

# Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical

Maria Cristina Futuro Bittencourt

Some words about  
metaphor and musical  
interpretation

**Resumo:** Visamos neste artigo oferecer consistência às palavras dos intérpretes musicistas como fonte para a compreensão da realidade interpretativa musical, através da noção de *imagem-nua*, desenvolvida pelo filósofo José Gil, em sua obra *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Nessa obra, o autor começa por apresentar a noção de *imagem-nua* estrategicamente por intermédio de uma interpretação do laço que une os títulos às obras de M. Duchamp, e através de uma argumentação essencialmente filosófica. Fazemos, então, um paralelo entre as inscrições verbais às obras de M. Duchamp e as metáforas usadas por intérpretes para falar ora de seu trabalho, ora de obras musicais, ora apondo sub-títulos a elas; a ausência de correspondência entre uma obra musical e seu título, sub-título ou expressão verbal constitui um vazio preenchido pela dinâmica musical, sempre em tensa relação com o universo verbal.

**Palavras-chave:** Interpretação Musical, Imaginação, Expressão verbal.

**Abstract:** In this article, the author intends to provide consistency to the performers words as a source to the knowledge of musical interpretative reality, through the notion of *nude-image*, developed by the philosopher José Gil, in his book *A imagem-nua e as pequenas percepções* [The Nude-image and the little perceptions]. In this book, the philosopher starts to present the notion of *nude-image* strategically by developing an interpretation of the link between the titles and works of M. Duchamp, and through an essentially philosophic argumentation. The author presents an analogy between the verbal inscriptions to M. Duchamp's works and the metaphors used by interpreters to talk about their interpretative labor, about the musical piece, or sometimes giving it sub-titles; the lack of correspondence between a musical work and its title, sub-title or verbal expression constitutes an emptiness fulfilled by musical dynamics, always in a tense relationship with the natural language.

**Keywords:** Musical Interpretation, Imagination, Verbal expression.

## Introdução

**D**entre as muitas questões que ainda precisam ser investigadas sobre o campo da interpretação musical da música de concerto ocidental, há uma incontornável, necessária – a de dar à palavra do intérprete o valor de fonte para a compreensão do processo interpretativo.<sup>1</sup> Chamamos comumente “interpretação musical” a performance de um texto musical ou seu registro gravado. Mas sabemos que esse ato final é o resultado de um processo, que tem início em tempo não originário, desde que o ouvido se faz música da palavra oral – sua música e ritmo –, da música, do canto, do meio, – como instrumento e ambiente –, e do aprendizado formal musical. Do ato interpretativo ao processo que nele resulta, há um vazio pouco preenchido pelos estudos dedicados à atividade interpretativa da música erudita ocidental. É preciso extrair do tecido denso que é esse ato precisamente aquilo que lhe confere densidade.

Pensamos, então, que uma fonte para o conhecimento do processo formador de uma interpretação musical encontra-se na palavra do intérprete, quando nos fala de seu trabalho, de sua aproximação ao texto musical, de como o transforma em sons reais, audíveis, a partir de sua perspectiva. Que essa perspectiva seja baseada em dados históricos, sociológicos, textuais ou estilísticos, ou gestos e expressões corporais, o modo como esses dados concorrem para a sonorização real do texto musical deve estar presente no que ele diz sobre a peça musical, sobre a concepção interpretativa que dá a ela, sua abordagem técnica do instrumento – sua arte, enfim.

A aceitação da palavra do intérprete, no âmbito da musicologia, não é tão fácil. São palavras anômalas para uma disciplina, plenas de metáforas, imagens muitas vezes ingênuas

e desprovidas de *savoir-faire* profissional acadêmico. Mas estaríamos numa enrascada se entendêssemos as palavras dos intérpretes como reflexões disciplinadas sobre seu trabalho, embora muitas vezes o possam ser. Como fontes, devem ser interpretadas. Tanto quanto os sons que produzem podem conduzir-nos a conceber uma certa tecnologia de produção sonora instrumental, seus escritos (ou suas falas) podem induzir-nos a uma certa concepção da obra musical, incutir-nos seus sentidos, através de nossos sentidos. Diremos então que as palavras dos intérpretes são expressões justas de seu trabalho e de suas concepções interpretativas.

O principal obstáculo ao entendimento da palavra metafórica do intérprete como expressão justa de seu trabalho está na atitude natural que cultivamos relativamente às próprias palavras, isto é, como signos designadores de uma instância significada na língua como sistema, ou na mente do sujeito, seja, portanto, numa concepção semiótica binária ou ternária, Saussure ou Aristóteles<sup>2</sup>. Ao contrário, sabemos que a linguagem encarada como ação sobre as coisas e os sujeitos encontra eco nas lingüísticas enunciativo-pragmáticas, nas filosofias da linguagem que postulam uma instância pragmática anterior às semântica e sintática (Ducrot, 1980 e 1984; Searle, 1969; Austin, 1962). Encontra eco, também nas filosofias que se ocupam da força da palavra, em especial a poética, como será o caso de G. Deleuze (1980 e 1993), M. Merleau-Ponty (1960) e M. Heidegger (1976) nos quais, principalmente, nos apoiaremos nesse artigo. Diremos então que justeza não se aplica ao regime da representação, mas ao da expressão e, como tal, pode ser mais forte ou menos forte, mas não exata ou inexata. Justeza também por fazer justiça ao trabalho interpretativo. Entendemos que as palavras dos intérpretes podem fazer mais forte justiça ao seu próprio trabalho quanto mais produzirem efeitos 'musicais' no leitor.

Por exemplo, P. Casals, explicando a relação entre as intensidades das notas, faz apelo à elocução de um grito: "quando fazemos esse esforço de dar um acento, nossos pulmões se esvaziam rapidamente. Damos *tudo* – e um diminuendo acontece. É exatamente o mesmo para as notas... Se se continua o *forte*, não se ouve o acento. Um acento forte deve ter um diminuendo... Esse diminuendo tem importância não somente para a primeira nota, mas também para a segunda, pelo fato de permitir que [a segunda] seja melhor ouvida" (in Blum, 1980, p. 75-76). A metáfora entre som instrumental e um grito inocula no leitor o efeito musical pretendido por Casals; o leitor torna-se mais rapidamente impregnado pelo som musical do instrumento, porque a palavra 'grito' chama o grito em pessoa,<sup>3</sup> como dele, o som instrumental.<sup>4</sup> Há metáfora, certo, mas a metáfora não é menos exata do que um exemplo puramente sonoro ou do que uma indicação de notação; ela pode ser mais forte ou menos forte, enquanto expressão do próprio som instrumental, e a maior ou menor

força de impregnação dependerá da metáfora, dos meios, do contexto, do intérprete e do ouvinte, do professor e do aluno. Saímos do campo do puro sonoro musical, para mergulhar onde ele se mistura ao verbal. Da imagem verbal à imagem sonora dá-se um laço, sem que esse laço seja o da designação, o da manifestação ou o da significação lingüísticas.

## A palavra poética e a textura imaginária do real

Além das competências reconhecidas para a atividade interpretativa musical – a decifração de um código que escreve a obra, a compreensão de seus horizontes históricos, antropológicos, estilístico-estéticos –, os escritos de intérpretes testemunham de uma função imaginativa de leitura, inerente à interpretação musical – função que, porque imaginativa, inova a obra, recria-a. Nesses escritos, a imaginação torna-se parte do processo de concepção interpretativa. Aí, eles descrevem a obra não a partir de um vocabulário especializado que quisesse representar as unidades musicais e suas relações, mas através da linguagem natural que a joga imediatamente no mundo da vida: circunstâncias, acontecimentos, paisagens, personagens.<sup>5</sup>

Uma tal descrição de peças musicais, à maneira da “descrição estética”, segundo os termos de B. Sève (2002), testemunha de um certo funcionamento da atividade interpretativa que, sempre servindo-se de competências adquiridas, as reúne para fazer convergir o potencial interpretativo dos músicos em torno de uma idéia da obra. Se essa idéia da obra realiza-se na interpretação final – a sonorização ao vivo ou gravada –, nos escritos, ela aparece em palavras, em imagens verbais.

