não se imita a coisa, mas se repropõe o vínculo entre representação e audiência.

A respeito da representação de outra fábula, Monteverdi discute a respeito de três canções de sereias : “se as três tiverem de ser cantadas separadamente eu temo que a obra vai se tornar muito longa para os ouvintes, e com pouco contraste.(...) Por essa razão, e por abrangente variedade, eu devo considerar os primeiros dois madrigais cantados alternadamente, um por uma voz, outro pelas duas juntas, e o terceiro por todas as três vozes”<sup>36</sup>.

Não sendo o espetáculo audiovisual uma instância autoreferencial, e sim postado frontalmente a uma avaliação e entendimento, decisões sobre o material e sua forma de apresentação são tomadas levando em consideração sua situação de representação. A extensão e diferença do que é mostrado não se restringe à natureza estritamente musical do material. O que vai ser disposto é correlativo ao modo como vai ser recebido. A contextualização de sua receptividade é dá o acabamento à forma de apresentação. A duração, extensão, diferenciação do que se mostra respondem ao contexto de espetáculo através do qual o material é organizado como algo a ser ouvido, visto, compreendido e apreciado. A separação das partes e o modo como elas se interrelacionam sucessivamente ou em conjunto, marcando uma unidade de apresentação - que é o que vai ser acompanhado pela audiência - situa a análise de sua configuração. A sucessão do que se mostra torna observável a orientação de sua realização. Ou seja, a forma analítica de apresentação é um expediente de contextualizar a recepção do espetáculo. A preponderância do espetáculo sobre o material a ser apresentado proporciona decisões seletivas e continuadas.

Logo, pela lição de Monteverdi, vemos que em obras dramático-musicais, a situação de performance torna-se um horizonte de esclarecimento da representação. A amplitude de eventos fisicamente apresentados aponta para orientações de integração que ultrapassam a enumeração dos materiais utilizados.

Desse modo, o ‘trazer à cena’ não se resume a uma decorrência, a uma contingência secundária. A materialidade da performance constitui-se em contexto através do qual relações entre recursos e mídias diversas adquirem uma compreensão aplicada à sua rea-

36 Carta 24.

lização. Na sucessão da performance, os intervalos e as diferenças entre ver e ouvir, entre sentido e ação, cena e recepção são expostos e explorados. Um ambiente para exibição e exploração desses intervalos e diferenças é desenvolvido por atos performativos.

Em obras dramático-musicais, este ambiente multimidiático interfere em e modela sons e palavras, exigindo abordagens que procurem descrever, analisar e conceituar a estruturação e os efeitos desse ambiente. O fator performance, então, ao mesmo tempo que melhor se compreende na amplitude de seus nexos e relações exige também estratégias amplas e complexas para sua racionalização.

Em todo caso, o tal 'terceiro fator' coloca em evidência a realidade multitarefa tanto de quem executa tanto de quem investiga obras dramático-musicais.

Assim, a proposição da performance como objeto de estudo para as relações entre música e palavra em obras dramático-musicais efetiva uma provocação ao pensamento, um desafio para o intérprete, pois coloca em teste e exame práticas e modelos interativos e integrativos

Ou seja, a contextualização que o *fator-performance* possibilita é tanto de a dos eventos estudados quanto do próprio investigador.