



Vol. 1

A música dos séculos 20 e 21

Série Diálogos com o Som

Guilherme Nascimento • José Antônio Baêta Zille • Roger Canesso (orgs.)

A SÉRIE DIÁLOGOS COM O SOM

Essa série pretende ser um depositário e difusor dos pensamentos de vanguarda em torno dos saberes que constituem o universo da música e suas relações.

Partimos do pressuposto de que, à frente das pesquisas, na sua maioria com base empírica, estão os pensamentos daqueles que se ocupam de olhar as várias temáticas de um determinado campo do saber. São esses olhares, nas suas mais diversas perspectivas, que alimentam as discussões e propulsionam cada área de conhecimento. Nesse sentido, pretendemos contribuir para estimular a reflexão e a atuação crítica em contextos culturais diversos, tendo a música como elemento concatenador.

Sob essa concepção, cada volume da série Diálogos com o Som abarca uma temática pré-definida, cujos textos, de caráter ensaístico, retratam as ideias de autores convidados que, na atualidade, estão pensando o tema proposto pela coordenação editorial. A série poderá trazer ainda traduções inéditas e/ou textos representativos da temática proposta em cada volume.

A música dos séculos 20 e 21

A música dos séculos 20 e 21. / Organizadores: Guilherme Nascimento; José Antônio Baêta Zille; Roger Canesso. - Barbacena: EdUEMG, 2014.

144 p.: il. – (Série Diálogos com o Som. Ensaios; v.1)

ISBN (versão eletrônica): 978-85-62578-50-2

I. Música. I. Nascimento, Guilherme. II. Zille, José Antônio Baêta. III. Canesso, Roger. IV. Universidade do Estado de Minas Gerais. V. Título. VI. Série

CDU: 78"20/21"

CDD: 780

Catálogo: Sandro Alex Batista - Bibliotecário CRB/6 2433

DIÁLOGOS COM O SOM é uma publicação produzida pelo Núcleo de Produção Editorial do Centro de Registros (CeR) da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Editor

José Antônio Baêta Zille

Organização

Guilherme Nascimento, José Antônio B. Zille
e Roger Canesso

Coordenação editorial

José Antônio B. Zille e Roger Canesso

Projeto gráfico e diagramação

Maíra Santos

Capa

Roger Canesso

Fotografia

Hélio Dias

Revisão

Cibele Imaculada da Silva

ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG

Rua Riachuelo, 1.321 - Padre Eustáquio
Belo Horizonte - CEP: 30720-060

Diretor

Rogério Bianchi Brasil

Vice-Diretor

Helder da Rocha Coelho

CENTRO DE REGISTROS

Coordenador

José Antônio B. Zille

NÚCLEO DE PRODUÇÃO EDITORIAL

Coordenador

Roger Canesso

EdUEMG

**EDITORA DA UNIVERSIDADE DO
ESTADO DE MINAS GERAIS**

Coordenação

Daniele Alves Ribeiro

<http://eduemg.uemg.br>

eduemg@uemg.br / (32) 3362-7385 - ramal 105

**UNIVERSIDADE DO ESTADO
DE MINAS GERAIS**

Reitor

Dijon Moraes Júnior

Vice-Reitor

José Eustáquio de Brito

Chefe de Gabinete

Eduardo Andrade Santa Cecília

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Giovânio Aguiar

Pró-reitora de Pesquisa e Pós Graduação

Terezinha Abreu Gontijo

Pró-reitora de Ensino

Renata Nunes Vasconcelos

Pró-reitora de Extensão

Vânia Aparecida Costa

A música dos séculos 20 e 21

Série Diálogos com o Som

Ensaaios

Organizadores

Guilherme Nascimento • José Antônio Baêta Zille • Roger Canesso

Autores

Oíliam Lanna

Moacyr Laterza Filho

Béla Bartók

Sérgio Freire

Flo Menezes

Guilherme Nascimento

Roberto Victorio

Silvio Ferraz

Rogério Vasconcelos Barbosa

Leonardo Aldrovandi

VOLUME 1



Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Barbacena - 2014

SUMÁRIO

Aventuras dialógicas <i>Oiliam Lanna</i>	12
O século XX: Debussy e a descentralização da criação musical <i>Moacyr Laterza Filho</i>	19
Música mecânica [1937] <i>Béla Bartók</i>	32
Relendo <i>Mechanical Music</i> (1937), de Béla Bartók <i>Sérgio Freire</i>	45
Suma teleológica da composição musical: por uma breve sociologia da recomposição <i>Flo Menezes</i>	56
Ópera: algumas considerações <i>Guilherme Nascimento</i>	68
Ouspensky e o espaço-tempo (musical) <i>Roberto Victorio</i>	78
Pequena trajetória da ideia de tempo na música do século XX <i>Silvio Ferraz</i>	86
Sobre a composição musical: metamorfoses entre escuta e escritural <i>Rogério Vasconcelos Barbosa</i>	105
O sátiro e a sátira: convergência de duas tradições na música italiana <i>Leonardo Aldrovandi</i>	115

APRESENTAÇÃO

O século XIX pode ser considerado o marco definitivo da transformação e exorcismo do pensamento medieval. Aquele século presenciou a consolidação de uma série de eventos iniciados no passado que resultou no triunfo da burguesia, no surgimento do proletariado e do capitalismo e na instauração de um sistema baseado na manufatura de bens materiais, propiciando o que se convencionou chamar Modernidade.

Nesse contexto, o homem ocidental passou a conviver com elementos até então por ele desconhecidos. A criação das metrópoles; as indústrias; a maquinaria; a tecnologia, uma concepção que unia ciência e técnica; novos meios de transporte; a sensação da aceleração e linearização do tempo; o fenômeno mercadológico da cultura de massas; enfim, todos esses acontecimentos contribuíram para mudar o modo de vida e o cenário da vida real das pessoas, atingindo todos os níveis da cultura. Esse fato proporcionou a dispersão da concepção de modernidade, que passou a pertencer ao pensamento das pessoas como um todo.

Contudo, com a expansão, o mundo moderno se divide em múltiplos fragmentos e assim prolifera, com uma modernidade de infinitas possibilidades tornando-se obscura, superficial e sem consistência, o que levou à perda gradativa de sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Isso trouxe consigo um turbilhão de alterações e reflexos na vida do homem ocidental.

Todas as relações e referenciais fixados na antiguidade são distorcidos numa nova sensação de irrealidade, fluidez e volatilidade nos novos referenciais que advinham com a paisagem típica da era urbano industrial. “Tudo que é sólido e estável

se volatiliza”, afirmariam Engels e Marx no Manifesto de 1848 – pensamento que retrata bem o impacto das mudanças políticas emergentes, os efeitos dos choques entre as forças sociais, a conformação de valores, sejam materiais ou espirituais, e as inversões e rompimentos nas bases da cultura.

A ambiguidade das relações entre o homem moderno e o ambiente das grandes cidades produz angústia e ansiedade. Marx ainda completaria: “Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. [...] Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância”. Essas mudanças constantes e frenéticas seriam as grandes provocadoras das perturbações de todas as relações sociais, crescentes incertezas e agitações na medida em que o século caminha para o fim.

As artes não passam ilesas a isso. O sentimento de esgotamento dos estatutos da estética clássica é iminente. E, a partir da metade dos oitocentos, vê-se a desagregação do modelo idealista do amor romântico, que servira de referencial da estética das transformações iluministas. Apesar de se terem ainda os mesmos elementos compondo o campo semântico de sentimentos, esse campo tende a se desintegrar. Nesse sentido, percebe-se uma tendência ao fim das crenças angélicas no amor e à perda da fé nos seus signos emblemáticos.

Parte-se para a defesa da autonomia da obra de arte, recuperando-se o sentido aristotélico do conceito de mimeses. Ou seja, busca-se pela verossimilhança, que permite possíveis interpretações do real, e não uma mera cópia dele.

Ao se resgatar Aristóteles, coloca-se em xeque o próprio conceito de arte daquele momento e que vigorava já há cinco séculos, arte esta vinculada a um padrão de beleza cujo referencial estético se baseava num ideal único, relacionado a harmonia, equilíbrio, proporção, clareza e justa medida, que independem do gosto subjetivo para a sua existência.

Sob a perspectiva que se buscava para a arte nos fins do século XIX e início do XX, a obra deveria ser uma produção subjetiva cuja existência necessita de empenho, dessacralizando a sua relação com o original. De ontológica, a arte passa a ser uma concepção estética. Deixa de ser uma “imitação” do mundo exterior para propiciar “possíveis” interpretações do real. Assim, desconstrói-se a perspectiva platônica, que considera a arte apenas uma ilusão da verdade, para que se garanta a autonomia de uma nova arte.

Objetivamente, o caráter de um rompimento com a tradição e que proporcionou irromper uma arte de vanguarda deveu-se, basicamente, a dois fatores: os

temas como manifestação de uma idealização (e não mais como imitação) e a busca de novos meios formais para essa manifestação. Em outras palavras, partiu-se para uma produção artística menos naturalista e mais intelectualizada, cada vez mais conceitual, fundamentada no objeto idealizado e em novos suportes de linguagem. E, acima de tudo, para a nova representação, seja ela plástica ou sonora, como representação de ideias e construções mentais do autor e não mais de externalidades.

É sob essa perspectiva que, predominantemente, se fez música em boa parte do século XX e vem se fazendo até os dias de hoje. No entanto, a cultura humana está em constante transformação e cada vez mais veloz. E, na medida em que se cria, se recria e se torna potencialmente apta por “contaminar” tudo e todos, posto que a ela, cultura, são intrínsecos.

Nesse sentido, acompanhar o tempo presente é um grande e constante desafio para os contemporâneos, principalmente, para que não pareça que – com olhares anacrônicos – perdemos o ritmo, a direção e a velocidade desse tempo. Temos sempre a sensação de que, ao lidar com diferentes sujeitos e objetos, numa tentativa de sistematizar um instantâneo desse tempo em que vivemos, estamos tentando reproduzir algo efêmero que, tão logo se substancializa, se evapora. É um mar de fontes e vozes que se alternam, são novas ideias que se significam e ressignificam, no dinâmico instante do agora.

Na tentativa de apreender uma imagem instantânea, mesmo que em parte, do pensamento sobre o universo da música nos séculos XX e XXI e suas múltiplas relações dialógicas, conceituais e metodológicas, procuramos pontos de vistas de fontes diversas e diferentes abordagens. Os autores aqui apresentados não foram nem um pouco modestos para explorar a riqueza desse tema.

Oiliam Lanna apresenta uma reflexão a partir de articulações entre a Análise Musical e a Análise do Discurso, centrada na dimensão dialógica que permeia os dois domínios. A partir do conceito bakhtiniano de dialogismo, o autor repensa os discursos sobre Música. Moacyr Laterza Filho faz uma reflexão sobre o papel de Debussy no processo de descentralização dos modelos de criação musical na primeira metade do século XX. Com essa reflexão, o autor aponta a influência da linguagem de Debussy como estímulo para compositores que, relativamente afastados dos grandes centros da produção musical europeia, buscavam caminhos alternativos para a criação musical, que não os vinculassem a correntes estéticas centralizadoras. Béla Bartók busca caracterizar a música mecanizada e, para tal,

levanta os diferentes aspectos e graus de mecanização presentes nas diversas famílias de instrumentos musicais. A partir dessa caracterização, o autor propõe uma classificação desses instrumentos quanto à função: os que fixam a música no tempo, os que transmitem a música e os que geram sons. Dentro desse contexto, o autor apresenta a sua preocupação com a desumanização da música mecanizada, bem como com a qualidade da música feita para as massas. Sérgio Freire faz uma releitura do texto *Mechanical Music*, de Béla Bartók, aqui apresentado. Em seu texto, Freire busca verificar a relação dos fatos e ideias expostos pelo compositor húngaro com a situação atual da música mecanizada, ou, melhor dizendo, da música tecnologicamente mediada. Flo Menezes faz um balanço da composição musical ao longo dos séculos e uma digressão sobre o papel do compositor e o significado do ato de *compor* nos dias de hoje. O autor nos mostra como, em um estúdio eletroacústico, a partir do trabalho de decomposição e de recomposição, o compositor passa a determinar o próprio conteúdo espectral dos sons com os quais opera. Guilherme Nascimento nos mostra como o mundo ficcional da ópera se relaciona intimamente com outros mundos ficcionais. Desse modo, sua narrativa é sempre uma narrativa fantasiosa, seu mundo é sempre um mundo imaginário. Ao adentrar nesse mundo de faz de conta, o autor busca revelar como o meio musical, com suas ambivalências e contradições, é a matéria dramática por excelência da ópera. Rogério Vasconcelos Barbosa nos mostra como a relação entre a escuta interior do compositor e a escritura de uma peça requer um processo de elaboração complexo. O trabalho de composição nasce de um pensamento musical, que se apoia na sensação sonora e se expande continuamente em construções mentais cada vez mais abstratas. Silvio Ferraz apresenta uma sequência nas proposições de tempo na música do século XX. Para isso, se utiliza da ideia de tempo concebida pelos gregos, representada pelas figuras mitológicas de Chronos, Aion e Kairos. A partir dessas três imagens, o autor busca mapear as presenças, na música do século XX, da suspensão do tempo cronológico tonal realizada pela música serial ao tempo fora dos eixos da nova complexidade. Roberto Victorio parte das ideias do filósofo e matemático russo Pietr Ouspensky, que, no início do século XX, prenunciou uma nova percepção do tempo e do espaço como entidades indissociáveis, para transpô-las para o mundo da música. Leonardo Aldrovandi nos mostra como na arte italiana de todas as épocas há a ideia de naturalismo convivendo lado a lado com o pensamento formal e estrutural. A expressividade artística italiana sempre tendeu a uma situação de duplicidade: cidade × campo, culturalismo × naturalismo.