A imaginação das obras musicais, de que os escritos de intérpretes são testemunhos, apresentam-nas não como são oferecidas pela percepção estritamente talhada pelo aprendizado formal musical; não nos oferece o que percebemos como as puras formas acabadas e as puras articulações de formas musicais, nem o que habitualmente apreendemos como únicos encadeamentos sonoros musicais, mas, sim, o que essa atitude perceptiva natural não nos dá. Nos escritos de intérpretes, a percepção das obras, trabalhada e deformada pela imaginação, se transforma em verbo, se mostra em palavras. E, no entanto, o trabalho interpretativo – a elaboração que transforma as instruções mudas da partitura em suas realizações sonoras – nós o escutamos já murmurando em metáforas, em imagens verbais.

G. Bachelard ocupou-se largamente da função imaginária que a poesia excita no leitor; ao desenvolver suas concepções de “imaginação dinâmica”, “imaginação formal” e “imaginação material” (Bachelard, 1942 e 1943), insiste em que as imagens poéticas não têm o

estatuto da imagem como representação mental, cópia subjetiva de um objeto – no caso de Casals, o som instrumental em acento; o que ele busca “é verdadeiramente a imanência do imaginário ao real, é o trajeto contínuo do real ao imaginário” (Bachelard, 1943, p. 8). A imagem formulada por Casals justapõe dois acontecimentos – o grito e o som instrumental em acento – como se de um se soubesse o outro, de um real audível, ouvimos outro imaginário, de uma imagem verbal, ouve-se um e outro som, e tanto faz por onde se começa.

A idéia de “palavra falante” (*parole parlante*) em Merleau-Ponty (1945, p. 229) e M.Heidegger (1976, p. 15) nos remete ao poder de afetar o leitor que têm o universo verbal, em especial o poético, indicando que a relação usual entre palavras e coisas pode ser alterada de seu interior e uma apreensão não ordinária das coisas proviria, não mais de uma adição do exterior, por exemplo, uma representação psicológica, um vivido, porém delas mesmas. O poema é um ato sobre as coisas e o sujeito: “De fato, o poema não é a tradução de uma beleza imóvel e muda, é uma ação específica” (Bachelard, 1943, p. 61). Mais radicalmente ainda, a palavra pode ser mesmo um corpo dentre outros. Assim a concebe G. Deleuze na “13ª série, do esquizofrênico e da menina” (1969, p. 101-104), como J. Gil em seu estudo sobre Fernando Pessoa (Gil, [s.d.]). Em todos, a poesia é portadora de sensações que instalam-se no corpo do leitor, à leitura de seus ritmos e sonoridades.

A imaginação ao lado da percepção existia já em Merleau-Ponty: *A Fenomenologia da Percepção* (1945) erige a idéia de que as concepções clássicas dos processos perceptivos não dão conta de percepções não ordinárias próximas do imaginário; *O Visível e o Invisível* (1964a) esboça o caminho da percepção constituída em camadas a uma região ainda anterior, onde ela se dissolve na “carne do mundo”; e *O Olho e o Espírito* (1964b) concentra-se na natureza particular do olhar estético, onde imaginário e real se misturam.<sup>6</sup> Entre percepção “bruta” e imaginário operam a reversibilidade e o transbordamento; os limites perceptivos são embaralhados pela “visibilidade iminente” da espessura das coisas, escondida pelas imagens acabadas das percepções naturais, espessura que é a “textura imaginária do real”. É a concepção de ‘imagem’ que se afina:

A palavra imagem é mal afamada porque tontamente acreditamos que um desenho era um decalque, uma cópia, uma coisa segunda, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso ferro velho privado. [O desenho e o quadro] são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais não se compreenderá jamais a quase-presença e a visibilidade iminente que fazem todo o problema do imaginário (Merleau-Ponty, 1964b, p. 23).

A visão do pintor ou do artista acede ao invisível: “O olho vê o mundo, o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo...” (Merleau-Ponty, 1964b, p. 25). Igualmente para o artista musicista: o ouvido escuta o que falta ao mundo

para ser música e o que falta à música para ser ela mesma, pois uma obra musical é sempre potencialmente interpretável: será sempre possível sonorizá-la diferentemente, e, em qualquer dos casos, só o será se essa sonorização for imaginada, ouvida interiormente pelo intérprete durante o processo interpretativo em formação.

As imagens que escutamos e que vemos, oferecidas pelas obras de arte, não sendo uma cópia de alguma coisa, envolve já uma parte de invisibilidade e de inaudibilidade das coisas vistas, ouvidas e percebidas. Para Merleau-Ponty, o próprio mundo é constituído de estratos, visíveis e invisíveis (audíveis e inaudíveis) – ou de “visibilidade iminente” (“audição iminente”) – que se entrelaçam. No mundo das coisas percebidas e constituídas, há lugar para se falar de uma continuidade em direção ao impercebido e ao imperceptível,<sup>7</sup> sempre à margem, em fuga perpétua, que o olhar estético apreende. O imaginário se enraizaria nas coisas mesmas.

Nos escritos dos intérpretes, a imagem oferecida à audição se reveste imediatamente de verbo: o não-verbal da música viva torna-se fundo sobre o qual repousa o verbal sempre metafórico da palavra que se apõe ao musical. Assim, além das transposições que operam as coisas entre si – o que se ouve e o que se vê – tão minuciosamente analisadas por Merleau-Ponty, haveria uma outra, a das imagens não-verbais, sonoras, face às imagens verbais das descrições metafóricas de eventos musicais. O inaudível e o imperceptível das forças que animam a música viva, aquela realizada pelos intérpretes, produzem-se então como um sentido duplicado: um sentido primeiramente sensorial, sonoro, não-verbal, para tornar-se imediatamente um sentido em aparição na palavra.

Voltamos, pois, ao exame da palavra poética, como feito pelos autores citados acima. Existe uma relação entre o âmbito verbal e o âmbito musical, mais geralmente, entre verbal e não verbal, que a relação de adequação, nunca abarca. Pensamos que a noção de “*imagem-nua artística*”, formulada por J.Gil (1996), vem responder à questão de saber como estabelecer a continuidade implicada no quiasma entre visível e invisível, audível e inaudível, percepção e imaginação, e entre verbal e não-verbal: como passar da invisibilidade do visível à visibilidade do invisível, e do verbal ao não-verbal. Ela nos esclarece sobre o papel, ou o poder, que teria a palavra nesse transbordamento em abismo a meio caminho entre a percepção e a imaginação, que nos propõem as obras de arte, imersas em invisibilidade e mudez. A noção de “*imagem-nua artística*” nos ajudaria a compreender que laço estabelecer entre o não-verbal da música viva, aquela que os próprios musicistas produzem em suas interpretações musicais, e o verbal de suas descrições metafóricas de eventos musicais.

## Autonomia do não-verbal: a imagem-nua e o olhar estético

A resposta dada por essa noção não poderia se subtrair ao exame da relação entre verbal e não-verbal. Se o visível e o invisível dão-se a ver, de qualquer maneira que seja, é porque eles nos fazem sinal, eles nos chamam; há corte, textura e relevo no fundo massivo do não-verbal. O não-verbal é significativo sem utilizar signos verbais: “A linguagem não-verbal do olhar não usa signos, ou se os emprega, é para acto contínuo os dessemiotizar: visa constituir *atmosferas* para melhor lançar e captar forças. O que é uma atmosfera? É, em primeiro lugar, um certo regime de signos, um certo regime que o olhar traz à visão da paisagem” (Gil, 1996, p. 51), e o que vale para o olhar, nas análises de Gil, pensamos poder aplicar-se igualmente à audição e à gestualidade. O não-verbal significa pela apreensão todavia não-verbal do que encontra-se entre os traços e as formas, o que aglutina-se para os constituir:

... quanto mais expressividade (quanto mais o interior se mostra), menos pregnantes são as estruturas e os traços físicos que se apagam no pano de fundo em proveito da atmosfera... Ao invés da linguagem, o espaço ou as distâncias entre os traços e as estruturas... tornam-se pregnantes. A atmosfera dissolve as formas visíveis: dissolução que significa a passagem para o pano de fundo em proveito das pequenas percepções que se agitam, invisíveis, e que ‘envolvem’ o olhar (Gil, 1996, p. 53-54).<sup>8</sup>

Apesar de o autor dirigir-se privilegiadamente ao visual, nada nos parece mais próximo da corporeidade do musical do que a descrição dessas *imagens-nuas*, fazendo as necessárias transposições de ‘espaço’ por ‘tempo’ e ‘distância’ por ‘duração’: “ao invés da linguagem, o tempo ou as durações entre os traços e as estruturas... tornam-se pregnantes”. O paralelo se faz com a música como ‘palavra’, e não como ‘linguagem’; o paralelo encontra-se na linearidade ou desenrolar temporal que operam música e palavra falada. O não-verbal sonoro é significativo, portanto, porque há escuta que impõe um regime particular de signos ao fundo massivo da corporeidade: um regime de discretização de forças, e não de formas acabadas, e como tais, agindo por condensação, atração, aglomeração e não por articulação estrutural. Qualquer que seja a música em questão, o que percebemos, se soubermos nos desvencilhar das estratégias de escuta formalizada, é já esse regime de discretização de forças que faz sentido em si mesmo.

A *imagem-nua* encontra-se “despojada da sua significação verbal”. Nossa existência é atravessada a todo momento por *imagens-nuas*:

Verificamos... que estamos mergulhados num mundo de imagens-nuas; que a imensa maioria das percepções que preenchem os nossos dias é composta de imagens-nuas; que são elas que

provocam os sonhos, como notava Freud...; que elas formam o material imagético das técnicas publicitárias, do cinema e de todas as artes; que, a cada instante, nas relações entre seres humanos, são as milhares de imagens-nuas que constituem a percepção do rosto e do corpo do outro que transportam significações mudas e informações muito mais ricas do que as imagens verbais (Gil, 1996, p. 15).

Na percepção das *imagens-nuas*, o subliminar torna-se mais forte do que o que é imediatamente visível e consciente. Aparentemente anódina, como um pedaço de muro cinza entrevisto de soslaio, o conjunto colorido de uma pintura, ritmos e o timbres em bolas de gude se chocando, de bilhas circulando hipnoticamente num tacho de metal, ou o sonoro movente de uma música, a *imagem-nua*, em sua disjunção com relação ao verbal “... provoca um apelo ao sentido, como se estimulasse o espírito à procura da significação verbal ausente” (Gil, 1996, p. 15). A *imagem-nua* inclina-se portanto, em sua densidade, para o lado de um inconsciente que não poderia ser semiotizado, sob pena de desnaturar sua não-verbalidade.

Gil quer dar à apreensão das forças um estatuto radicalmente diferente do da percepção natural, já que sua leitura da visão merleau-pontiana do olhar estético nela identifica ainda restos da distinção clássica sensível-inteligível, embora reconheça, no autor, uma ambigüidade fundamental entre ‘percepção’ e ‘impercepção’, que aponta para a necessidade de conceder estatuto ontológico ao invisível – inaudível, imperceptível – distinto do estatuto psicológico do percebido. Trata-se, para além da experiência perceptiva psicológica, de conceber um “‘experimental’ de maneira inconsciente”; uma percepção que se caracterizaria, precisamente, pela dissolução da percepção: “O espectador vê, primeiro, como espectador (ou sujeito percepcionante) para, depois, entrar em um tipo de conexão (que não é uma ‘comunicação’) com o que vê, e que o faz ‘participar’ de certo modo na obra” (Gil, 1996, p. 17-18). A apreensão estética seria emblemática dessa dissolução perceptiva. Ao contrário de atá-la a uma experiência, um vivido individual, diremos que o estético “sai” do vivido, como fundo interior sentido, percebido, como “sai” da anamnese nos dois sentidos do termo: ele provém de um e de outro, mas também deles se desliga para produzir, no sentido próprio do termo, o inusitado – o jamais experimentado, jamais produzido –, o inaudito – o extraordinário e o que não foi ouvido.

Imagem de coisa só, a *imagem-nua* não precisa da linguagem natural para fazer sentido e, no entanto, da linguagem é indissociável “porque, precisamente, é dela dissociada” (Gil, 1996, p. 19). Os universos não-verbais – visual, sonoro, gestual – fazem sentido porque remetem a um ‘aquém’ da linguagem, paradoxalmente lacunas face ao verbal. A linguagem natural, em sua função comunicativa, produzindo adequação entre um e outro, embaça a potência do verbal e do não-verbal enquanto forças autônomas. Ao contrário, quando a

defasagem entre ambos vitaliza-os, constitui-se o que Gil chama “*imagem-nua artística*”.

Um exemplo claro de absorção do não-verbal ao verbal, por defasagem de um ao outro, ambos implicando-se mutuamente, encontra-se nos procedimentos composicionais de M. Duchamp,<sup>9</sup> segundo o autor. As oposições de palavras às obras de Duchamp seguem princípios que, em nossa perspectiva, poderiam esclarecer a questão de saber como dar consistência às palavras dos intérpretes sobre obras e suas interpretações musicais. Propomos uma analogia entre a oposição de palavras às obras de Duchamp e a palavra do intérprete aposta ao musical. Para avançarmos, faremos uma recapitulação das análises de Gil da obra de Duchamp.

## A aparição da imagem-nua.

Gil descobre uma relação estreita entre a obra de Duchamp e o “declínio da aura”, segundo W. Benjamin. A noção de “aura” não se restringe ao campo estético. Ela não o define especialmente, posto que Benjamin aplica-a igualmente ao religioso, ao mágico, ou mesmo ao objeto usual. A aura possui fundamentalmente um valor cultural, que não se confunde com seu valor de exibição. Ao contrário, a exibição moderna ou super-exibição, ligada às técnicas fotográficas e cinematográficas, e em geral às técnicas de reprodução, degradam a aura do objeto levando a aura à sua fatura. A aura do objeto decorre da expressão de sua singularidade, a apreensão de seu “aqui e agora”, mas também de certa invisibilidade nele contida. Ela depende da superposição de camadas de tempo percebidas no objeto e essa percepção pressupõe a memória involuntária, inconsciente – uma história e uma pré-história. Nesse ‘aqui e agora’ do objeto artístico, tempos superpostos se concentram, invisíveis ao objeto em sua doação comum e banal. A arte moderna, inaugurando a reprodutibilidade dos objetos artísticos, teria como efeito o fracasso de sua aura; mundanizando-os, a arte moderna apagaria, aplainaria a espessura temporal que constitui a aura do objeto de arte. Gil pergunta-se então se, precisamente pela destituição da aura do objeto, de sua história e de sua pré-história, a arte moderna não revelaria com mais intensidade a natureza do olhar estético. Gil, portanto, toma da ‘aura’ o aspecto que privilegia a subjetividade do espectador, doadora de significados ao objeto artístico. A contemplação estética, a partir desse aspecto da ‘aura’, pode ser confundida com recognições de vividos pessoais ou coletivos; a contemplação estética assimila-se ao *pathos* psicológico e essa assimilação é rejeitada pelas experimentações modernistas. Elas têm como contexto, portanto, a recusa do subjetivismo romântico e simbólico, apoiados em conteúdos vividos significados na linguagem natural.

O autor entende, entretanto, que a arte moderna, ao questionar a própria noção de arte pela recusa da visada estetizante e subjetiva do romantismo e do simbolismo (como será o caso para a obra de Duchamp, que problematiza a relação entre verbal e não-verbal), ao procurar forçar a objetivação do olhar sobre a arte visando des-subjetivá-la e des-estetizá-la, não faz mais do que reafirmar o estatuto da *imagem-nua* e do olhar estético, ainda uma vez autônomos e em defasagem relativamente à linguagem natural.