José Antônio B. Zille
Editor

Aventuras dialógicas

Oiliam Lanna

A arte não nasce da razão. Ela é o tesouro mergulhado no inconsciente, esse inconsciente que tem mais compreensão que a nossa lucidez. Em arte um excesso de razão é mortal. A beleza não provém de uma fórmula... é a imaginação que dá forma aos sonhos (VARÈSE apud VIVIER, 1973, p. 70).

Schumann, escrevendo sobre Chopin, completava a imagem de si próprio, [...] Debussy escrevendo sobre Moussorgsky descrevia a si próprio, do mesmo modo que Schoenberg escrevendo sobre Brahms e Boulez escrevendo sobre Berg (BERIO, 1981, p. 6).

[...] minha originalidade vem de que imediatamente eu imitei todo o “bem” que eu percebi. [...] E eu tenho o direito de dizer que, frequentemente, eu o vi primeiro em mim. Mas eu jamais me detive no que eu vi: eu o adquiri a fim de possuí-lo; eu o elaborei e alarguei e isso me levou a fazer o “novo” (SCHOENBERG, apud LEIBOWITZ, 1969, p. 21-22).

Tão insatisfatória quanto a análise musical escolar, que se pretende objetiva, é a análise subjetiva, que se funda nas emoções, associações, imagens, que a obra suscita no comentarista. Se se descreve pelo primeiro método, descreve-se a si mesmo pelo segundo [...] (BOUCOU-RECHLIEV, 1963).

As complexidades da criação musical e do discurso sobre música caminham passo a passo, como evidenciam as afirmações aqui citadas, permeadas, por um lado, por questões diversas, entre as quais a alteridade e a

historicidade do percurso composicional e, por outro, apontando para meandros que aludem a processos e procedimentos cujo exame requer abordagens que ultrapassam, em muito, a superfície e os limites do texto musical.

Enquanto instrumento investigativo, a Análise Musical passou por uma longa trajetória, em que métodos e objetivos característicos de determinados períodos ou estilos falam das obras, mas não apenas delas: também refletem visões de mundo, sensibilidades, idiossincrasias, um sem-número de particularidades que falam do analista, de seu contexto e do que ele experiencia diante do fato musical. A experiência da música apresenta seu lado “irredutível”, mas é precisamente porque é “carregada de simbólico” que permite a “passagem natural da música ao discurso” (MOLINO, 1989, p. 11). Se considerarmos esse simbólico como algo extensível, mutável, carregado das imprecisões e das incertezas nascidas do embate entre a obra e sua sobrevivência em muitos contextos diferentes do seu, estaremos diante de um horizonte em contínua mutação, marcado por uma “contaminação” que torna possível um discurso sempre renovado sobre música. Esse discurso em contínuo vir-a-ser permite a revisitação de obras – uma Sonata para piano, de Beethoven, por exemplo – levada a cabo por um músico atual que, ao inventariar os papéis do timbre, das massas sonoras, das texturas, evidencia o inesgotável dessa obra, à luz de parâmetros mais comumente associados à produção musical a partir do século XX.

O discurso que, no dizer de Molino (1989, p. 11), é a “música continuada através de outros meios”, apresenta-se como um conjunto de enunciados, marcados por um traço fundamental: a dimensão dialógica. Esse discurso sobre música é perpassado pelos discursos anteriormente produzidos sobre o mesmo objeto e mantém com eles uma relação viva. Assimila, opõe-se, refuta, reformula, faz-se na relação nem sempre conciliadora com os demais discursos, responde a eles e tem uma expectativa de resposta. É uma réplica e uma pergunta. Embora tenha seu acabamento interno, lida com a incompletude, faz-se na relação com o outro, “apresenta uma dialogização interna da palavra” (FIORIN, 2006, p. 19). “É pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2010, p. 297). No entanto, o conceito de dialogismo, fundamental na concepção bakhtiniana de linguagem, aplica-se também à obra musical. As relações dialógicas podem ser apreendidas confrontando-se, por exemplo, estruturas composicionais de obras próximas ou distantes em termos de linguagem e de estilo. No entanto, pode-se caminhar no sentido de “ir além das estruturas imanentes do objeto de estudo” (NATTIEZ, 1990, p. 28). Aqui, vale lembrar a contribuição, para a Musicologia,

do modelo tripartido, que considera a obra em sua dimensão neutra, “como objeto presente no mundo e independente de suas origens ou de sua função” (MOLINO, 1989, p. 12), e em suas dimensões poética e estética, correspondentes, respectivamente, às determinantes de sua produção e às questões ligadas à sua recepção. No entanto, parece de toda evidência que essa divisão é apenas hipotética, de limites tênues, na medida em que tais dimensões se interpenetram e que é possível e saudável estabelecer entre elas vias de mão dupla. Além disso, ao levar em conta, por exemplo, questões contextuais ligadas à concepção da obra, ou à sua recepção, esse modelo se estende a domínios “exteriores” à partitura.

Do que foi dito até aqui, podemos depreender que a esfera do discurso sobre música, no qual se inscreve a Análise Musical, é de uma complexidade desafiadora. Estamos diante de um concerto de multivozes, orquestradas dialogicamente do lado das obras, do lado dos discursos que elas suscitam e, mais ainda, na arena discursiva de sua interação.

Para a recuperação do percurso dialógico, textos produzidos por compositores, a respeito de obras próprias ou de outrem, ocupam lugar de destaque. É surpreendente encontrar, nesses textos, reflexões próximas ao conceito de dialogismo, mesmo quando o termo não é empregado. Exemplo disso é o ensaio de Ligeti (2001) *A forma na música nova*. Ao comparar as transformações do “sistema da forma musical”, através da História, a uma “imensa rede estendida no curso do tempo”, Ligeti faz referência ao trabalho criativo, à cadeia de laços estabelecidos entre os trabalhos de compositores, ao entrelaçado dos fios de suas contribuições, possíveis de serem recuperados, mesmo em percursos tortuosos.

Há lugares em que o tecido não continua, mas, ao contrário, é rasgado: ele é retomado, em seguida, com novos fios e um novo ponto aparentemente sem ligação com a estrutura anterior da rede. Mas, se se observa com bastante recuo, percebe-se um fio quase transparente se enrolar, sem que se observem os rasgões em volta: mesmo o que parece desprovido de relação e de tradição mantém uma relação secreta com o passado. (LIGETI, 2010, p. 152)

Nas considerações ligetianas ecoam as palavras de Bakhtin, ao falar do ilimitado do universo dialógico. Para o pensador russo, a incompletude aplica-se até mesmo aos sentidos nascidos de diálogos passados, considerando-se que eles se transformarão sob a ação de futuros diálogos. Sentidos esquecidos poderão ser “relembrados e reviverão. Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação” (BAKHTIN, 2010, p. 410).

Ligeti foi prolífico em legar-nos escritos nos quais registra seu pensamento composicional, em constante interação com músicas de épocas e culturas diversas, destacando aspectos singulares da produção musical examinada. Seus textos permitem entrever e chegam mesmo a explicitar fios dialógicos de sua própria produção musical. Sua experiência no estúdio de Colônia e sua fina escuta da polifonia saturada – estreitamente relacionadas à textura micropolifônica –, seu contato com a obra pianística de Chopin – “o maior compositor para piano [...] para o qual a sensação tátil desempenhava um papel quase igual ao da dimensão acústica” (CHOUARD, 2001, p. 42) –, com a obra bartokiana, com músicas não ocidentais mostram, pinçados aqui e ali, elementos da constituição de uma linguagem rica e multifacetada.

Influências – cantos de pássaros, montanhas, cores, “tudo que é vitral e arco-íris” (MESSIAEN, 1944, p. 4) –, imaginação, inspiração também povoam os escritos a respeito de obras e de seus criadores. Momentaneamente, ficamos distantes da análise de estruturas composicionais, da finalidade explicativa, da busca pelo “funcionamento” da obra. No entanto, escutamos a voz do compositor... Em algum momento, será da maior utilidade fazer dialogar discursos tão díspares, mesmo porque a análise precisa integrar-se a um conjunto de discursos sobre música, que reflete atitudes e ações diante das complexidades da criação. As análises representam um conjunto, diga-se de passagem, marcado ele mesmo pela pluralidade, e no qual os diversos métodos não se excluem, mas se complementam e iluminam ângulos diversos da obra enfocada. Salientamos ainda que todos esses discursos, de simples comentários às análises mais criteriosas, portam hiatos entre suas proposições e o objeto de enfoque. Carecem, como salienta Nattiez, de uma necessária avaliação, que deve ser levada a cabo pela etnografia do discurso sobre música, “que inclui, pelo menos, quatro dimensões: a atitude diante da linguagem em geral; a atitude diante do discurso sobre música; as circunstâncias do discurso; a personalidade do autor” (NATTIEZ, 1990, p. 190). O resultado dessa avaliação, em direção paralela à proposição de Nattiez, colocará em evidência a natureza dialógica dos enunciados sobre música.

Para o exame desses enunciados – entendendo-se como enunciado uma obra, todas as obras de um compositor, um texto breve, livro ou vários volumes de uma coleção – podemos salientar a relevância das contribuições de um campo do conhecimento a que não fizemos referência nominal, muito embora o tenhamos tangenciado ao longo deste ensaio: a Análise do Discurso. Instituída como disciplina, no vasto campo das ciências humanas, há cerca de cinco décadas, a Análise do Discurso caracterizou-se, desde seus primeiros trabalhos, pela transdisciplinaridade,

enriquecendo-se pela postura reflexiva que, por um lado, buscou demarcar um terreno próprio para sua prática analítica e, por outro, colocou-a na interface tanto da Linguística quanto da Filosofia, da Sociologia e da Psicologia. Trânsito semelhante entre disciplinas caracteriza também a esfera da Análise Musical, que se beneficia, por exemplo, dos estudos sobre a linguagem, de modelos lógico-matemáticos, e trabalha em construtos teóricos que, a bem dizer, atuam em um terreno próprio que, em algumas circunstâncias, distanciam-se do objeto investigado. No entanto, esse distanciamento pode ser salutar, instigado pela obra à qual pode-se voltar como nova etapa de um processo clarificador. Salientamos que os aportes entre várias disciplinas, tanto na Análise do Discurso quanto na Análise Musical, podem também se fazer nos sentidos das disciplinas das quais lançam mão. Esse percurso em duas vias parece o mais adequado, não apenas pelo aspecto integrador, mas pela atitude diante de discursos igualmente complexos, mutáveis e marcados por graus diversos de subjetividade. Para as ciências humanas e as artes, um pensamento que integre, articule, aproxima-as do pensamento sistêmico. Traz para esses campos a atitude novo-paradigmática que está na base do pensamento científico, a partir de questionamentos surgidos no início do século XX, e que resultaram em nova atitude diante dos velhos pressupostos de simplicidade, estabilidade, objetividade e realismo atribuídos ao mundo físico. O novo homem de ciência

assume três novos pressupostos: - a crença na complexidade em todos os níveis da natureza; - a crença na instabilidade do mundo em processo de tornar-se; - a crença na intersubjetividade como condição de construção do conhecimento do mundo (VASCONCELLOS, 2006, p. 83).

Esses mesmos pressupostos poderiam orientar a atitude diante das construções teóricas a respeito de música, construções que, ao perscrutar, ainda que da forma mais rigorosa, formulam hipóteses que, não raro, trazem o germe de sua própria superação.

Trata-se, em suma, de reavaliar o “fazer” nos mais diversos campos da atividade humana, de colocar em xeque posicionamentos cristalizados, e, por que não, de voltar a velhos dilemas:

[...] a imaginação será um artifício ou a fonte da existência? E se a imaginação não for um enfeite e sim a própria nascente de toda a experiência humana? Se a lógica e a ciência forem derivadas de formas artísticas e dependerem basicamente delas, em vez de ser a arte uma decoração, produzida pela ciência e pela lógica? (MAY, 1975, p. 127).

Trata-se também de reavaliar a dialética do “um ou outro” e assumir a nova dialética, que norteou o pensamento bakhtiniano: “um... e outro”.

Enveredar por *Aventures... Nouvelles Aventures...* novos territórios, deslocamentos de tempo e de lugar.

Releituras... Redescobertas e vida nova... Fecundação pelo espírito criativo, pela ação que se faz no diálogo com formas e gêneros multisseculares... Novas expressões... Expectativas... Sentidos a celebrar renascimentos... Interrogações e desafios para o conhecimento e para a imaginação.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERIO, Luciano. **Música contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988. Entrevista concedida a Rossana Dalmonte.

BOUCOURECHLIEV, André. **Beethoven**. Paris: Éditions du Seuil, 1963.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FERREIRA, Thayane de Oliveira; LANNA, Oíliam José. Relações dialógicas no primeiro movimento do Concerto de Câmara de György Ligeti. In: XXI CONGRESSO BRASILEIRO DA ANPPOM. 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia, MG, 2011, p. 214-220.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

LANNA, Oíliam José. **Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera**. 2005. 178f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

LIGETI, György. La forme dans la musique nouvelle. In: LIGETI, György. **Neuf Essais sur la Musique**. Genève: Contrechamps, 2001.

MAY, Rollo. **A coragem de criar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

MESSIAEN, Olivier. **Technique de mon langage musical**. Paris: Alphonse Leduc, 1966.

MOLINO, Jean. Analyser. In: **Analyse Musicale** (revue de la Société Française d'Analyse Musicale). Paris, junho, 1989, p. 11-13.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse. Toward a Semiology of Music.** Princeton: Princeton University Press, 1990.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. Pensamento sistêmico novo-paradigmático. In: AUN, Juliana Gontijo; VASCONCELLOS, Maria José Esteves de; COELHO, Sônia Vieira. **Atendimento sistêmico de famílias e redes sociais.** Belo Horizonte: Ophicina de Arte e Prosa: 2006.