Os objetivos de Duchamp para a elaboração dos *ready-made*<sup>10</sup> traduzem, então, o declínio da aura: a abolição da subjetividade – sua inspiração, seu sentimento e sua alma. Tanto as imagens visuais das obras de Duchamp, quanto os títulos, palavras ou textos que as acompanham serão motivos de um trabalho que visa destituir a normal fixação de umas aos outros. Duchamp visa a desconstrução da ‘aura’ – de um lado, a desconstrução dos conteúdos vividos atribuídos às obras, e, de outro, de seus correlatos lingüísticos. Duchamp segue o espírito da época, portanto, e investe-se na busca por procedimentos técnicos inauditos de produção de um objeto, seu alvo concernindo antes a problematização do que é reconhecido como “artístico” ou “estético” do que a instauração de uma nova estética.

O procedimento de composição de sua obra será o caráter aleatório da escolha das imagens materiais – os objetos –, e das inscrições que eles recebem. Duchamp quer “determinar os efeitos luminosos (sombas e luzes) de uma fonte interior, isto é, que cada matéria em sua composição química é dotada de uma *fosforescência* e se ilumina como os anúncios luminosos”.<sup>11</sup>

Em suma, a aparência colorida de todo o conjunto será a aparência da matéria tendo molecularmente um núcleo luminoso. / A matéria de cada parte é ao mesmo tempo *fonte luminosa* e *cor*, dito de outra forma a *cor aparente de cada parte é a fonte de visibilidade colorida dessa parte* (sem reflexos sobre as outras partes). (Duchamp, 1975, p. 101)

Esse interesse de Duchamp pelas “fosforescências” interiores das matérias provém de sua intenção explícita de estabelecer processos de obtenção de imagens de tal maneira que estas estejam o mais possível isentas de reconhecimento de vividos, e que elas surjam de uma “luminescência” que lhes seria própria e não mais a “luminescência subjetiva” oferecida pela história pessoal e cultural do indivíduo criador ou contemplador.

A obra exemplar das visadas de Duchamp é *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même*<sup>12</sup> ou *Le grand Verre* e as escolhas de palavras e imagens de *La Mariée...* seguem os mesmo padrões da dos *ready-made*. *La Mariée...* pretende ser apenas a exibição das “aparições” de imagens da obra e não da “aparência” dessas imagens, visando precisamente a eliminação da aura. A obra ambiciona ademais representar as transformações que sofre a matéria e suas “luminescências” nas passagens de uma “dimensão” a outra do objeto.

Duchamp explica como segue a distinção entre “aparição” e “aparência” e as diferentes “dimensões” de uma obra.

1 – A aparência desse objeto será o conjunto dos dados sensoriais usuais permitindo ter uma percepção ordinária desse objeto (ver Manuais de Psicologia) / 2 – Sua aparição é seu molde / isto é; / a) Há a *aparição em superfície...* que é como uma espécie de imagem-espelho... como um molde, mas esse molde da forma não é ele mesmo um objeto, ele é a imagem a n-1 dimensões dos pontos essenciais desse objeto em n dimensões. (Duchamp, 1975, p. 120/1).

Ele não quer representar um objeto em sua “aparência”, a que é percebida em três dimensões, segundo a “percepção ordinária”, isto é, de acordo com “Manuais de Psicologia”, mas a “aparição” desse objeto, numa enigmática “segunda dimensão”, aquém do olhar do espectador. Num primeiro momento, Duchamp deseja que o espectador atravesse sua percepção natural, em terceira dimensão, para aceder às forças da matéria dos objetos. Num segundo momento, Duchamp deseja alcançar uma imagem “notável”, numa “quarta dimensão”. De uma imagem em terceira dimensão, ele quer extrair uma outra em “segunda dimensão” pertencente à natureza das matérias dos objetos para aceder a uma imagem em “quarta dimensão”, e essa imagem última será então “notável”. Para que a imagem cause um efeito impressionante no espectador, é necessário que a natural correspondência entre elas e seus designadores verbais seja alterada. Por isso, a imagem exibida, para Duchamp, não é somente o objeto, aquele que está exposto como tal: ela será uma “imagem-inscrição”, isto é, uma imagem à qual foi aposta uma palavra ou grupo de palavras, segundo estratégias específicas elaboradas por Duchamp.

A percepção, tanto das “aparições” quanto de suas transformações em imagens “notáveis”, não é dada imediatamente durante a contemplação da obra de Duchamp. Não se vê como as imagens exibidas em *Le Grand Verre* explicitariam as transformações que sofrem, nem como as frases ou grupos de palavras escritos nas notas das *Boîtes*<sup>13</sup> relacionam-se com as partes de *La Mariée...*, como as próprias notas explicam (cf. Gil, 1996, p. 67 e seq.). A percepção será tanto mais clara quanto formos capazes não somente de decodificar as explicações e o vocabulário do artista, tarefa analítica notadamente, mas que não estanquemos unicamente na contemplação de suas obras-objetos. O sentido das imagens em exibição só pode ser apreendido se nos impregnarmos da ligação que mantêm com as palavras que lhe foram apostas. As *Boîtes* explicitam os modos como foram obtidas as imagens visuais e suas inscrições verbais. A alteração proposital da relação entre palavras e objetos explica-se com facilidade, pois se, ao contrário, as imagens fossem apresentadas sem o acréscimo de uma inscrição verbal obtida segundo estratégias específicas do pintor, elas correriam o risco de cair no mundo das coisas objetivas, remetendo-se, na consciência do sujeito contemplante,

a formas significantes fixadas pela linguagem ordinária – por exemplo, para os *ready-made*, à sua funcionalidade. Assim, a imagem significativa ou impressionante, em quarta dimensão, só pode ser extraída numa relação não usual com as palavras das inscrições.

As notas nas *Boîtes* indicam claramente que as imagens visuais devem ser escolhidas ou obtidas concomitantemente às palavras que as acompanham, assim como a inscrição deve ser obtida e só pode ser obtida a partir das “aparições” das imagens e de suas transformações. O procedimento para a obtenção das inscrições das *Boîtes* e das imagens é um procedimento que produz as duas ao mesmo tempo. Das palavras chega-se às imagens e dessas àquelas.

As obras-objetos – “inscrições-imagens” - deverão constituir uma verdadeira linguagem emancipada da linguagem natural; as palavras que compõem as inscrições não constituem mais o verbal natural; trata-se de um verbal onde os signos, não se parecendo mais com “alguma coisa”, permitirão formar uma “espécie de escritura” que comporte uma “relação notável” entre imagem visual e significação verbal:

...Dicionários: com filmes, tomados de muito perto, de partes de objetos de grande dimensão, obter registros fotográficos não tendo mais o ar da fotografia de alguma coisa. Com essas semi-microscopias, formar um dicionário em que cada filme seria a representação de um grupo de palavras em frases ou separados de tal modo que esse filme tome uma nova significação ou antes que a concentração sobre esse filme de frases ou palavras escolhidas dê uma forma de significação a esse filme e que uma vez aprendida, essa relação entre filme e significação traduzida em palavras, seja ‘notável’ e sirva de base a uma espécie de escritura que não tenha mais um alfabeto ou palavras, mas signos (filmes) já emancipados do ‘baby-talk’ de todas as línguas ordinárias – Encontrar um meio de classificar todos os filmes de tal ordem que se possa encontrá-los como um dicionário (Duchamp, 1975, p. 110-111).

Para forçar a que imagens e palavras não obedeçam à atitude natural face a uma e outra, o aleatório governará a obtenção das duas. Para as imagens visuais, por exemplo, o signo visual da idéia do metro, diz Duchamp: “– Se um fio reto horizontal de um metro de comprimento cai de um metro de altura sobre o plano horizontal deformando-se *a seu bel prazer...* dá uma figura nova de unidade de comprimento” (Duchamp, 1975, p. 50).