VIVIER, Odile. Arcana. In: _____. **Varèse.** Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 81-101

O século XX: Debussy e a descentralização da criação musical

Moacyr Laterza Filho

É sempre tentador associar a música de Debussy a elementos descritivos. De fato, muitos dos títulos de suas obras podem induzir, perigosamente, o ouvinte e o estudioso a sucumbir a esse caminho, fácil, mas equivocado, que tenta traçar uma relação entre sua música e esse grande movimento pictórico que foi o Impressionismo: *Prélude à L'Après-Midi d'un Faune*, *Clair de Lune*, *Voiles*, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, dentre tantos outros, sempre tão poéticos. Há quem possa, nessa temerosa associação, procurar enxergar elementos musicais descritivos apenas sugeridos, trabalhados e estilizados em grau exponencial até que o som, em seu estado puro (se é que isso seja possível) se torne tão essencial – sobrepujando a própria representação imagética – quanto a cor e a luz também se tornaram nas mãos de um Cézanne ou de um Monet. Trata-se, insistimos, de um caminho ao mesmo tempo fácil e, em muitos aspectos, equivocado, porque para o ouvinte habituado à causalidade do sistema tonal, com suas estruturas formais preconcebidas, urge encontrar referências que possam atribuir sentido ao novo e ao inesperado.

Este é sempre o caminho de Debussy. Em sua música, o ouvinte é privado de suas referências habituais e sua acuidade auditiva não é mais guiada por uma

convergência causal objetiva. O ouvinte de Debussy (e este é um dos fatores que tornam sua música, até hoje, surpreendentemente atual) acaba por se ver necessariamente atrelado ao som, ou, antes, às sonoridades que o levam a percursos que não são reconhecíveis de pronto, o que causa uma sensação de perplexidade extática, de “desplacamento” (com o perdão do neologismo) que nunca deixa de ser fascinante, posto que a alguns possa causar insegurança.

O caminho das sugestões imagéticas em Debussy é, portanto, muito mais complexo do que a mera descrição. Ele rompe desde, pelo menos, *os Noturnos* (1899), com a perspectiva clássica de desenvolvimento, e opta por uma espécie de justaposição de ideias (musicais) entre as quais se estabelecem outros tipos de relação que não a de causa e efeito. Formalmente, suas obras não são atreladas nem redutíveis a categorias preconcebidas e a sua matéria sonora é atomizada, o que gera uma espécie de fracionamento do som em potencialidades timbrísticas que passam a ter valor em si mesmas. Assim, o material temático tem a liberdade de se dispersar, e a harmonia, livre de sua origem contrapontística, liga-se muito mais ao timbre que à funcionalidade causal (na qual a dissonância precisa ser necessariamente resolvida). O ritmo adquire uma aparência fluida, em que raramente se reconhecem as referências métricas.

Na linguagem de Debussy, portanto, a imagem não tem lugar para se constituir como descrição... Nem sequer como sugestão descritiva! Se pode haver alguma relação entre sua música e qualquer elemento figurativo ou pictórico, esta se dá muito mais no plano de sua “intuição criadora” (nas palavras de Jacques Maritain) que no da constituição da obra propriamente dita.

Entre 1904 e 1905, Debussy elabora ou conclui algumas de suas obras mais importantes: para piano, ele compõe *L'isle Joyeuse*, *Masques* e o primeiro caderno das *Images*; para voz e piano, a segunda série das *Fêtes Galantes* e, para orquestra, *La Mer*. No plano pessoal, porém, ele passa por um momento turbulento: em junho de 1904, abandona sua esposa Lily, com quem estava casado há cinco anos, e passa a viver com a cantora Emma Bardac. Em razão disso, Lily tenta o suicídio em outubro. Foi um escândalo social. A despeito disso, Debussy e Emma Bardac continuam juntos, obtêm os respectivos divórcios e passam a habitar uma bela mansão na antiga Avenida Bois de Boulogne, hoje Avenida Foch, em Paris. No outono de 1905 nasce a única filha do casal, Claude-Emma, a quem Debussy chamava carinhosamente *Chouchou*. Nesse mesmo outono, a 15 de outubro, é estreada *La Mer*, cuja composição fora iniciada dois anos antes. A obra não foi bem recebida – tampouco as outras da mesma safra –, talvez

muito em função do escândalo de seu rompimento com Lily e de sua união com Emma Bardac.

No entanto, trata-se de uma obra fundamental na linguagem debussyana, e uma das obras mais significativas da música de nosso tempo. Estruturada em três seções (*Desde a aurora ao meio-dia sobre o mar, Jogo das ondas e Diálogo entre o vento e o mar*), nela se percebem com clareza as propostas estéticas revolucionárias de Debussy, a começar pelo trabalho com a estrutura formal, que escapa a quaisquer referências pré-estabelecidas. Ademais, nota-se, principalmente na segunda seção (*Jeux de Vagues*), esse trabalho de atomização do material sonoro, que leva à valoração do timbre, permitindo a dispersão dos elementos temáticos, em detrimento de um trabalho causal de desenvolvimento. Daí, talvez, o subtítulo dado por Debussy à obra: *Trois Esquisses Symphoniques pour Orchestre (Três esboços sinfônicos para orquestra)*. A Debussy não interessa mais a dureza da linguagem tonal ou dos preconceitos sonoros e musicais. Interessa-lhe muito mais a fluidez sempre cambiante que ele observa no mar e transpõe para o plano sonoro, reinventando com aguda personalidade a Música e a linguagem musical. Se, para Pierre Boulez, o século XX se abre com o *Prélude à L'Après-Midi d'un Faune*, ousamos acrescentar que ele se instala monumentalmente com *La Mer*.

A música de Debussy, que descortina, assim, uma das grandes auroras do século XX, impressiona e marca profundamente uma série de compositores que, longe dos centros culturais hegemônicos do Ocidente, buscam, no entanto, caminhos individuais que lhes permitam, de um lado, um afastamento consistente do sistema tonal, que então já se mostrava insuficiente para seus trabalhos criativos. De outro lado, Debussy se mostra como uma alternativa para o não enquadramento desses compositores, e de seus processos criativos, em correntes centralizadoras, ainda que já desvinculadas da tonalidade. É assim que, num período entre 1905 e 1930, Zoltan Kodály faz Béla Bartók descobrir a música de Debussy, “cuja harmonia modal ambígua o fascina e o incentiva a recolher e estudar metodicamente as canções populares” (CANDÉ, 1994, v. II, p. 296). Sobre esse trabalho, Bartók afirma (apud CANDÉ, 1994, v. II, p. 296):

Kodály e eu queríamos fazer uma síntese do Oriente e do Ocidente. Por nossa raça e pela posição geográfica de nosso país, que é ao mesmo tempo a ponta extrema do Leste e o bastião defensivo do Oeste, podíamos pretendê-lo. Isso nos foi possível graças a Debussy, cuja música acabava de chegar até nós e nos iluminava.

Nesse sentido, a primeira – e equivocada – imagem que se tem de Bartók é a de um compositor que buscou no Folclore (esse termo hoje tão desgastado e tão passível de

questionamentos) a base para a sua música e para a construção de uma linguagem musical vinculada a uma região específica da Europa Central. Há mesmo quem reclame para Bartók o papel de um dos fundadores da Etnomusicologia ou da Etnografia Musical. É certo que ele realizou, junto com seu amigo e colega, o também compositor Zoltan Kodály, um extensivo trabalho de coleta e registro de material musical tradicional de sua terra de origem (cujos limites, então, eram bem maiores do que hoje delimitam as fronteiras geográficas da Hungria). No entanto, posto que esse trabalho de fato permeie, em maior ou menor grau, seu trabalho de composição, ele nunca sobrepuja sua vigorosa capacidade criativa nem sua fértil personalidade criadora.

É curioso, por outro lado, notar como, mais ou menos na mesma época, compositores totalmente distintos, oriundos de realidades culturais e políticas igualmente diversas, realizaram trabalhos semelhantes. Para citar alguns extremos, de um lado, Villa-Lobos, no Brasil, e Ginastera, na Argentina, e, de outro, Manuel de Falla, na Espanha, e Gershwin, nos Estados Unidos, também flertaram com a tradição musical ou a música popular de suas terras. Nem por isso se pode dizer que seus trabalhos tenham sido exatamente etnográficos. Ao que parece, todos eles fazem parte, quase inconscientemente, de um *Zeitgeist*, um espírito de época que buscava novas alternativas, fora dos grandes centros culturais, rejeitando certos vanguardismos academicistas. Essas alternativas encontraram no Folclore ou nas expressões musicais populares material sonoro suficientemente sólido para alicerçar linguagens individuais. Esse material, trabalhado livre dos preconceitos tonais do século XIX, pôde oferecer, assim, a tais compositores, um substrato essencial que, filtrado e destilado, se reduzia a um composto relativamente autônomo, capaz de nortear caminhos diferentes daqueles lançados seja pela Segunda Escola de Viena, seja por Debussy, ou mesmo por Stravinsky.

Não é, porém, que Bartók tenha se furtado a incorporar, em sua linguagem, conquistas importantes de tais correntes. O fato é que ele nunca se submeteu a elas e delas fez, junto com aquele trabalho peculiar com o Folclore, uma espécie de síntese (uma resultante, no sentido matemático do texto): se frequentemente, em suas obras, esse material folclórico destilado parece estar onipresente, sem, no entanto, se impor à sua vontade criativa individual, muitas vezes seu método de composição parece estar, nas palavras de Eric Salzman (1970, p. 90), “a meio caminho entre certas técnicas tonais de Stravinsky e a construção serial mais altamente ordenada de Schoenberg”.

Assim, Bartók consegue criar todo um universo sonoro original e próprio, fundamentado sobre diferentes técnicas e materiais, que vão desde harmonias

tonais, passando por modalismos extraídos da tradição musical húngara (ou baseados nela), e que chegam a cromatismos complexos e a um afastamento completo da tonalidade, usando de elementos contrapontísticos, de construções melódicas que se assemelham ao serialismo, explorando vivamente a percussividade e uma rítmica que adquire, em sua obra, papel significante. Toda essa gama de recursos funciona, muitas vezes lado a lado, como ideias expressivas e estruturais, inteiramente compatíveis com as qualidades especiais de sua própria capacidade individual de criação. Fundamental ainda, na linguagem bartokiana, é a relativização que ele faz dos papéis da harmonia e da melodia. Ambos os estratos são tratados, muitas vezes, na música de Bartók, com igual valor significativo. Assim, a harmonia frequentemente deixa de ser percebida ou tratada como uma derivação ou um suporte para a melodia, e a relação entre ambas deixa de ser a de subordinação e passa a adotar um aspecto, a bem dizer, ora contrapontístico, ora de entrelaçamento, em que não se consegue definir onde uma ou outra se encontram. Nota-se isso tanto em obras “menores”, a exemplo de algumas pequenas peças para piano, nos dois cadernos de *For Children* (em que o material folclórico muitas vezes é explícito), quanto em obras de maior envergadura, como o quarto *Quarteto de cordas*.

Bartók compôs duas obras importantes para balé: *O príncipe de madeira*, estreado em Budapeste, em 1917 e *O mandarim miraculoso*, composto entre 1918 e 1924 e estreado em Colônia (Alemanha), em 1926. Ambas as obras pertencem ao período a que nos referimos acima, em que Bartók ainda se vê fascinado pela música de Debussy, que acabava de descobrir por intermédio de Zoltan Kodály. Se nesse período ele e Kodály ainda se ocupam da pesquisa sobre a música tradicional e popular de sua terra, ele encontra em Debussy e, posteriormente, em Stravinsky, dois modelos fundamentais para se afastar e mais tarde romper com um já então caduco sistema tonal hegemônico.

Embora frequentemente se queira ver, em *O mandarim miraculoso*, algo da presença de um Stravinsky como o da *Sagração*, a obra vai para muito além das suas possíveis fontes e revela um compositor maduro o suficiente para empregar com ousadia uma variada gama de artifícios muitas vezes inusitados e extremamente originais: desde uma melodia pentatônica harmonizada por trítonos paralelos, passando por escalas cromáticas, trinados e tremolos nas madeiras, *clusters* no piano, *glissandi* nos metais, chegando ao uso de harmônicos e arcadas *col legno* nas cordas. Dotado de uma orquestração exuberante, e pleno de novas investidas sonoras, *O mandarim miraculoso* causou escândalo quando de sua estreia. Incorporado ao repertório sinfônico na forma de suíte orquestral (que conserva grande

parte da versão original para balé), ele é uma obra que, junto com o *Concerto para orquestra* (1944) e a *Música para cordas, percussão e celesta* (1936), pode ser considerada emblemática desse grande nome da música do século XX.

Também nas Américas, como já mencionamos antes, trabalho semelhante ao de Bartók se processava. No entanto, os resultados desses trabalhos, posto que caminham em um mesmo sentido vetorial, surtem resultados infinitamente distintos. É o caso, por exemplo, de Villa-Lobos, no Brasil, cujos trabalhos de pesquisa, bem menos sistemáticos que os de Bartók e Kodály, e, em certo sentido, bem menos conscientemente engajados, também trouxeram um vigoroso sopro de novas possibilidades para a criação musical, em regiões que, afastadas dos centros polarizadores da cultura ocidental, procuravam trilhas que pudessem desbravar com relativa autonomia. No Brasil, para as artes, de um modo geral, e para música, especificamente, foi marco significativo disso a Semana de Arte Moderna de 1922, que inaugurou o que os teóricos e críticos chamam de Modernismo.

Um dos principais “nortes ideológicos”, por assim dizer, dessa corrente, foi a preocupação engajada em se construir uma identidade artística nacional. Nessa direção, a valorização de um imaginário autóctone e a incorporação de seus elementos funcionaram como possibilidades reais de expressividade artística. No entanto, a estética modernista não ignorou conquistas estéticas dos movimentos das vanguardas europeias, que poderiam ser usadas (como de fato foram), conforme fossem convenientes, num movimento que Oswald de Andrade batizou, com irônica propriedade, de *Antropofagia*. Se, por um lado, essa ideologia estética pode ter provocado excessos “verdeamarelistas”, por outro lado, porém, é fato e certo que a arte brasileira (tanto a Literatura quanto as Artes Plásticas e a Música) saiu renovada do Modernismo e soube aproveitar bem a herança que ele deixou.