O acaso intervém igualmente na escolha das palavras, por determinações aleatórias de seleção. Na *Boîte Verte*, elas deverão ser escolhidas do seguinte modo: “Pegar um dicionário Larousse e copiar todas as palavras ditas ‘abstratas’, isto é, que não tenham referência concreta” (Duchamp, 1975, p. 48). Na *Boîte Blanche*: “10 palavras encontradas abrindo ao acaso o dicionário em A / 10 palavras encontradas abrindo ao acaso o dicionário em B...” (Duchamp, 1975, p. 110).

A regra de combinação de palavras e imagens segue igualmente uma operação que foga das determinações preestabelecidas pela linguagem natural:

Projetando para um momento por vir (tal dia, tal data, tal minuto), inscrever um *ready-made*. – O *ready-made* poderá em seguida ser procurado. / O importante é portanto esse relogismo, esse instantâneo, como um discurso pronunciado por ocasião de qualquer coisa mas *a tal hora*. É uma espécie de encontro (Duchamp, 1975, p. 49).

A decisão arbitrária de um momento por vir é a regra que tornará possível a ligação entre palavras e imagens. A instantaneidade projetada da fixação das duas séries – palavras e imagens – tem uma ação retrospectiva e torna o encontro das duas necessário. Qualquer imagem pode encontrar qualquer palavra, ou, de maneira geral, qualquer coisa aliar-se a qualquer outra com a condição de que o momento do encontro seja determinado previamente.

A relação entre não-verbal e verbal se descobre por impregnação e não por adequação. A inerência impressionante das palavras e das imagens depende exclusivamente da escolha das duas e de sua superposição. Para forçar a que a inerência entre verbal e não-verbal seja desnudada de significações preestabelecidas, as escolhas e as superposições foram orientadas pelo acaso.

A “linguagem” obtida pelo procedimento de tratamento de filmes e respectivas palavras ou grupo de palavras não mantém mais com a linguagem natural nenhuma relação usual. As imagens visuais obtidas por tratamento não se remetem a um referente objetivo real e a inteligibilidade que é apreendida delas não está de acordo com a que é apreendida pelas palavras apostas, pois as palavras que se ligam a essas imagens não mantêm com elas nenhuma relação de adequação. A linguagem se encontra, portanto, recoberta de corporeidade, literal, na impossibilidade de se referir a um correspondente mental supostamente referido pela imagem visual. A imagem visual se desnuda do verbo e se multiplica como não-verbal; a imagem verbal se desnuda de um referente material e se multiplica em imagens verbais disparatadas, mas que para subsistir exigem o não-verbal onde repousar, o qual, apesar disso, não é adequado ao não-verbal das imagens que lhe servem de referente. Uma camada de indiferenciação entre verbal e não-verbal se estabelece, por conflito, rejeição recíproca e por apelo. Indiferenciação aqui não quer dizer adequação, ao contrário, é por inadequação que a zona de vizinhança entre verbal e não-verbal se estabelece; zona de vizinhança, pois nada de essencial vem instalar-se entre palavras e coisas; elas são igualmente inadequadas umas às outras, alimentam-se de suas multiplicações, uma pela outra e para a outra.

A imagem última, o objeto referente, *em uma “quarta dimensão”*, explica-se claramente, pois a visão do espectador não pode jamais completá-la, ou completar o objeto referente. *La Mariée...*, obra que sintetiza as preocupações estéticas do pintor, é uma forma, mas também a formação de uma forma. O sentido último dessa imagem, imagem da qual o objeto visível está em constante fuga, é ambíguo e obscuro pela inadequação entre verbo e imagem visual. O desacordo entre imagens-filmes e inscrições produz realidades possíveis

ou virtuais. Da obscuridade da inerência e do espanto face a essa obscuridade podemos compreender então o efeito “impressionante” de que falava Duchamp a propósito das imagens últimas.

O estatuto dessas imagens últimas em “quarta dimensão”, imagens virtuais, não pode ser identificado com o aspecto inteligível do conceito, pois Duchamp quer a obtenção de um objeto que possua realidade, ainda que não naturalmente visível; ele quer que o espectador seja capaz de ver surgir à sua visão em terceira dimensão um objeto impressionante, na “quarta dimensão”. A “quarta dimensão” é o lugar da indecisão. É porque o olhar do observador atravessa a terceira dimensão, aquela que nos é dada pelo mundo objetivo e pela percepção natural, e atinge a segunda dimensão, que ele pode “ver” a *imagem-nua* artística, imagem impressionante, significativa, em quarta dimensão, sempre a oscilar entre as “dimensões”, no limite da invisibilidade, quase imperceptível.

Duchamp gostaria que sua obra se afastasse ao mesmo tempo do objeto banal, utilitário, e do objeto artístico, “de museu”, saturado de aura. Os dois, objeto artístico e objeto utilitário, são produzidos por habituação do olhar: ou bem ele banaliza o objeto ou bem o preenche de ‘conteúdos’ constitutivos de aura, remetendo-o a um espaço de exibição, um espaço reconhecido como aquele destinado à arte. Descontextualizando o objeto, Duchamp realiza a operação kantiana de liberação do olhar estético; a imaginação não mais “esquemmatiza” o objeto para chegar à sua finalidade, posto o objeto tê-la perdido. Mas, ao colocar o objeto numa exposição, Duchamp, recontextualiza-o, com outra finalidade – a de não ter nenhuma; o olhar estético volta a “esquemmatizar”. Gil conclui que Duchamp obtém assim um resultado paradoxal, pois não confirma a tese kantiana: “longe de infirmar Kant, longe de esbater definitivamente as fronteiras daquilo a que se chama tradicionalmente ‘arte’ e o mundo ‘não-artístico’, Duchamp ter-se-ia limitado a confirmar a especificidade da esfera estética...” (Gil, 1996, p. 94).<sup>14</sup>

O caráter aleatório dos objetos de Duchamp torna-se mais claros se pensamos na maneira de determinar as inscrições que as nomeiam. A adequação entre imagens e enunciados é “forçada” pela decisão de apô-las numa instantaneidade aleatória, e disso resulta uma inadequação fundamental entre eles. Entre o enunciado “In advance of a broken arm” e sua imagem aposta, uma pá de neve, nenhuma adequação é encontrada. O olhar oscila entre a inteligibilidade do enunciado e o da pá. Gil explica, no entanto:

Ora, há ao menos uma razão clara para a inerência do enunciado à imagem: o primeiro nomeia não o que se vê, mas o que falta. Faltam garrafas ao ‘Porta-Garrafas’; enuncia-se um acontecimento por vir (portanto, ausente) em ‘In advance of a broken arm’ na suposição de que será ele a dar todo o sentido à pá de gelo; intitula-se ‘A bruit secret’ um *ready-made*... composto de um novelo de cordel

preso entre duas placas de cobre contendo um objecto desconhecido; em 'Fountain'<sup>15</sup> falta o jacto (de urina, transformado em jacto d'água às avessas e ausente). (Gil, 1996, p. 92)

O objetivo de Duchamp seria, num primeiro momento, desconstruir a significação ordinária que se atribui aos objetos, ao expor em museu uma roda de bicicleta ou uma pá de neve. Mas em seguida, ele deseja também estancar completamente o apelo ao sentido do objeto, pela aposição de uma inscrição que lhe é inadequada; ele desejaria eliminar a *imagem-nua*. O sentido deve ser neutralizado e fixado pela aderência forçada das inscrições às imagens. O objeto deveria, de um lado, ser desprovido de sua significação, por desfuncionalização, des-contextualização de sua utilidade. De outro, o sentido possível desse objeto des-significado se anularia pela aposição de inscrições inadequadas.

No entanto, a ambigüidade da aposição forçada, da "adequação inadequada"- o fato de que o objeto de Duchamp remete a duas significações que seguem direções divergentes ao mesmo tempo, a significação dos objetos e a significação da inscrição – , obriga o olhar a oscilar sem cessar entre as duas: "A oscilação que vai de uma à outra, procurando sua adequação, esbarra incessantemente no facto de a inscrição não corresponder a nada de visual, e de o apelo ao sentido que chega da imagem do *ready-made* não encontrar satisfação no enunciado proposto" (Gil, 1996, p. 92). A defasagem estabelecida entre uma e outro produz, por isso mesmo, uma nova imagem, agora composta de uma significação verbal que procura seu referente em imagens, e uma imagem visual que procura seu sentido na inscrição: as duas são duas faces da *imagem-nua* artística que se desdobra sempre e por esse motivo, vibra ainda mais. O *ready-made* expõe o fato de que "... a imagem só adquire sentido (isto é, só tem um efeito artístico no espectador) numa certa relação com seu sentido 'verbal'..." (Gil, 1996, p. 93). "A imagem-nua apela a um sentido verbal, e até mesmo a todo sentido possível, e por fim integra a significação do título na sua, como qualquer coisa ao mesmo tempo interior e exterior (porque o verbal continua a sê-lo, o título permanece parcialmente fora da imagem)" (Gil, 1996, p. 95).

## A imagem-nua, o verbal e o musical

O título, os títulos, quaisquer que sejam, de uma obra, remetem diretamente a uma inadequação fundamental entre o universo verbal e o não-verbal e obriga a *imagem-nua* – aquela que apela sem cessar o sentido –, a se desdobrar e por isso impregnar mais fortemente a percepção do espectador que está sob a tensão de uma suposta adequação entre verbo e imagem. Essa suposta adequação, no limite, indica todas as inadequações

deixadas em aberto entre os dois: “Quando um quadro tem ‘Sem título’ por título, o plano verbal sobrepuja o não-verbal: este título que se nega enquanto tal (um pouco como o ‘ceci n’est pas une pipe’ de Magritte<sup>16</sup> jogava ironicamente com a negação do mimetismo, mas também com a relação do título com a coisa representada), funciona ainda como título, reforçando a imagem-nua – remetendo não somente o olhar para sua nudez que não necessitaria de tradução verbal, mas sublinhando o desfasamento entre qualquer título (uma vez que um resta, seja como for) e a própria imagem” (Gil, 1996, p. 95). É essa defasagem entre verbo e imagem vista ou ouvida, é a inadequação entre ambos que produz a *imagem-nua artística*.

Qualquer título, sub-título, nota de trabalho (como foi o caso de Duchamp, caso exemplar) será sempre inadequado ao que se ouve e o que se vê: “O título, decerto, nunca compreende todo o campo semântico da imagem; se precisa alguns aspectos desta (pode valer como um contexto, ao invés do que acontece na linguagem articulada onde a camada não-verbal desempenha a função de contexto), é para melhor deixar irradiar livremente o poder da imagem. De tal maneira que esta última puxa o título para o lado das idéias (verbais) implícitas, mas também para o lado do silêncio, das significações mudas da língua” (Id., Ibid.). É ao conjunto “quadro e título” que é necessário considerar como “objeto de arte apresentado” ao qual fazemos face.

Um título se enriquece infinitamente no plano verbal e não-verbal pelo fato de que ele supõe sempre descrever uma imagem assim nomeada e “a imagem-nua não pertence a um mundo pré-verbal, mas faz parte do mundo da linguagem” (Gil, 1996, p. 95). O verbal contém ele mesmo restos não-verbais, pois se o não-verbal só fosse apreendido depois da discretização que nele opera a linguagem, cairíamos sempre nas dificuldades de apreensão do sensível e, de fato, nada restaria a apreender. Por outro lado, concebendo o não-verbal como um *pós-pré-verbal*, essas dificuldades seriam ultrapassadas: o não-verbal constitui-se como ‘pré-verbal’ unicamente por retroação; ele só se mostrará inadequado ao verbal depois de ter sido nomeado e essa inadequação afirma retrospectivamente a potência de sua não-verbalidade.

Concebendo a linguagem como o que “... secreta e expulsa, para se estabelecer como autônoma, toda uma ganga não-verbal (gestual, prosódica, sensorial) que deixa flutuar à sua volta e de que continua a alimentar-se” (Gil, 1996, p. 97), a distância entre palavras e coisas se preenche não de uma nada, mas de um resto, que, invisível e imperceptível, dá-se a ver e a perceber pelo investimento dos sentidos, por imaginação e micro-percepções, por um trabalho de instauração da obra de arte, através do olhar estético.

Quando dissemos mais acima que o conjunto ‘quadro e título’ é o que deve ser considerado obra de arte, referimo-nos a todo objeto que obtém esse lugar, também uma obra

musical. Entendemos que uma peça só pode ser considerada obra musical de fato em sua realização sensível, isto é, quando tornada audível por intermédio de uma interpretação. Ela já pode trazer um título e, qualquer que seja ele, algum subsistirá. Do mesmo modo que as oposições verbais aos objetos de Duchamp, expostos em exposições e museus, os títulos das obras musicais mantêm com o fenômeno musical sensível, que é seu desenrolar não-verbal no tempo – textural, intenso, dinâmico, rítmico – uma relação fundamentalmente inadequada. Fazendo as transposições necessárias, diremos, a partir de Gil, que nem mesmo um título como “Composição no. 1”, “Sonata”, ou outro mais ou menos seco, terá para nossos ouvidos um acordo perfeito com o que ouvimos. Pelo contrário, ainda que saibamos que o título “Sonata”, por exemplo, refere-se a uma certa organização codificada de partes, a apreciação mais completa da obra não se esgota nesse saber. Se o título não corresponde, por ironia do compositor (ou do analista), à ordem convencional de partes, ele não fará mais do que duplicar sua inadequação: primeiro porque é estranho à ordem e segundo porque permanece estranho, para sempre, a seu desenrolar sensorial, não-verbal.

Entre o título da peça musical e a peça ela mesma, produz-se o vazio de sua mútua inadequação. Mas esse vazio não é uma falta, como dirá Gil, ele se preenche do pleno sensível que busca inteligibilidade no título, o qual nunca satisfaz. Qualquer palavra que se aponha à música ouvida, não dirá o que esta música é, mas apontará para seu apelo de sentido, sem no entanto jamais completá-lo.

Paradoxalmente, portanto, as pesquisas de Duchamp, visando contrariar a visada romântica estetizante da obra alterando as relações entre título e objeto sensível, vêm vitalizá-la precisamente *enquanto visada estética* e conjunturalmente *romântica da obra*. Assim, quando A. Cortot apõe ao Prelúdio n. 1 de Chopin o sub-título “Espera febril da amada”,<sup>17</sup> sabemos agora que a metáfora não é menos exata do que o título seco “Prelúdio”. Ambos estão em igual defasagem relativamente às forças musicais da peça, pois a maior compreensão que se atribui usualmente ao título seco fundamenta-se, tanto quanto o sub-título metafórico, num contexto; nenhum tem maior adequação que o outro. Nada há que relacione necessariamente o sub-título de Cortot à obra, como uma designação e significação comuns o fariam; o sub-título, por seu turno, testemunha, como quisemos no início, da função imaginativa inerente à interpretação musical, enraizando-se na própria apreensão da *imagem-nua*; é uma nota de trabalho. Diríamos melhor, ou em igual medida, *produção da imagem-nua*, pois que ao intérprete damos o crédito de imaginar as forças da ‘espera’, como imagina as forças dinâmicas musicais e assim executar, não o Prelúdio em geral, mas aquele que executa.

O sub-título não esgota as possibilidades de sentido da peça, ele é a própria prova do sentido por ‘impregnação’ de imagem verbal e imagem não-verbal e sua maior ou menor

força expressiva dependerá de seu poder de afetar o ouvinte ou o intérprete, quanto mais subtrair o objeto sensível da percepção natural, seja da escuta escolarizada de formas, seja a audição tornada ordinária e banal. Porque a metáfora romântica tornara-se usual, a arte moderna recusa-a, mas nada existe intrinsecamente nela de inexato relativamente ao objeto sensível 'obra musical'.