Ícone maior da Música Nacional, Heitor Villa-Lobos foi o grande representante, na música, da Semana de 1922, e sua fase produtiva, de rara prodigalidade, contempla, pelo menos, as duas primeiras fases do Modernismo brasileiro. Não se nota, porém, em sua obra, uma linha evolutiva como a que comumente se traça para a arte no Brasil a partir da Semana, especialmente para a Literatura. Isso demonstra um pouco da independência vigorosa de seu espírito criador, que não se deixa prender a rótulos ou a tendências impositivas, mas que deles faz uso, quando assim convém às suas necessidades expressivas. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que Villa-Lobos, transcendendo o próprio Modernismo, assume uma postura verdadeiramente “antropofágica”.

Sua linguagem transita numa mediação de rara originalidade entre as conquistas (formais e sonoras) mais arrojadas das tendências europeias de então, entre elementos da música popular brasileira e entre os elementos de nosso folclore musical. Embora não seja rara a citação de temas populares ou folclóricos em sua obra, a aderência de sua música ao elemento nacional não se limita nem de longe a isso: Villa-Lobos destila sua própria linguagem de todas essas fontes, criando um idioma original, pessoal e próprio, donde se depreende, dentre outras coisas, esse mesmo elemento nacional. Nesse sentido, ele não se sente constrangido, por exemplo, em se afastar da tonalidade, nem, paradoxalmente, em revisitar, à sua maneira, a tradição musical do Ocidente. É esse último aspecto que se pode observar com clareza nas nove *Bachianas Brasileiras*, compostas entre 1930 e 1945. Nessas obras (cujos nomes fazem referência direta a J. S. Bach, expoente máximo do Barroco alemão e ícone da música barroca), Villa-Lobos não pretende recuperar as estruturas ou elementos formais e estéticos da obra bachiana. Ao contrário, deles se aproveita, para criar uma ponte entre a tradição musical do Ocidente e o seu próprio “destilado” linguístico, conscientemente pleno de elementos nacionais.

A segunda *Bachiana* data de 1930 e não deixa de ser curioso notar certa identidade entre alguns aspectos “descritivos”, por assim dizer, dessa obra, e as tendências literárias da ficção brasileira de então. Se nesse momento floresce o romance dito regionalista em nossa Literatura, é interessante notar os subtítulos que Villa-Lobos atribui a cada um dos movimentos da obra: *Canto do capadócio*, *Canto da nossa terra*, *Lembranças do sertão* e, sobretudo, *O trenzinho do caipira*. Mais interessante do que traçar os seus aspectos pictóricos, porém, seria verificar como, aí, se pode observar com clareza o trânsito mediador que Villa-Lobos estabelece entre a tradição musical do Ocidente, a música popular brasileira, o nosso folclore musical e as então novas tendências musicais dos grandes polos culturais europeus: Villa-Lobos se sente à vontade, seja para explorar expressivamente o ruído, seja para expor sem receios um tema aos moldes da canção popular, seja para usar uma rítmica facilmente associada à estereotipia musical brasileira. Independentemente de rótulos ou tendências, Villa-Lobos e sua música falam por si sós.

É nos *Choros*, porém, talvez muito mais que nas *Bachianas Brasileiras*, que Villa-Lobos logra adquirir uma autonomia criativa maior e mais desvinculada dos modelos tradicionais ou vanguardistas europeus.

Na edição do *Choros n. 3*, publicada por Max Eschig, em Paris, no ano de 1928, Heitor Villa-Lobos acha por bem lançar um esclarecimento (apud NÓBREGA, 1975, p. 9):

Choros representam uma nova forma de composição musical, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original.

Em um texto posterior, escrito em colaboração com Adhemar Nóbrega (1975, p. 10), Villa-Lobos acrescenta que os *Choros* são construídos

segundo uma forma técnica especial, baseada nas manifestações sonoras dos hábitos e dos costumes dos nativos brasileiros, assim como nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares, extremamente marcantes e originais.

Embora tais comentários pareçam dizer pouco especificamente sobre cada uma das 16 obras de que se constitui essa série – incluídos, nesse número total, o *Choros Bis* (1928) e a *Introdução aos choros* (1929), que, segundo o compositor, deveriam encerrar e abrir a série, respectivamente – composta entre 1920 e 1929, bastaria um breve, mas cuidadoso olhar sobre as palavras de Villa-Lobos para entender de uma vez a postura que ele adota ao mesmo tempo como artista criador e como observador da música de sua terra.

Da mesma forma que as *Bachianas Brasileiras*, compostas nas duas décadas seguintes, não se tratam da recuperação ou do resgate da estética ou da linguagem de J. S. Bach, mas de uma ponte que Villa-Lobos procura construir entre a tradição Ocidental e a música nacional brasileira, os *Choros* não se tratam, de maneira nenhuma, de qualquer tipo de resgate ou sacralização erudita dessa importante manifestação – eminentemente urbana – da Música Popular Brasileira, nascida no princípio do século XX.

Tampouco se pode dizer que, em sua série de *Choros*, Villa-Lobos procura fazer uma releitura, muito pessoal, do choro popular. O compositor é categórico: quaisquer elementos rítmicos, harmônicos ou melódicos nessa sua série de obras, se fundamentados na sua origem popular, aparecem senão acidentalmente, completamente estilizados, transformados “segundo a personalidade do autor”. Este se impõe, portanto, às suas fontes, que tomam lugar apenas de motivação psicológica, quase alegórica, para um trabalho pessoal e original de inventividade criativa. A própria diversidade das instrumentações o atesta: do violão solo (*Choros n. 1*) à grande orquestra sinfônica (incrementada, muitas vezes, com uma prodigalidade

no mínimo inusitada de instrumentos de percussão, alguns dos quais icônicos de nossa música popular ou de nosso folclore, como nos *Choros n. 6, 8, 9 e 10*); do piano solo (*Choros n. 5*) ao coro masculino acompanhado de um conjunto pouco ortodoxo de instrumentos de sopro (*Choros n. 3*); de um duo singelo de flauta e clarinete (*Choros n. 2*) a conjuntos de câmara jamais antes concebidos pelas instrumentações tradicionais (*Choros n. 7*).

De toda a série, talvez o mais aparentado com a sua fonte popular original seja o primeiro, dedicado a Ernesto Nazareth, ele próprio uma das fontes fundamentais para a constituição do choro popular. De fato, o trabalho formal, melódico, harmônico e mesmo a escolha timbrística (o violão solo) o aproximam deveras da sonoridade inconfundível do Chorinho Carioca. No entanto, já no segundo dos *Choros*, Villa-Lobos leva a sua proposta de estilização ao grau exponencial que há de nortear a proposta integral da série. Nesse processo de estilização, no que diz respeito às questões da Harmonia, não é raro Villa-Lobos afastar-se da tonalidade, sem, porém, abandoná-la de todo. Isso e as novas investidas formais conferem aos *Choros* um aspecto bem mais arrojado do que o das *Bachianas Brasileiras*, por exemplo, posto que tenham sido compostos antes delas, inserindo o compositor num contexto de diálogo constante com as então vanguardas europeias, com as quais travara contato direto em suas duas estadas em Paris, na década de 1920. A rítmica, entretanto, nos *Choros*, e certas construções melódicas guardam elementos tipicamente nacionais, como uma espécie de âncora que não deixa Villa-Lobos perder de vista suas fontes brasileiras, ainda que totalmente estilizadas.

Composto no Rio de Janeiro em 1926, e estreado também ali, sob a regência do compositor, em 1942, o *Choros n. 6* não é, cronologicamente, a sexta obra da safra. *Nos Choros*, não é a cronologia, mas uma espécie de gradação de complexidade estrutural e instrumental que parece nortear a ordenação feita pelo compositor (se bem que, mesmo nela, haja contrastes: talvez Villa-Lobos tenha levado em conta essa própria ordenação como um processo de composição). Segundo o testemunho do próprio compositor,

o clima, a cor, a temperatura, a luz, os pios dos pássaros, o perfume do capim melado entre as capoeiras, e todos os elementos da natureza do sertão serviram de motivos de inspiração para esta obra que, no entanto, não representa nenhum aspecto objetivo nem tem sabor descritivo. (apud NÓBREGA, 1975, p. 55)

Villa-Lobos, assim, mantém-se coerente com a sua proposta estética da máxima estilização: nessa obra, como nos demais *Choros*, mesmo o que parece ser citação

de elementos da música tradicional ou da música popular brasileira não deixa de ser trabalho original de composição, a partir de um material filtrado, destilado e estilizado das fontes originais, nacionais ou europeias. Vale chamar a atenção, porém, para a orquestração deste *Choro*, numerosa e exuberante, que faz uso largo de instrumentos de percussão, inclusive daqueles que se identificam mais com a nossa música popular que com a orquestra sinfônica propriamente dita: a cuíca, o coco, o roncador, o reco-reco, o tamborim de samba. Por isso e também pelas combinações timbrísticas vigorosamente originais é que Messiaen o considerava um dos maiores orquestradores do século XX.

Na América do Norte, porém, muito embora nomes como os de Gershwin ou Bernstein sejam frequentemente associados a trabalhos de releitura e de incorporação da música tradicional ou popular de suas terras, é difícil poder dizer de uma corrente tão evidente, como no Brasil ou na Argentina, que procurasse construir uma identidade musical nacional. Uma das maiores virtudes da música e dos compositores norte-americanos no século XX foi seu compromisso com a liberdade... Ou, antes, a falta do compromisso de se engajar em correntes estéticas ou escolas doutrinadoras dos processos criativos.

Mesmo compositores como Copland e Bernstein, que flertaram com certas tendências estéticas já estabelecidas, conservaram sempre essa atitude autóctone, individual e livre da criação artística. Ao contrário de seus vizinhos latino-americanos, os compositores dos Estados Unidos da América, no século XX, em geral não buscavam a construção de uma nacionalidade artística ou musical: a própria influência do Jazz, marcante em alguns compositores, a exemplo de Gershwin e, de novo, Bernstein, não leva os Estados Unidos a dar curso a correntes nacionalistas. Disso resultou um sopro vivo e vigoroso de liberdade criativa, que tem uma dupla face: de um lado, a possibilidade infinita de empreender as mais ousadas experimentações, cujo exemplo mais marcante sejam a vida e a obra de Charles Ives; de outro, a possibilidade de utilização livre, sem qualquer tipo de vinculação dogmática, das grandes conquistas que as correntes europeias vieram a realizar, ou mesmo da tradição musical do Ocidente, revisitada e revista agora pelos olhos do Novo Mundo.

Cabe perfeitamente, nessa ausência de rotulações, o nome de Samuel Barber. No entanto, sua obra frequentemente cria polêmica entre críticos e estudiosos da Música, exatamente pela impossibilidade de enquadrá-la genericamente em qualquer tipo de corrente ou tendência específica. Barber não fundou nenhuma escola, nem tampouco se filiou a qualquer estilo. Sua atitude diante do ofício da

composição parece ser somente a de compor, sem se aliar a qualquer campo definido, o que atrai para si, ainda hoje, posições favoráveis e desfavoráveis. Há quem tenha tentado situar muito de sua obra num âmbito de neo-Romantismo. O termo, além de vago, é inadequado: embora grande melodista e embora nunca tenha negado totalmente a tonalidade, sua harmonia é frequentemente muito complexa, sem receio de qualquer tipo de dissonância. Seu trabalho de elaboração formal escapa muitas vezes a quaisquer modelos pré-estabelecidos, e sua orquestração tem momentos de combinações tão arrojadas que beiram o experimentalismo.

Esse norte-americano nascido na Pensilvânia era filho de um médico e de uma pianista, e trazia, entre seus familiares, inúmeros musicistas, amadores ou não. Embora sua disposição para a música tenha se revelado bem cedo, não se tornou (ou foi feito) nenhum prodígio. No entanto, seu *Op. 1, uma Serenata para cordas* foi composto enquanto ainda era estudante no Curtis Institute, na Filadélfia. Tendo vivido 71 anos, serviu na Segunda Guerra Mundial e, em sua idade madura, teve participação ativa em organizações a serviço da promoção da música e dos músicos: foi, por exemplo, presidente do Conselho Internacional de Música da Unesco. Além disso, foi eleito membro da American Academy of Arts and Letters e ganhou duas vezes o prêmio Pulitzer: em 1958, por sua ópera *Vanessa*, e em 1963, pelo seu *Concerto para piano e orquestra*.

Costuma-se associar imediatamente o nome de Barber ao conhecido e hoje quase vulgarizado *Adagio para cordas* (que, na verdade, trata-se de uma transcrição do segundo movimento do seu *Quarteto de Cordas*, *Op. 11*). Sua obra, porém, não pode se modelar por somente esse exemplo: além de diversificada em gêneros e caracteres, apresenta contrastes que, no entanto, nunca deixam de revelar a sua própria personalidade criadora que permaneceu ativa até seus anos mais tardios. A abertura para *A escola do escândalo*, *Op. 5*, porém, foi composta em 1931, quando o compositor completava seus estudos no Curtis Institute. Tendo sido sua primeira composição para grande orquestra, feita quando ele contava com apenas 21 anos, essa obra já demonstra a excelência de Barber nas técnicas da composição e da orquestração e revela a personalidade artística independente, desvinculada de quaisquer dogmatismos escolásticos, que lhe marcou o caminho criador. Fundamentada na comédia homônima de Richard Brinsley Sheridan, essa obra de Barber, procurando refletir o espírito da peça, é marcada por um brilho particular na orquestração e por contrastes frequentes em tempo, dinâmica e caráter. A abertura para *A escola do escândalo*, ademais, ajudou a projetar o nome de Barber no cenário nacional norte-americano e ganhou, em 1933, ano de sua estreia, o prêmio Joseph H. Bearns, conferido pela Columbia University.