Como a *imagem-nua*, a imagem sem semelhança, em Blanchot (1955) não pertence nem ao espaço tridimensional nem ao tempo cronológico dos objetos usuais; encontra-se em um inatural espacial e temporal, permanecendo, no entanto, real e vital. Sua eternidade, seu sempre possível retorno (pensamos aqui, precisamente na obra musical, sempre re-interpretada) vem unicamente do investimento dos sentidos, para despojá-la de suas semelhanças – com um vivido, uma origem, um significado lingüístico –, atravessar suas aparências a atingir sua “aparição”. Se esse investimento só pode se dar sob a recusa da ação funcional, banal e quotidiana, a “aparição” não afirma tampouco o objeto artístico como objeto fora da vida; ela se dá apenas se o sujeito, por inação, se deixa impregnar pelos sentidos:

Viver um acontecimento em imagem, não é se desligar desse acontecimento, desinteressar-se dele, como quereria a versão estética da imagem..., mas também não é engajar-se por uma livre decisão: é deixar-se tomar por ele, passar da região do real, onde mantemos à distância as coisas para melhor dispor delas, a essa outra região onde a distância nos tem, essa distância que é então profundidade não [atualmente] vivível, indisponível longínquo inapreciável tornado como que a potência soberana e última das coisas... A partir do momento em que estamos fora de nós – nesse êxtase que é a imagem –, o 'real' entra num reino equívoco onde não há mais limite, nem intervalo, nem momentos, e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, aproxima-se da consciência que se deixou preencher por uma plenitude anônima (Blanchot, 1955, p. 352).

É no ainda não nominado irredutível do não-verbal que este vem se ligar livremente ao verbal.

O acontecimento que é a *imagem-nua* nada tem a ver com a gratuidade da imaginação, com uma imagem do acontecimento. O fato de que os objetos se dupliquem numa imagem fora do tempo não quer dizer que a imagem é a presença de uma ausência, mas que ela é a “negação vivificante” das duas; ela não nos remete “... à coisa ausente, mas à ausência como presença...”, à plenitude das forças que povoam a distância entre coisas, palavras e coisas e movimentos, e que tecem a carne do mundo. O êxtase da imagem, como excesso de cores e sons, o excesso da aparência advindo do investimento dos sentidos remete-nos “para um aquém ou para um defeito que é o caos de seu dentro”, o dentro da aparência como superfície do mundo; o excesso da aparência e o excedente de sentido “... significam imediatamente o avesso do cheio, um defeito que não é uma falta, que não é a ausência

de uma presença, mas uma outra plenitude, a do caos das forças...” (Gil, 1996, p. 319); o movimento das forças captadas pelo olhar estético esboça esses espaços outros de que já falava Merleau-Ponty (1945, p. 281-344): o espaço que percorre a distância entre real e imaginário, e o tempo onde se desenrolam o acontecimento como imagem e o olhar ou a escuta estéticos. Esse olhar e essa escuta que, pela contemplação, se deixam tomar pela imagem, encontram então as forças nela contidas e tornam-se imediatamente imaginativos e inovadores.

### **À guisa de conclusão, ainda Cortot e ainda Casals.**

Para nós, então, as metáforas verbais dos intérpretes musicistas serão títulos, inscrições apostas à música viva que produzem. Como *imagem-nua*, a música que nos fazem ouvir não precisa do verbo que a substitua, puxada que ela é em sua própria multiplicação não-verbal irreduzível. Como *imagem-nua*, o movente sonoro que os intérpretes ouvem já em escuta silenciosa se multiplica em tantas *imagens-nuas*, sensoriais, que os sentidos, em transposição, podem oferecer. O que multiplica a música viva é seu silêncio, o silêncio *do* sonoro – aquilo que, não sendo sonoro, será ainda não-verbal lateralmente ao sonoro, gestual, prosódico e sensorial, e aquilo que, não sendo sonoro, reverbera ainda num verbal tornado corpo.

Quando Casals insiste na “inflexão musical”, tomando como modelo privilegiado a “inflexão vocal” (todo o livro de Blum citado no início deste artigo insiste no privilégio que Casals confere ao modelo de emissão vocal para a música instrumental), não há aí excesso de interpretação, tampouco o há no sub-título de Cortot. Passar da “inflexão vocal” à “musical” e do sub-título à peça não significa que, num caso, haja semelhança entre a sonoridade do violoncelo e a da voz, muito menos que, no segundo, haja significação de uma pelo outro. Em ambos, existe um verbal que se insinua como os títulos da *imagem-nua* – não devemos esquecer que, no primeiro caso, a metáfora se dá através da inscrição *cantabile*. Não é por semelhança e significação que compreenderemos a relação entre metáforas e música viva. Ainda como a imagem sem semelhança de M. Blanchot, à imagem sonora falta um suporte ao qual corresponder, um ideal a copiar. É a imagem sem ideal, imagem bruta:

A imagem nada tem a ver com a significação, o sentido, tal como implicam a existência do mundo, o esforço da verdade, a lei e a claridade do dia. A *imagem* de um objeto não somente não é o *sentido* desse objeto e não ajuda a sua compreensão, como tende a subtrai-lo de qualquer compreensão mantendo-o na imobilidade de uma semelhança que não tem nada a que se assemelhar (Blanchot, 1955, p. 350).

Ela aparece na dissimulação do objeto: “Quando os seres faltam, o ser aparece como a profundidade da dissimulação na qual ele se faz falta. Quando a dissimulação aparece, a dissimulação, tornada aparência, faz ‘tudo desaparecer’...”. Mas, quando tudo desaparece, “‘tudo desaparecido’ aparece. O que chamamos *aparição* é isso mesmo: é o ‘tudo desaparecido’ tornando sua aparência. E a *aparição* diz precisamente que quando tudo desapareceu há alguma coisa ainda...” (Blanchot, 1955, p. 340). O ‘alguma coisa ainda’ que há remete-nos de novo ao imperceptível que se dá a ver na dissimulação das imagens verbais e não-verbais, dos títulos e dos sons; remete-nos às forças que animam as coisas percebidas e constituídas pela consciência, empurrando a linguagem em direção a suas próprias significações mudas. O ‘alguma coisa ainda’ a ver assegura, portanto, de outro lado, a continuidade entre o real e o imaginário.

Nos exemplos de Casals e de Cortot, a percepção oscila entre o que se dissimula nos objetos percebidos e significados pela linguagem: o que afasta e o que aproxima um canto de um violoncelo, o que afasta e o que aproxima o título “Espera febril” de uma peça musical. Nos dois casos, são as forças verdadeiramente musicais, em sua expressão sensível, quando os parâmetros secundários importam então sobre os primários, que preenchem o silêncio da irreducibilidade recíproca entre palavra e música.

Esse silêncio é o mesmo silêncio paradoxalmente instaurado pelo verbal em ruptura retroativa com o não-verbal. É por inadequação do sonoro ao verbal que as palavras dos intérpretes produzirão ainda mais música a ouvir e a interpretar, reforçando nossos sentidos em direção ao fundo sobre o qual caem palavras e música quando se apõem uma a outra. É por inadequação que o verbal não designa unidades e articulação de unidades musicais, nem designa um objeto interior – um vivido –, mas busca o que se dissimula no desenrolar sonoro real de *uma* música.

## Notas

<sup>1</sup> Referimo-nos aqui a um conjunto documental bastante amplo, mas pouco explorado, como livros, entrevistas, coleções de anotações, análises musicais, publicados por intérpretes. Em nossa tese de doutorado selecionamos alguns escritos editados em livro, para nossa investigação. Referimo-nos também à pesquisa pós-doutoral, realizada junto ao Laboratório de Etnomusicologia, na Escola de Música da UFRJ, sobre as Master Classes do pianista Luiz Carlos de Moura Castro, no Rio de Janeiro, em 2007. Tratou-se de fazer uma etnografia das aulas coletivas do pianista, posteriormente revistas por ele e comentadas em entrevistas. A pesquisa revela-nos campos totalmente inexplorados e de importância indubitável para o conhecimento da realidade da prática interpretativa da música de concerto.

<sup>2</sup> F. Rastier aponta a origem aristotélica dos modelos triádicos da significação, assim como chama a atenção para o “golpe de gênio” de Saussure, que repatria o significado nas línguas, inaugurando o modelo diádico e estruturalista: o significado não remete mais a um mundo extra-lingüístico, ao contrário é a língua que nos permite acessar o mundo e o pensamento sobre ele. Cf. Rastier, 1991, p. 74-75.

<sup>3</sup> “Nomear não é distribuir qualificativos, empregar palavras. Nomear é chamar pelo nome... O chamado traz para perto o que chama” (Heidegger, 1976, p. 22). Todas as citações originalmente em francês foram traduzidas pela autora.

<sup>4</sup> “... o timbre ressoa com e no conjunto dos registros sensíveis. Nessa ressonância, a *mimesis* mútua dos sentidos, se existe, não se distingue de uma *methexis*: participação, contágio (contato), contaminação” (Nancy, 2000, p. 313).

<sup>5</sup> Pensamos em inúmeras passagens escritas de G. Gould sobre obras de Bach (1985, p. 3-45), ou de A. Brendel sobre compositores diversos (Brendel, 1994 e 2002), ou mesmo Cl. Arrau (1982) e W. Gieseking (1991), estes dois últimos minuciosamente ocupados com sutilezas técnicas; mas é preciso ler nas entrelinhas, onde deixam escapar suas fontes imaginativas. Em todos eles, a preocupação fundamental não está no uso ou não de metáforas, mas no caso em que elas se tornam triviais.

<sup>6</sup> A fenomenologia pós-husserliana confronta Husserl precisamente quanto ao estatuto transcendental do sujeito; em Merleau-Ponty, o desvio da consciência à periferia do corpo e à “carne do mundo”; para H. Maldiney (1973, p. 136), a sensibilidade às matérias expressivas é inteiramente constituída pelo “momento pático”, onde o sujeito não se diferencia do mundo.

<sup>7</sup> O termo aqui é usado segundo G. Deleuze (1980), que Gil mostra associar-se ao de ‘pequenas percepções’ (1996).

<sup>8</sup> Não nos propomos o debate acerca do conceito de “pequenas percepções”. Sobre o assunto remetemos o leitor à obra *Le Pli* de Gilles Deleuze (1988). É suficiente a advertência de que as “pequenas percepções”, como entendidas por Deleuze e Gil não são percepções de partes do objeto que se acrescentariam para formar o objeto inteiro. Ao contrário, elas acompanham toda percepção constituída, seja de partes do objeto, seja do objeto inteiro; são percepção de *forças* e não de *formas* acabadas.

<sup>9</sup> O pintor é considerado um pioneiro da arte moderna; suas experimentações estão na base do que mais tarde será chamado Op art, Pop art, Hiperrealismo ou Arte conceitual. Seus *ready-made*, que aparecem em 1914, marcam uma ruptura com relação a toda a tradição acadêmica e histórica da arte pictórica. Longe de ser apenas um choque às convenções artísticas preestabelecidas, os *ready-made* perguntam em que consiste um objeto de arte, por exemplo, questionando a reverência a um “original”. As investigações estéticas de Duchamp, consignadas em seus escritos até a década de 20 do século passado, também estão na base das reflexões estruturalistas e da nova crítica em literatura. As preocupações de Duchamp não se resumem, de modo algum, às artes plásticas; insurgiu-se também contra a linguagem, procurando o divórcio mais total entre o termo e o conteúdo expresso (cf. M. Sanouillet, Prefácio, in Duchamp, 1994, p. 7-22). Remetemos o leitor ao livro citado, onde se encontram reunidos os escritos do pintor.

<sup>10</sup> Os *ready-made*, talvez as obras mais conhecidas do pintor, são objetos de uso corrente, ao qual o artista apõe títulos nem sempre correspondentes a seu uso, ou, se correspondem, forçam o observador, a questionar o que fazem numa exposição de arte: roda de bicicleta, pente, gaiola de pássaros.

<sup>11</sup> É a insurgência de Duchamp contra o 'naturalismo' da luz solar (Gil, 1996, p. 66).

<sup>12</sup> "A Noiva desnudada por seus celibatários, mesmo" é uma "obra em projeto", jamais completada; elaborada por mais de uma década, foi deixada inacabada em 1923. Consiste em pinturas a óleo, fios de chumbo e outros materiais sobre placas de vidro, em duas partes, uma inferior e outra superior. A obra é dupla: de um lado *Le Grand Verre*, o vidro, e de outro, as notas da *Boîtes*.

<sup>13</sup> Duchamp foi ademais o primeiro artista a dar a suas "notas de trabalho" o estatuto de obra. Nessas notas, estão explicitados os objetivos e questionamentos estéticos do artista, bem como os meios de que dispôs para realizá-los. Elas foram reunidas por ele em três *Boîtes* [Caixas], dobráveis, contendo escritos, desenhos, esboços e pequenas reproduções das obras do pintor: *a Boîte* de 1914; *a Boîte verte*, de 1934; e *a Boîte blanche*, de 1966, cujos escritos contém as idéias e conjecturas para a concepção da obra *La Mariée...* Os escritos foram posteriormente editados separadamente, em datas diferentes e mais tarde reunidos no livro citado mais acima.

<sup>14</sup> As teses a que se refere J. Gil encontram-se na "Crítica ao Juízo" (Kant, 1993).

<sup>15</sup> Trata-se do *ready-made* "Fountain", um urinol, assinado R. Mutt, em posição invertida.

<sup>16</sup> Famoso óleo sobre tela de R. Magritte com uma imagem de um cachimbo e a inscrição "isto não é um cachimbo".

<sup>17</sup> Em francês: "Attente fiévreuse de l'aimée". Trata-se da nota introdutória do volume de Prelúdios da edição de trabalho de A. Cortot das obras de F. Chopin.

## Referências

AUSTIN, J-L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

BACHELARD, G. *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1942.

\_\_\_\_\_. *L'air et les songes*. Paris: José Corti, 1943.

BLANCHOT, M. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p. 341-355.

BLUM, D. *Casals ou l'art de l'interprétation*. Paris: Buchet/Chastel, 1980.

BRENDEL, A. *Musique – côté cours, côté jardin*. Paris: Buchet/Chastel, 1994.

DELEUZE, G. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969, p. 101-104.

\_\_\_\_\_. *Le Pli*. Paris: Minuit, 1988.

\_\_\_\_\_. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.

DELEUZE, G. et GUATTARI, F. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

DUCHAMP, M. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1975.

DUCROT, O. "Enunciação", in Enciclopédia Einaudi, vol 2, Linguagem e Enunciação, R. Romano (org.). Lisboa: Imprensa nacional, 1984, p. 368-393.

\_\_\_\_\_. "Actos linguísticos", in Enciclopédia Einaudi, vol 2, Linguagem e Enunciação, R. Romano (org.). Lisboa: Imprensa Nacional, 1984, p. 439-457.

- \_\_\_\_\_. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1980.
- GIESEKING, W. *Comment je suis devenu pianiste*. Paris: Fayard/Van de Velde, 1991.
- GIL, J. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'água, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'água, [s. d.], p. 29-91.
- GOULD, G. *Contrepoints à la ligne*. Paris: Fayard, 1985, p.3-45.
- HEIDEGGER, M. *Acheminements vers la parole*. Paris: Gallimard, 1976.
- MALDINEY, H. *Regard Parole Espace*. Lausanne: Ed. L'âge d'Homme, 1994.
- MERLEAU-PONTY, M. *La phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960, p. 63-135.
- \_\_\_\_\_. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964a.
- \_\_\_\_\_. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964b.
- NANCY, J-L. Etre en écoute, in *L'Ecoute*, Cahiers de L'Ircam. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 275-314.
- KANT, I. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin, 1993.
- RASTIER, F. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris: PUF, 1991.
- SEARLE, J. *Speech acts; an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- SEVE, B. *L'altération musicale*. Paris: Seuil, 2002.

## Referência Musicográfica

- CHOPIN, F. *24 Préludes op. 28*. Edition de travail des oeuvres de Chopin, A. Cortot, ed. Paris: Ed. Salabert, 1926.