Knoxville: verão de 1915, por sua vez, foi composta em 1947 e tem como texto excertos de uma breve obra em prosa de James Agee, escrita em 1938. O texto de Agee é uma espécie de pintura onírica e nostálgica de um garoto em Knoxville, Tennessee, sul dos Estados Unidos. O enredo é narrado por um garoto, cuja voz, por vezes, confunde-se com a do adulto que o escreve. Com isso, Agee faz com que seu texto adquira certas feições de devaneio, em que não se pode precisar ao certo a identidade do narrador. Criando um paralelo com esse artifício narrativo, Barber compôs a sua *Knoxville* em um único movimento, e a denominou uma “rapsódia lírica”, procurando, dessa forma, refletir musicalmente algo da fluidez espontânea da prosa de Agee. Assim, essa obra de Barber apresenta uma espécie de livre movimento de um material temático a outro, ora gerando contrastes, ora amenizando as transições. Criando um elemento de unidade e coesão, porém, a primeira melodia apresentada pela parte vocal é evocada outras vezes no decorrer da peça, sempre transformada e retrabalhada. Estreada em 1948 pela Orquestra Sinfônica de Boston, sob a batuta de Serge Koussevitski, *Knoxville: verão de 1915* é exemplo claro da sensibilidade criadora desse norte-americano que optou pela liberdade individual de expressão.

Referências

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. Trad. Eduardo Brandão. Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

D'ANUNCIAÇÃO, Luiz. **Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.

MOREUX, Serge. **Béla Bartók**. Paris: Richard-Masse, 1955.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o choro e os choros**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

NÓBREGA, Adhemar. **Os choros de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

SALZMAN, Eric. **Introdução à música do século XX**. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar, 1970

VALLAS, Leon. **Claude Debussy – His Life and Works**. Tradução inglesa de Maire e Grace O'Brien. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Música mecânica [1937]¹

Béla Bartók

Parece-nos natural que devêssemos definir música mecânica – no sentido mais amplo do termo – como uma música em cuja criação não apenas o corpo humano, mas também algum tipo de máquina esteja envolvido. Estamos acostumados a definir a máquina, no uso cotidiano desse termo, como uma construção bastante complexa com o propósito da transferência de energia. Mas durante nossos estudos em física no ensino médio encontramos também máquinas simples, como alavancas e roldanas. Portanto, se a alavanca é uma máquina, então toda música é também música mecanizada se sua origem deriva do uso de alavancas em conjunção com o corpo humano. Tendo feito essa afirmação, de que instrumento nos lembramos? Sem dúvida do piano, já que o dedo humano nesse instrumento faz uso de uma série de alavancas para a transferência de energia.

A verdadeira origem de qualquer som, incluindo-se o som musical, é algum corpo vibrante. Um corpo vibrante que serve como origem de um som musical pode ser, por exemplo, uma coluna de ar, uma corda ou pele tensionada, ou ainda qualquer objeto capaz de vibrar em uma frequência constante dentro de certos limites.

¹ Traduzido do inglês por Sérgio Freire. Fonte: BARTÓK, Béla. *Mechanical Music* (1937). In: SUCHOFF, Benjamin (Ed.). *Béla Bartók Essays*. New York: St. Martin's Press, 1976, p. 289-298. Ensaio publicado originalmente em húngaro. presente trabalho contou com o apoio financeiro da FAPEMIG.

Presumimos que quanto menos objetos alheios estejam colocados entre o corpo humano e o corpo vibrante, mais direto – poderíamos quase dizer mais humano – será o som produzido. Além disso, a mesma premissa se aplica à extensão do controle do corpo humano sobre a vibração. Nessa conexão, a relação mais íntima é a da voz cantada: as pregas vocais do cantor são o corpo vibrante e a cavidade torácica é o intensificador da vibração. Em outras palavras: nesse caso o próprio corpo vibrante é também uma parte do corpo humano que efetua a produção do som musical. A relação é menos direta com instrumentos de sopro ou cordas. A coluna de ar e o aparato que a envolve estão separadas do corpo humano. O mesmo se aplica a instrumentos de corda em relação à corda vibrante e ao corpo que intensifica as vibrações. Há ainda um objeto alheio interposto quando instrumentos de corda são tocados: o arco. No entanto, uma vez que toda a duração da vibração é controlada pelo ser humano com a ajuda do arco, nesse caso o uso do objeto alheio fortalece ao invés de enfraquecer a interconexão entre os dois fatores.

Não há controle do som de instrumentos de cordas pinçadas além do momento em que se inicia a vibração. O mesmo se aplica a instrumentos de cordas com alavancas, como o piano. Há alguns instrumentos de cordas pinçadas cujas cordas podem ser encurtadas com os dedos, mas na harpa ou no piano, por exemplo, esse tipo de conexão direta entre os corpos vibrante e humano não é possível. Além do mais, a corda do piano é colocada em vibração por meio de uma transferência de energia realizada de forma mecânica. Na realidade, portanto, poderíamos designar a música de piano como uma música em certa medida mecanizada. Naturalmente, pianistas ou instrumentistas de cordas tentam remediar a falta de conexão direta por meio de artifícios de todos os tipos. Em primeiro lugar, artifícios de nuances dinâmicas em todas as suas possibilidades, não raro com diferenças dificilmente perceptíveis; em seguida, sutis modificações rítmicas. Quando grandes artistas tocam o piano, frequentemente temos a sensação de uma *cantilena* continuamente fluente, similar àquela obtida de instrumentos de sopro e cordas. Contudo, esse efeito não é nada mais do que uma ilusão produzida pelo músico através de nuances dinâmicas e rítmicas largamente variadas, já que o *blending* de uma sequência de sons é impossível no piano e em instrumentos de cordas pinçadas; na verdade, o que se obtém é meramente o ataque seco de sons em sucessão.

Voltando-nos agora para o órgão: uma quantidade ainda maior de mecanismos simples ou relativamente complicados é interposta entre o músico e a produção de som. Pois, além da seleção de registros, o organista controla apenas o ritmo.

A mecanização da música progrediu ainda mais, em tal extensão que, por volta do século XVIII, todos os tipos de relógios musicais e realejos tinham sido inventados. Quando esses instrumentos são operados por meio da força humana que os gira, o executante mantém o controle do tempo (embora não do ritmo). Mas se as máquinas são operadas por uma mola, estamos então lidando com música mecanizada em seu sentido mais estrito. Vale notar que mesmo Mozart não desdenhou essas máquinas de música, tendo composto algumas pequenas peças para eles.

Duas coisas tornam-se evidentes a partir do que foi dito mais acima. Primeiramente, não existe um ponto de demarcação definido entre música mecanizada e não mecanizada: isso torna-se manifesto quando consideramos os vários graus intermediários entre música vocal e a música obtida de aparatos do tipo do realejo, operados por mãos humanas.

Em segundo lugar, o conceito de música totalmente mecanizada não surgiu no século XX; já bem antes foram realizados experimentos nessa direção.

Contudo, somente as diversas invenções do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, bem como o alto nível de aperfeiçoamento dos aparelhos neste último período, tornaram possível o desenvolvimento da mecanização da música de uma maneira até então inimaginada. A primeira tentativa nessa direção foi feita no final do século XIX: a construção das pianolas. Como indicado por sua denominação, esse aparelho é na verdade um piano mecânico. A diferença entre ele e os velhos tipos de realejo reside no fato de que as teclas, ou melhor, as alavancas não são movidas por pinos colocados em um cilindro rotatório, mas pela pressão do ar conduzido através de aberturas e aplicada a um carretel móvel de papel. Os primeiros pianos mecânicos desse tipo foram pensados para pessoas que tocavam mal o piano ou eram incapazes de tocar composições bem conhecidas. Baseadas na partitura musical, linhas eram cortadas no carretel à mão, com perfeita precisão. O executante podia escolher o tempo a seu gosto e, em certa medida, também o nível geral de dinâmica. Construções do mesmo tipo podem ser usadas com outros instrumentos de teclado, tais como o órgão.

Por volta de 1920, quando o slogan “música objetiva” estava em voga, alguns compositores famosos (Stravinsky, por exemplo) escreveram composições específicas para a pianola e tiraram vantagem de todas as possibilidades oferecidas pela ausência das restrições advindas da estrutura da mão humana. A intenção, no entanto, não era a de conseguir uma performance superior, mas a de restringir

a um mínimo absoluto a intervenção da personalidade do intérprete. Trata-se de uma questão totalmente diferente se esse princípio é ou não correto.

Antes de prosseguir, eu gostaria de enumerar as categorias de músicas mais ou menos mecanizadas de nossos dias, em termos de diferentes objetivos e origens.

Podemos dividir as máquinas de música atuais em três grupos. O objetivo do primeiro (e mais velho) grupo consiste em fixar para os tempos futuros a música tocada por pessoas. O objetivo do segundo grupo é o de difundir a música tocada por pessoas no momento da performance e somente pelo ar. Esses dois aspectos são algumas vezes combinados. Eu gostaria de classificar como terceiro grupo aquela música mecanizada na qual a geração do som não é e não foi produzida por força humana, seja no momento em que ela soa ou previamente.

Ao primeiro grupo pertencem, dentre outros, os aparelhos do tipo “phonola”, que se desenvolveram a partir da pianola descrita acima, adequados apenas para se pré-determinar uma performance de piano de uma maneira mais ou menos precisa. A essência do processo é a seguinte: cada tecla é conectada por um fio ao carretel de papel por meio de um instrumento de gravação. Na medida em que as teclas são pressionadas, o instrumento de gravação entra em contato com o carretel de papel (que gira em velocidade constante) e o marca com uma linha reta enquanto a tecla em questão não é liberada. Seguindo a trilha dessas linhas, buracos de comprimento apropriado são cortados à mão em lugares apropriados em um segundo carretel. Desse modo é produzido um carretel similar àquele usado com a pianola, e com ele podemos reproduzir a gravação em qualquer pianola. Esse método de gravação fixa permanentemente o tempo, o ritmo e até mesmo o acionamento dos pedais. A desvantagem, contudo, é que o carretel é produzido à mão e não por uma máquina, de modo que modificações fortuitas ou deliberadas podem ocorrer. Além disso, suas vantagens sobre o fonógrafo ou o gramofone são que enganos de execução podem ser corrigidos no carretel e o instrumento não é distorcido quando tocado. Por outro lado, ela não é capaz de produzir os níveis dinâmicos extremos: um verdadeiro *pianissimo* ou um grande *fortissimo*.

Fonógrafos e gramofones são bem mais importantes do que a phonola. É talvez desnecessário explicar com detalhes o princípio de gravação de som usado por esses aparelhos. Todos sabemos que uma agulha fixada no centro de um diafragma de gravação corta um sulco em um material similar à cera que gira a uma velocidade constante e, ao mesmo tempo, corta no sulco um oscilograma corres-

pondente às vibrações. Esse oscilograma faz com que a agulha do diafragma de reprodução siga as mesmas vibrações realizadas pelo instrumento de gravação e transfira essas vibrações ao diafragma. Edison inventou o *fonógrafo*, que grava sons em um cilindro horizontal por meio de um diafragma montado em posição paralela – isto é, também horizontalmente – de modo que os sinais são gravados no sulco na direção vertical. O gramofone, por outro lado, tem seu diafragma posicionado em ângulo reto em relação a um disco horizontal – ou seja, verticalmente –, de modo que os sinais gravados no sulco estão na direção lateral. Essa é a principal diferença entre o fonógrafo dos velhos tempos e o gramofone de hoje, distribuído por todo o mundo.

Originalmente, as ondas sonoras emitidas eram captadas de sua fonte por meio de um cone. É portanto bastante compreensível que esse procedimento não pudesse produzir gravações perfeitas no caso da gravação simultânea de muitos sons produzidos por fontes em diferentes posições (como, por exemplo, na gravação de música orquestral). Há cerca de dez anos, o microfone, a fiação elétrica e a amplificação sonora substituíram o cone acústico. Os resultados são incomparavelmente melhores, mas ainda não inteiramente satisfatórios. Primeiramente, o microfone (ou melhor, o diafragma de gravação) é ainda insensível a certos sons de alta frequência, e portanto incapaz de gravar certos harmônicos. Consequentemente, o som de certos instrumentos é distorcido. Em segundo lugar, ele ainda é imperfeito em relação à gravação de intensidades dinâmicas extremas, os *pianíssimos* e os *fortíssimos*. Terceiro, quando a gravação de um grande número de fontes sonoras é reproduzida, falta a qualidade dimensional do som.

Embora as melhores gravações de gramofone não possam nunca substituir a performance original de um ponto de vista estético, elas ainda podem ser consideradas um substituto. O papel do gramofone é mais importante do ponto de vista didático e científico. Ele oferece aos compositores a possibilidade de passar ao mundo suas composições não somente como partituras musicais, mas na forma de sua versão pessoal, ou em uma apresentação que esteja de acordo com suas ideias. As poucas deficiências mencionadas acima podem prejudicar a completa fruição estética da reprodução, mas tais deficiências significam muito pouco para o pesquisador científico em comparação com aquelas nuances infinitas, mínimas, que não podem ser expressas notacionalmente, embora possam ser imortalizadas em sua totalidade em gravações em discos.

A mesma afirmação pode ser feita em nome das gravações de recitais dos grandes virtuosos.

Devemos lamentavelmente dizer que as companhias fonográficas², planejadas para um rápido crescimento em ganhos materiais, dificilmente correspondem a esse objetivo. Elas perdem muitas gravações que mais tarde não serão mais reproduzíveis, já que o compositor não estará mais vivo. Embora Stravinsky tenha regido algumas de suas composições para a gravação em disco, Kodály, por exemplo, quase não tem composições próprias gravadas. De fato, a gravação de suas maiores obras, tais como o *Psalmus Hungaricus*, talvez não tenha sido nem planejada. E, com exceção de algumas poucas transcrições de canções folclóricas, eu não tenho notícias de gravações preparadas sob sua supervisão pessoal.

As companhias fonográficas são muito mais ágeis na gravação de cantigas de salão, canções de sucesso e afins. Antes mesmo de a tinta do manuscrito do compositor de sucessos ter secado, o gramofone já começa a berrar a “obra-prima”. Na realidade, eu, um completo estranho aos negócios lucrativos, não posso entender a mentalidade dessas companhias. Não há dúvidas de que esse lixo musical proporciona grandes lucros em um ou dois anos, mas tão logo ele sai de moda, quem é que liga para esses heróis passados? Por outro lado, gravações de música de valor, embora adquiridas em quantidades anuais menores, serão procuradas por um período de tempo bem mais longo, por um século ou mais.

Portanto, as companhias fonográficas poderiam, em última instância, ter um lucro maior com gravações de música de valor, através dos anos, do que com canções de sucesso de valor efêmero. Mas, obviamente, seu slogan é: um pássaro na mão vale tanto quanto um bando no quintal em cem anos.

As companhias fonográficas podem também ser responsabilizadas por outro fato. Você certamente já ouviu falar da chamada “licença-forçada”. Nela está implicado o direito de essas companhias gravarem qualquer composição publicada sem consulta ao compositor, sem sua concordância, e colocar no mercado as gravações em troca de um pagamento de um certo e insignificante *royalty* (que chega a poucos centavos). Conseqüentemente, performances distorcidas imortalizam o trabalho do compositor no mercado fonográfico; ele não pode protestar contra elas. É verdade que uma performance pública também pode distorcer uma composição. Mas uma performance pública é um fato singular e efêmero, portanto menos prejudicial do que performances distorcidas conservadas em gravações.

²O texto inglês traz o termo *gramophone companies*. Embora conceitualmente incorreto, o termo *companhia (ou indústria) fonográfica* é o de uso mais corrente em português. (N.T.)

Além disso, a composição pode ter sido publicada com erros tipográficos, de modo que o compositor pode querer alertar os intérpretes. Mas essa oportunidade é absolutamente impossível, porque ele não é avisado de antemão da gravação, de modo que sua composição circulará em gravações contendo os erros de impressão. Licenças forçadas negam ao compositor os seus direitos e foram instigadas pelas companhias fonográficas. O motivo reside na canção de sucesso: se tal composição é atrasada por um semestre ou mesmo por poucos meses, a canção deixa de ser um sucesso e o grande lucro é perdido. Mesmo o curto tempo perdido na localização do endereço do compositor da canção de sucesso publicada iria prejudicar os interesses materiais das poderosas companhias fonográficas; essa é a razão pela qual a instituição da “licença-forçada” é necessária.

Por outro lado, as vantagens das gravações em fonógrafo e gramofone trazidas para o trabalho de pesquisa com o folclore musical não podem ser medidas em termos monetários. A razão é que, no sentido moderno do termo, um estudo exaustivo do material folclórico musical, ou ainda, mesmo uma coleta por notação aproximada de um determinado tipo de material, seria absolutamente impossível. Eu posso positivamente declarar que a ciência do folclore musical deve seu desenvolvimento atual a Thomas Edison. O fato de sermos capazes de gravar o material musical folclórico em sua forma original (embora momentânea) oferece, dentre outros, um benefício imenso.

A ciência do folclore musical é relativamente recente; suas tarefas, objetivos e pontos de vista de abordagem mudam e, por assim dizer, se expandem ano a ano. Novos pontos de vista surgem, de modo que o material precisa ser reexaminado – algumas vezes sob perspectivas das quais não tínhamos consciência antes. Com gravações, podemos preencher as lacunas; sem elas, estaríamos absolutamente desamparados se uma revisão posterior se tornasse necessária.

Gravações nos oferecem ainda a grande vantagem de escutá-las e estudá-las quando a máquina está se movendo à metade de sua velocidade, em um tempo muito lento, como se fôssemos examinar objetos sob uma lente de aumento. É evidente que, desse modo, podemos observar características mínimas que fazem parte de uma performance.

Temos que fazer algumas afirmações bastante lamentáveis, contudo, também em relação às gravações de folclore musical. Pode-se levantar apenas uma pequena porcentagem dos fundos necessários – sempre com a maior dificuldade – para a gravação do material de música folclórica que está desaparecendo rapidamente

em todo o mundo. Nem autoridades, nem companhias privadas se preocupam com essa questão, que é evidentemente sem importância, em sua opinião.

É quase desnecessário destacar que as companhias fonográficas também não desempenham um papel positivo aqui. Gostaria de citar um exemplo: é bem sabido que essas companhias também estão ocupadas em gravar a música folclórica de países exóticos; essas gravações são compradas pelos nativos, portanto o lucro esperado está lá. Contudo, tão logo as vendas diminuem, sejam lá por quais razões, as companhias retiram as gravações de circulação e as matrizes são, na maioria das vezes, derretidas. Isso aconteceu com uma das mais preciosas séries de gravações javanesas da Odeon, como citado na bibliografia da *Musique et chanson populaires* da Liga das Nações³. Se matrizes desse tipo são realmente destruídas, isso representa um vandalismo de tal natureza que os diferentes países deveriam criar leis para preveni-lo, assim como há leis em certos países proibindo a destruição ou desfiguração de monumentos históricos. Eu gostaria de mencionar como uma peculiaridade o fato de que com o gramofone pode-se também escutar qualquer música gravada de trás para frente. Esse efeito normalmente propicia uma impressão estranha, principalmente quando se escuta uma gravação de piano. Cada som do piano é na verdade uma combinação da pinçada e da extinção do som. Imagine quão estranho é o efeito quando, ao se mudar essa ordem, cada som do piano aparece como um *crescendo* terminando com um *fortissimo*.

Outra aparelhagem de gravação é a de música em filme. Nesse procedimento de gravação o som vibra em um diafragma que, em sequência, afeta uma corrente elétrica, uma luz e por fim uma placa fotoativa. Essa ordem é revertida quando o som é reproduzido. Música em filme nos proporciona uma nova possibilidade: música em filme *gráfica*, assunto sobre o qual terei mais a dizer adiante.

As máquinas musicais classificadas no segundo grupo – como eu já assinalei – têm o objetivo de difundir no espaço a música tocada por um ser humano no momento da performance, ou em qualquer outro momento subsequente, se estivermos lidando com a radiodifusão de gravações. Já que o rádio é um tipo de aparelhagem conhecido, posso dispensar sua descrição aqui. Ao invés disso, vamos encarar o

³ Paris, 1934, p. 85, lines 1-3: “L’excellente série A 390.000 d’Odeon contenant les specimens les plus intéressants de la musique orchestrale de Java central, ainsi que les disques His Master’s Voice, semble être épuisée.” (A excelente série A 390.000 da Odeon, contendo os mais interessantes exemplos da música orquestral de Java central, bem como os discos da série His Master’s Voice, parecem estar esgotados.)

problema, bastante discutido, sobre o uso muito difundido de o rádio ser prejudicial ou benéfico à música. Devo começar afirmando que tudo o que disse sobre a imperfeição das gravações para gramofone também vale para os melhores receptores de rádio. Gostaria apenas de acrescentar que é extremamente difícil seguir música polifônica no rádio, a não ser que se leia a partitura ao mesmo tempo. Deduz-se, portanto, que a música difundida por rádio é, de um ponto de vista estético mais elevado, uma espécie de música substituta que, por enquanto, no mínimo, não pode de modo algum substituir a música ao vivo em seu local específico. *Uma coisa é inegável: mesmo o melhor receptor de rádio ou gramofone é razoavelmente agradável apenas a uma pequena distância; além dessa distância, o som se degenera em gransados ou estalos desagradáveis. Isso, infelizmente, é ignorado pela grande massa de pessoas insensíveis que operam seus aparelhos de rádio frente a janelas abertas. E é ainda mais lamentável que as autoridades não se preocupem em promover medidas adequadas para proteger a paz de espírito de pessoas que não são aficionadas pelo rádio. O rádio e o gramofone, portanto, se desenvolverão, mais cedo ou mais tarde, em uma calamidade equivalente às sete pragas do Egito, mesmo superando-as, porque o espalhamento desses aparelhos é infinito.*

Com certeza, o rádio é uma benção para aqueles que estão confinados em seus quartos devido a enfermidades ou outras razões. Mas não vamos examinar a questão proposta desse ponto de vista, e sim do ponto de vista de alguém sem restrições de movimento.

O grande efeito pedagógico da música de rádio sobre as grandes massas tem sido frequentemente enfatizado, especialmente se o rádio opera com um programa musical correto. Isso é facilmente concebível e é parcialmente verdade. Se as transmissões de música séria tivessem o efeito de elevar o desejo por parte de ao menos um pequeno segmento de todas aquelas massas que nunca puderam ou desejaram ir a um concerto, então o rádio certamente poderia ser considerado uma instituição útil. Aparentemente, o sistema de radiodifusão inglês atingiu esse objetivo. Mas temo que essa vantagem seja neutralizada por vários efeitos desagradáveis. Pode-se presumir que a música de rádio torne superficial um grande número de pessoas e as acostume à inconstância no que diz respeito à escuta de música. A razão para tal é que é muito simples girar o botão do rádio para frente e para trás, ligá-lo e desligá-lo. Adicionalmente, devido a isso, pode-se fazer outras coisas enquanto se escuta o rádio, até mesmo conversar. Temo que a difusão de música séria para muitas pessoas não passe de uma carícia semelhante a um banho tépido, uma espécie de música de café, um bordão de fundo que permite que outras tarefas sejam realizadas com menos chateação e quase sem atenção à

música. Pode-se também presumir que a pessoa comum que aprecia a escuta da música de rádio torna-se tão acostumada à distorção dos timbres que gradualmente perde sua sensibilidade para os timbres da música ao vivo, podendo chegar mesmo a não apreciar mais esta última. Uma situação paralela pode ser vista no caso de um amigo meu que tocava frequentemente duos de piano: uma vez ele me confessou preferir escutar as sinfonias de Beethoven transcritas para quatro mãos às tocadas por uma orquestra!

A propagação do rádio e do gramofone representaria um imenso inconveniente se levasse as pessoas a desistir da performance ao invés de estimulá-las a tocar música. O rádio é certamente pernicioso àqueles que dizem “por que me preocupar em aprender a tocar música, já que eu tenho aqui os aparelhos que me fornecem qualquer música a qualquer hora?”. Eles não estão cientes do efeito diferente que a música exerce sobre quem toca uma pequena peça – não importa quão precariamente – e sobre quem tem algum conhecimento das notas. Pela mesma razão, poder-se-ia questionar: por que aprender a ler se, de todo modo, eu posso escutar as notícias diárias no rádio?

O rádio pode ser muito instrutivo para todos aqueles que frequentam concertos regularmente, que não deixam de tocar música, que estão cientes das deficiências das transmissões de rádio e que contrabalançam essas deficiências por meio da leitura simultânea das partituras das composições difundidas, já que o rádio oferece uma impressão razoável de concertos transmitidos a partir de locais de outro modo inacessíveis ao ouvinte. Mas, por enquanto, eu não tenho muita fé em sua influência benéfica sobre as massas.

Antes que eu passe a tratar do terceiro grupo de música mecanizada, deveria mencionar outro grupo de instrumentos cuja invenção se deve ao rádio: os chamados instrumentos eletrônicos. A música produzida por eles é, em meu conhecimento, nada mais do que a reorganização em música dos sons assobiados produzidos por rádios de má qualidade. O primeiro aparelho desse tipo foi fabricado pelo russo Leon Theremin; na verdade, eu vi um deles há oito anos. Quando nos aproximamos dele com a mão direita estendida, dentro de certa distância – aproximadamente 30-40 cm – o assobio do rádio soa. Levantando a mão, a frequência se eleva; abaixando a mão, ela decresce. O volume do som é controlado pela mão esquerda – mesmo os sons graves podem ser amplificados até um *fortíssimo* poderoso. O timbre é uma mistura estranha, cinzenta, de sons de corda e saxofone. Não se pode alterar o timbre; Theremin disse que tentaria inventar isso mais tarde. Mas parece-me que ele não obteve sucesso, pois não se ouviu mais nada

sobre seu instrumento desde então. O ponto decisivo teria sido exatamente este: os otimistas já sonhavam com a produção de timbres fantásticos nunca antes existentes. O instrumento tem a grande desvantagem da alteração de frequência somente por meio de *glissandi* (deslizamentos), como se alguém escorregasse um dedo para cima e para baixo em uma corda de violino. E os *glissandi* do tipo sirene provêm somente uma pobre compensação para essa inadequação. Outro inventor tentou usar algumas teclas para evitar o deslizamento, mas não se ouviu mais nada deste ou de experimentos similares.

O terceiro grupo é formado pelos aparelhos musicais que não requerem cooperação com a energia humana e cuja fonte sonora não pertence a nenhum dos grupos sonoros conhecidos.

Há mais de dez anos um compositor alemão flertou com a ideia da possibilidade de se fabricarem discos nos quais não fosse gravada nenhuma música, mas nos quais as vibrações fossem sulcadas à mão.

Depois de muita dor de cabeça, ele realmente conseguiu produzir um (eu repito, *um*) desses sons artificiais. Seu objetivo final era, naturalmente, produzir timbres absolutamente novos, até então desconhecidos, combinações sonoras que não podem ser produzidas por instrumentos musicais. Em minha opinião, seriam necessários desenhos tão complicados de vibrações que o cérebro humano seria incapaz de captar e perceber o próprio desenho.

Por outro lado, parece que os desenhos na música em filme são mais claramente arranjados. Na verdade, eu ouvi em algum lugar, talvez há uns quatro ou cinco anos, música folclórica tocada por meio de desenhos feitos à mão no filme. Em outras palavras, música folclórica produzida sem a ajuda de um executante humano tocando um instrumento. Aqui, mais uma vez, o timbre era imperfeito; o efeito global era similar ao som de um realejo. Essa música em filme, infelizmente, não foi apresentada. E não sei se o procedimento foi melhorado desde então.

Vários tipos de experimentos estão sendo feitos para a produção de sons artificiais e efeitos sonoros, tais como a produção de sons musicais com eletricidade, e assim por diante. O próprio microfone do rádio torna certos efeitos possíveis: o som de instrumentos de pouca intensidade, como a flauta, por exemplo, aparentemente alcança um timbre bastante peculiar se posicionado junto ao microfone, e seu volume é aumentado ao nível do som do trompete, posicionado mais distante. Essas e outras ideias estão sendo postas em prática nos Estados Unidos.

Em relação à música artificialmente produzida, é minha convicção que os simples tons, dinâmicas, ritmo, timbre e todas as outras nuances da música natural são tão complicados que, por enquanto, nenhum processo é capaz de produzir algo similar a ela, assim como não é possível produzir um ser humano artificialmente. O resultado de qualquer mecanização desse tipo, não importa quão interessante, não passa de um substituto em comparação com a música ao vivo – é somente um *Ersatz*. Afinal, a gravação tem a mesma relação com a música original por ela registrada do que a fruta enlatada frente à fruta fresca: uma não contém vitamina, a outra sim. Música mecânica é uma produção industrial; música ao vivo é um artesanato individual.

Suponhamos que a música de gramofone e filme seja aperfeiçoada a ponto de toda a sequência de harmônicos decisiva para o timbre ser gravada em disco ou filme, e que por meio de algum procedimento o som da música reproduzida seja mais estereofônico, e assim por diante. Nesse caso, dificilmente imaginável hoje, a música reproduzida necessariamente será exatamente a mesma música ao vivo que foi gravada.

Mas mesmo nesse caso haverá uma superioridade insubstituível, para a qual não há substituto, da música ao vivo sobre a música estocada, enlatada. Esse substituto é a variabilidade da música ao vivo. O que é vivo muda de momento a momento; música gravada por máquinas petrifica-se em algo estático. É um fato bem sabido que nossa notação em pentagrama registra, mais ou menos inadequadamente, a ideia do compositor; portanto, a existência de aparelhos com os quais se pode gravar precisamente cada intenção e ideia do compositor é de fato de grande importância. Por outro lado, o próprio compositor, quando interpreta suas próprias obras, não toca sempre as peças exatamente da mesma maneira. Por quê? Porque ele vive; porque a perpétua variabilidade é um traço do caráter de cada criatura viva. Por isso, mesmo se alguém conseguisse preservar perfeitamente, por meio de um processo perfeito, as obras de um compositor de acordo com suas próprias ideias em um dado momento, não seria aconselhável ouvir essas composições perpetuamente desse modo. Porque isso cobriria a composição com tédio. Porque é concebível que o próprio compositor tenha tocado suas composições melhor ou pior em outra ocasião – mas, de toda maneira, diferentemente. O mesmo se aplica a um performer de padrão muito elevado, o que o torna equivalente ao compositor em questão. A melhor gravação imaginável, portanto, nunca será capaz de agir como substituta para uma música completamente ao vivo.

Tudo o que foi dito aqui não implica que não deva haver música mecânica, somente que a música mecânica não pode ser substituta da música ao vivo; do

mesmo modo que uma fotografia, não importa seu nível artístico, não pode ser substituta de uma pintura, ou um filme substituto de um palco. Pode ser que a música mecânica vá algum dia produzir algo original e de valor como, por exemplo, temos esperado (embora em vão) dos filmes há um longo tempo. Isso representaria um ganho em qualquer caso.

Os problemas começariam, contudo, se a música mecânica viesse a inundar o mundo em detrimento da música ao vivo, assim como os produtos industrializados o fizeram, em detrimento do artesanato.

Concluo meu ensaio com esta súplica: que Deus proteja nossos descendentes dessa praga!

Relendo *Mechanical Music* (1937), de Béla Bartók

Sérgio Freire

Em 1937, Bartók publica o artigo-conferência *Mechanical Music*¹. Nesse texto podem ser encontradas contribuições das diferentes competências de seu autor: compositor, pianista, etnomusicólogo, professor, personalidade cultural. Na produção bibliográfica de Bartók destacam-se os itens dedicados à etnomusicologia, sejam coleções de canções folclóricas, sejam textos de caráter analítico. O texto aqui abordado é, de certo modo, uma exceção dentro dessa produção e foi incluído pelo editor da versão inglesa de seus ensaios na seção *Musical Instruments*.

Dois razões principais me levam a abordar esse texto de Bartók, passados mais de 70 anos de sua publicação. A primeira está ligada à própria biografia de seu

¹ O texto foi publicado originalmente em húngaro na revista literária *Szép Szó*, criada em 1935, com um perfil antifascista e anti-stalinista. O ensaio saiu no número 11, de 1937, nas páginas 1 a 11. A revista aparentemente teve uma vida curta, pois um de seus fundadores, Ferenc Fejtő, deixou a Hungria em 1938, após ficar preso por seis meses (http://en.wikipedia.org/wiki/Ferenc_Fejto, consultada em 26/08/13). A versão que utilizamos é a inglesa, publicada em SUCHOFF, Benjamin (Ed.). **Béla Bartók Essays**. New York: St. Martin's Press, 1976, p. 289-298. Os dados da publicação original foram obtidos em SZABOLCSI, Bence (Ed.). **Béla Bartók: Weg und Werke, Schriften und Briefe**. Kassel: Bärenreiter, 1972.

autor que, em um dos períodos mais produtivos de sua carreira composicional, expressa suas ideias e relações com os efeitos da mecanização da música, encarada por ele de modo bastante amplo e claro. A segunda razão é verificar a relação dos fatos e ideias ali expostos com a situação atual da música mecanizada (usaríamos hoje, com menor estranheza, a expressão *música tecnologicamente mediada*).

O texto de Bartók está estruturado em uma introdução e três seções. A introdução faz uma rica discussão dos diferentes aspectos e graus de mecanização presentes nas diversas famílias de instrumentos musicais, indo da voz humana à pianola. As seções seguintes estão ligadas à divisão que Bartók faz das máquinas musicais em uso na época da redação de seu texto, segundo sua função: 1) fixar para tempos futuros a música tocada por pessoas; 2) difundir pelo ar músicas tocadas por pessoas; 3) gerar sons sem a contribuição da energia humana. Permeiam todo o texto duas questões: sua defesa da música ao vivo e sua desconfiança da música feita para as massas. Essa divisão servirá de base para o texto que se segue.

A abordagem aqui adotada não pretende, de forma alguma, exaurir o tema ou a produção intelectual do autor de *Música Mecânica*, concentrando-se em aspectos importantes para diversos tópicos da área de estudos chamada hoje no Brasil de Sonologia, dentre os quais destacam-se: fonografias, processos criativos, processamento de informação musical, performance musical, sistemas musicais interativos, cultura e história da escuta.

Instrumentos musicais e mecanização

Bartók inicia seu artigo tentando responder à questão do que seria música mecanizada. Ao final da seção, na qual discorre sobre o piano, a voz, instrumentos de cordas e sopros, ele diz: “não existe um ponto de demarcação definido entre música mecanizada e não mecanizada”². Essa afirmação, totalmente válida ainda hoje – basta lembrar as complexas relações desenvolvidas entre cantores e microfones, entre guitarristas e sua aparelhagem, ou mesmo entre as pessoas e seus tocadores de música –, aponta para a riqueza da instrumentação musical tradicional: a variedade de instrumentos e de seus modos de produção sonora, as diferentes modalidades de domínio humano sobre esses instrumentos, a íntima relação entre os *luthiers* e músicos em seu aperfeiçoamento etc.

²A tradução integral para o português desse texto de Bartók, feita por mim, é aquela apresentada anteriormente, neste mesmo volume.

Um grande número de pesquisas vem se dedicando à caracterização (e mesmo à quantificação) da expressividade na música instrumental e das interações entre os músicos e seus instrumentos, que vão da simples medição da variação do pulso em diferentes interpretações de uma mesma música ao estudo do controle sonoro realizado ininterruptamente por um instrumentista de sopro ou arco. As questões de ritmo, dinâmica, fraseado levantadas por Bartók podem ser encontradas nos trabalhos do sueco Alf Gabrielsson, um dos expoentes da Psicologia Musical, dentre vários outros.

A abordagem dos instrumentos musicais segundo a quantidade e tipo de objetos alheios inseridos entre o ser humano e o meio vibrante é a base de recentes processos de síntese sonora, que podem ser agrupados sob o rótulo de modelamento físico. Nesses processos, a parte mais difícil de se modelar é a interação entre o performer e as diferentes partes dos instrumentos. Na área da voz, os trabalhos de Titze (1994) e Sundberg (1989) representam contribuições fundamentais.

Todas essas pesquisas apontam para um refinado controle dos músicos sobre seus instrumentos, adquiridos após anos de dedicação e prática, que não só representam bem uma tradição musical que Bartók defende com afinco, mas que também passaram a ser objeto de estudos de áreas diversas, como Fisiologia, Psicologia, Engenharia, Computação, Neurociências etc.

Por outro lado, seria difícil para Bartók imaginar que a pianola, concebida “para pessoas que tocavam mal o piano ou eram incapazes de tocar composições bem conhecidas”, passasse a ser, cerca de uma década mais tarde, o principal instrumento para as composições de Conlon Nancarrow (compositor norte-americano radicado no México), que levou a escrita musical a uma complexidade rítmica acima das possibilidades de execução humana, individual ou em grupo. O próprio Nancarrow, que permaneceu em relativo ostracismo até os anos 1980, terá uma influência imensa sobre G. Ligeti, o mais representativo compositor de origem húngara da segunda metade do século XX.

Em um olhar retrospectivo, podemos observar que dois dos modelos de música mecânica abordados por Bartók – o órgão e o realejo – servirão de paradigma para os equipamentos de música eletrônica mais difundidos a partir do final dos anos 1980: o teclado-sintetizador e o sequenciador de informações Midi³.

³ Musical Instrument Digital Interface, protocolo de comunicação de dados musicais criado em 1983, e até hoje o mais utilizado na produção musical comercial.

O curioso é que esses equipamentos, em sua ideia geral de funcionamento, não se distanciam muito da *phonola*⁴, também descrita por Bartók: muitos sequenciadores contam com um modo de representação das informações musicais denominada exatamente *piano roll*. Atualmente há também pianos acústicos com capacidade de geração de informações Midi, bastante usado em pesquisas sobre performance musical nesse instrumento.

Uma iniciativa que também merece menção aqui é a de Godfried-Willem Raes e Moniek Darge, que abrigam uma orquestra de instrumentos autômatos na Fundação Logos⁵, em Ghent, Bélgica. Os robôs desenvolvidos não se limitam a instrumentos caracterizados por sons de ataque e ressonância (como o piano e a percussão), mas englobam também instrumentos de sopro. Nesses casos, o desafio maior é o de modelar e de representar em informações Midi a interação entre os lábios e dedos do músico com o instrumento acústico tradicional.

Música no disco e no rádio

As opiniões de Bartók em relação às gravações e difusão de música no rádio são emitidas de um ponto de vista bastante claro, aquele de um grande músico da tradição de concertos frente a uma ameaça real (ou imaginária) trazida por esses novos meios de mecanização, e abordam o repertório escolhido, a qualidade sonora, seu potencial educativo e a abrangência de público. Nesse ponto, ele se alinha com Adorno, que na mesma época (1938), já morando nos EUA, escreveu o importante artigo *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Embora Bartók não aborde o assunto com a mesma profundidade, seus discursos se aproximam na defesa de um legado musical do ocidente, cuja existência (ou predominância) passa a ser colocada em risco pelos discos e pelo rádio.

Também na mesma época (1935), mas com uma abordagem distinta, já que não discute especificamente as gravações musicais, Walter Benjamin escreve seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*; ali, ao mesmo tempo em que reconhece a importância da aura das obras tradicionais, bem localizadas no espaço e no tempo, vislumbra uma produção artística que prescindiu dessa aura e que ganha novas funções sociais em decorrência de sua reprodução técnica. Como um grande resumo de sua argumentação, podemos citar a frase:

⁴ Grandes pianistas e compositores do início do século XX deixaram suas interpretações gravadas em rolos de pianola. Ver, dentre outros, <http://efemera-ephemera.org/CondonCollection/>. Acesso em 26 ago. 2013.

⁵ Cf. <http://logosfoundation.org/>. Acesso em 26 ago. 2013

“Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte.*” A mesma questão pode muito bem ser aplicada às relações entre o disco/rádio e a música. Fernando Iazzetta (2009) utiliza o termo *fonografias*⁶ para se referir a essas relações.

Bartók fala das práticas musicais no disco e no rádio com algum conhecimento de causa, pois chegou a tocar em radiodifusões e a realizar gravações (não de obras próprias) já na década de 1920⁷. Por outro lado, também pôde testemunhar a importância das gravações para a pesquisa etnomusicológica, expressa na seguinte frase: “Eu posso positivamente declarar que a ciência do folclore musical deve seu desenvolvimento atual a Thomas Edison.” Suas atividades, tanto a de compositor quanto a de pesquisador, não passaram despercebidas a Varèse (1928, p. 30), que disse:

Na Hungria, a personalidade dominante é Béla Bartók. Os músicos europeus estão cada vez mais conscientes de que se trata de um gênio. É um pesquisador que se aprofunda em tudo e que retorna às fontes da música popular em suas composições. Bartók foi aos Balcãs, à Argélia e a vários outros países, para registrar com um aparelho as melodias que somente se conservam pela tradição oral. Bartók não é um teórico e não pertence a nenhuma escola; ele trabalha com um espírito moderno como todo artista verdadeiro deve fazer, para encontrar novos meios de expressão.

Em contraste a suas opiniões sobre o rádio, que não se diferem muito das emitidas sobre a música em discos, encontramos na Alemanha, nas décadas de 1920 e 30, trabalhos que vislumbram um grande potencial social e artístico no rádio, escritos por pessoas com posições políticas de esquerda (ou que ao menos foram perseguidas pelo então nascente regime nazista): Kurt Weill (2004), Bertold Brecht⁸ e Rudolf Arnheim⁹. Com posição política distinta encontra-se Walter Ruttmann, cineasta que filmou a invasão de Paris pelos alemães na década de 40, e que em 1930 produziu *Weekend*, um filme sonoro sem imagens, hoje considerado precursor

⁶ Sou grato ao Fernando pela apresentação do ensaio de Bartók, discutido no presente texto.

⁷ *Grove Music Online*, consultado em 26/08/2013, verbete Béla Bartók.

⁸ Brecht escreveu cinco textos entre 1927 e 1932, agrupados sob o título Teoria do rádio. Todos eles possuem tradução para o português (*O rádio como aparato de comunicação, O rádio: um descobrimento antediluviano? Sugestões aos diretores artísticos do rádio, Aplicações e Comentário sobre O voo sobre o oceano*).

⁹ ARNHEIM, Rudolf. *Rundfunk als Hörkunst (und weitere Aufsätze zum Hörfunk)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. Livro escrito em 1933 como *Der Rundfunk sucht seine Form* e publicado originalmente em inglês, em 1936, como *Radio*. Primeira edição alemã em 1979.

da música eletroacústica e da radioarte. É de Ruttman o manifesto *Nova conformação de filme sonoro e rádio: programa de uma arte sonora fotográfica*¹⁰, de 1929.

Essas experiências com gravações sonoras e rádio vão culminar com o trabalho de Pierre Schaeffer (1966, 2010), que a partir da década de 1940 desenvolve intenso trabalho teórico e criativo cujos desdobramentos se fazem sentir até os dias de hoje.

Indo além da disputa – que não se restringe à época da redação desse artigo por Bartók – entre repertório sério e ligeiro, sendo a difusão deste último largamente valorizada pelos novos meios de veiculação, encontramos estudos mais recentes que colocam a experiência da escuta mediada por aparelhos em uma perspectiva cultural bem mais ampla, como podemos constatar nos livros de Johnatan Sterne (2003), Douglas Kahn e Gregory Whitehead (1992) e Timothy Taylor (2001), dentre outros.

Síntese de novos sons

A seção dedicada aos “aparelhos musicais que não requerem cooperação com a energia humana” não é muito desenvolvida no ensaio aqui analisado; Bartók disserta apenas sobre tentativas de se esculpirem sons no próprio disco, e nas iniciativas de se desenhar sobre o filme ótico. Numa época em que os instrumentos elétrico-eletrônicos ainda eram muito incipientes, ele os coloca sob a caracterização “cuja invenção se deve ao rádio”. Embora não esteja errado, essa classificação evita uma discussão, até hoje muito atual, do papel dos gestos dos músicos junto aos instrumentos eletrônico-digitais. A ruptura da cadeia energética direta entre energia humana e vibração física coloca uma série de questões, ainda sem solução definitiva, sobre interfaces musicais, mapeamento de gestos, processos de síntese sonora, tipologias sonoras, retroalimentação etc. Os trabalhos de Claude Cadoz e Marcelo Wanderley, dentre outros, exemplificam bem as questões e potencialidades desse campo.

O compositor francês Edgar Varèse, nascido em 1883 (apenas dois anos após Béla Bartók) e que a partir do final de 1915 passa a viver nos EUA, é o nome mais associado à busca por novos sons na primeira metade do século XX. Transcrevo a seguir algumas frases de seus *Écrits* (1983), que cobrem algumas décadas de sua vida.

Velocidade e síntese são os traços característicos de nossa época.
Necessitamos de instrumentos do século XX para nos ajudar a realizá-las na música. (1922, p. 29)

¹⁰ Traduzido por mim na tese de doutorado *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*, PUC-SP, 2004, p. 66-67.

Esqueçamos o piano! (1924, p. 39)

Ora, todos os novos caminhos nos são oferecidos pelas possibilidades atuais: aperfeiçoamentos elétricos, ondas, etc. Não se trata de que estes meios devam conduzir a uma especulação sobre a reprodução de sons existentes, mas ao contrário, permitam trazer novas realizações advindas de novas concepções. (1930¹¹, p. 58)

Hoje, com uma nova música, nos faltam novos instrumentos que venham a completar a orquestra ou que constituam um tipo de conjunto totalmente diferente. Podemos agora voar, e se quisermos podemos ainda viajar a cavalo. Mas eu me recuso a permanecer no cavalo na era da aviação. (1937, p. 99)

Há os instrumentos eletrônicos postos sob o controle humano e que, passado um certo tempo, foram agora oficialmente adotados na França nas escolas públicas. Eu mesmo obtive resultados não apenas encorajadores mas amplamente satisfatórios com os instrumentos de Bertrand e Martenot, e resultados ainda melhores com dois instrumentos construídos segundo minhas indicações por Theremin, para minha obra *Ecuatorial*. (1948, p. 122)

Em todos os tempos, a máquina sempre foi o instrumento necessário à produção da música, a seu desenvolvimento, à sua análise, seja da flauta de Pan às ondas Martenot, do monocórdio de Pitágoras aos instrumentos que equipam nossos laboratórios. (...) No entanto, a utilização de meios eletrônicos não significa que os instrumentos utilizados até os dias de hoje devam ser descartados. (...) O uso do avião não impede que se monte a cavalo. (1955, p. 146)

Os textos de Varèse, até 1937, parecem discordar bastante das opiniões emitidas por Bartók: frente a um certo ceticismo deste último, Varèse demonstra uma busca incansável por novos meios. O excerto de 1948, de certo modo, responde a Bartók, a respeito do que haveria se passado com o Theremin desde então. O último excerto mostra um Varèse maduro, menos aguerrido, certamente consciente de que sua principal contribuição à criação musical se encontra em sua música instrumental (que, por sua vez, deve bastante a essa busca).

Ao mencionar as possibilidades de criação de efeitos sonoros com o microfone do rádio, Bartók também toca em uma questão, que vai merecer atenção até os dias de hoje: é possível separar claramente as funções de reprodução e produção

¹¹ Este excerto é retirado do texto *La mécanisation de la musique*.

dos equipamentos de gravação? Posto de outro modo: a fidelidade sonora de uma gravação é fidelidade a quê?¹²

A música ao vivo

“A melhor gravação imaginável, portanto, nunca será capaz de agir como substituta para uma música completamente ao vivo.” Essa afirmação de Bartók parece resumir sua posição central em todo o ensaio-conferência. A comparação utilizada – entre frutas frescas e enlatadas – não é nova; John Philip Souza foi o responsável pela divulgação do termo *canned music*, já em 1906¹³.

As influências da gravação (e difusão de discos) sobre a prática musical é muito bem discutida por Michel Chanan, em seu livro de 1995, *Repeated Takes*. As alterações são sentidas não só pelos ouvintes, que ganham uma autonomia inédita em relação à performance musical, mas também pelos músicos, que passam a aprender a tocar em frente ao microfone, sabendo que sua performance momentânea (construída de uma só vez, ou mesmo através de montagem de trechos menores) será então escutada inúmeras vezes. Dentre as inúmeras facetas, dessa discussão, gostaria apenas de ressaltar uma aqui. Características marcantes de performances ao vivo – rubatos, dinâmicas mais pronunciadas, arpeggios etc. – podem perder sua autenticidade quando repetidas de forma idêntica, e até mesmo chegar a incomodar os ouvintes em audições sucessivas. O musicólogo Richard Taruskin, ao abordar gravações de uma mesma obra de Bach em diferentes épocas, aponta “uma transição de um estilo ‘vitalista’ de performance – romântico tardio, emocionalmente intenso, com grandes e contínuas flutuações de intensidade dinâmica e tempo – para um estilo ‘geométrico’” (apud CHANAN, 1995, p. 124). Essa busca pela fixação de uma interpretação padrão, neutra, não se restringe à música de concerto, atingindo os mais variados estilos musicais.

Acredito que a defesa da música ao vivo por parte de Bartók vai bem além do conflito imediato de interesses entre essa prática e o poder das indústrias fonográficas. Uma visão de música que não a reduz ao som, mas que valoriza igualmente sua capacidade educativa, de formar comportamentos (físicos, psíquicos, sociais) é cada vez mais presente nos dias de hoje; ela é sempre acompanhada da valorização do fazer, do “ao vivo”, mesmo quando se lida com instrumentos eletrônicos.

¹² Ver a seção *Reprodução x produção*, no segundo capítulo de minha tese *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical* (2004). Nesse capítulo também se encontra uma discussão introdutória ao som gravado diretamente nos discos e desenhado nos filmes.

¹³ Ver mais detalhes dessa discussão em minha tese, p. 17.

Em um sentido de certo modo contrário, pode-se notar que, atualmente, a grande disponibilidade de gravações de obras (refiro-me aqui principalmente a peças do repertório de concerto) tornou possível uma nova vivacidade na escuta musical: ouvir uma mesma peça tocada por diferentes músicos, grupos ou orquestras pode revelar aspectos não evidentes da composição e da interpretação, induzir preferências e tornar possível até mesmo uma interpretação virtual por parte do ouvinte, que pode escolher os trechos preferidos de cada uma das interpretações.

Considerações finais

Mais do que postular um aspecto pioneiro para esse texto de Bartók, que, como vimos, aborda temas de inegável atualidade, e mais do que buscar apontar algum viés conservador em suas afirmações, vale aqui ressaltar a importância que a mecanização da música, entendida em sentido amplo, assumiu nos diferentes rumos que a música tomou a partir da virada do século XX. A título de exemplo, comento aqui dois temas ainda não abordados no presente texto. A falta da “qualidade dimensional do som” e a questão dos direitos autorais continuam a ser temas muito relevantes, inclusive para a pesquisa etnomusicológica. Se as dificuldades em se registrar com realismo o som de uma performance de um grupo musical posicionado no palco de um bom teatro não estão totalmente superadas (e provavelmente não o serão¹⁴), imagine-se o registro em campo aberto, com sons sendo produzidos por todos os lados, por participantes que se movimentam à vontade. E se a existência da licença-forçada incomodava bastante naquela época, a legislação autoral de hoje acaba impondo um modo unificado de se lidar com os variados modos de se fazer música, que acaba por favorecer apenas alguns poucos casos de sucesso econômico, ao mesmo tempo em que tolhe diversas iniciativas de caráter não lucrativo.

Finalizando: talvez hoje não faça mais sentido a opção entre a fruta fresca e a enlatada, entre o cavalo e o avião. Qualquer que seja a escolha, exclusiva ou mista, de ferramentas musicais do passado ou do presente, o importante é que as criações do engenho humano daí advindas não sejam merecedoras do adjetivo “mecânico”, tomado aqui em sua acepção menos lisonjeira.

Referências

ADORNO, Theodor W. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens (1938). **Gesammelte Schriften: Band 14 (Dissonanzen).**

¹⁴ Uma boa discussão pode ser encontrada em RUMSEY (2001).

Einleitung in die Musiksoziologie). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 14-50.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão, 1935). **Walter Benjamin: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

CHANAN, Michael. **Repeated Takes: a Short History of Recording and Its Effects on Music**. London: Verso, 1995.

FREIRE, Sérgio. **Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical**. 2004. 216 folhas. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

IAZZETTA, Fernando. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KAHN, Douglas; WHITEHEAD, Gregory (Ed.). **Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde**. Cambridge: MIT Press, 1992.

RUMSEY, Francis. **Spatial Audio**. Burlington, MA: Focal Press-Elsevier, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

SCHAEFFER, Pierre. **Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé 1941-1942**. Tradução de Carlos Palombini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.

SUCHOFF, Benjamin (Ed.). **Béla Bartók Essays**. New York: St. Martin's Press, 1976. p. 289-298.

SUNDBERG, Johan. **The Science of the Singing Voice**. DeKalb (IL), EUA: Northern Illinois University Press, 1989.

SZABOLCSI, Bence (Ed.). **Béla Bartók: Weg und Werke, Schriften und Briefe**. Kassel: Bärenreiter, 1972.

TAYLOR, Timothy. **Strange Sounds**. New York: Routledge, 2001.

TITZE, Ingo. **Principles of Voice Production**. Upper Saddle River (NJ), EUA: Prentice Hall, 1994.

VARÈSE, Edgar. **Écrits**. Paris: Christian Bourgois, 1983, p. 30.

WEILL, Kurt. Possibilidades da radioarte absoluta. Traduzido do alemão por Sérgio Freire. Original de 1925. **Em Pauta**, v. 15, n. 24, p. 22-27, 2004.

Suma teleológica da composição musical: por uma breve sociologia da recomposição

Flo Menezes

Considerar a composição em pleno deslanchar do século XXI, após todos os rumos tão diversos pelos quais trilhou o pensamento musical no decorrer do século passado, em que o paradigma da tonalidade deixou de ser hegemônico e quando até mesmo o intérprete passou a ser prescindível para que ocorra o fato musical (como nas poéticas acusmáticas, importante vertente da música eletroacústica), remete-nos às relações da composição com sua própria história.

Em que medida a composição, hoje, pode ser inserida em um contexto histórico? Em que medida compor hoje é, de alguma forma, extensão, desenvolvimento ou radicalização do que se iniciou no século XX, na era da chamada “contemporaneidade”?

Façamos uma digressão sobre aspectos essenciais do que significa *compor* em nossos dias. Para tanto, lanço aqui algumas hipóteses que visam a um balanço que, constituído de um pêndulo, necessariamente oscilará entre as eras passadas e as futuras, buscando suas raízes em tempos remotos.

O compositor e suas escrituras

O exercício da música, tal como presente nos ritos e nas próprias práticas musicais de tempos arcaicos, ancora-se no fenômeno do anonimato e é bem anterior ao advento de sua grafia, registro sobre o qual tornar-se-á possível a fixação de elementos estruturais e sua manipulação distanciada do fluxo temporal das práticas interpretativas da música. Mas se tal prática musical remonta a tempos irrecuperáveis e inaugura, a distâncias incomensuráveis, a música como fato, organização e expressão culturais, pode-se falar de *composição musical* apenas e tão somente a partir da emergência da *notação* ou *escrita musical*, em plena Idade Média (Ars Nova), período que, juntamente com a música renascentista, nos é hoje pouco acessível, ao menos não da forma como o é a música do período barroco e das eras posteriores. Ainda que o processo de cristalização do que se designa por escrita musical tenha se dado por longa trajetória histórica, cujos primórdios denotam caráter rudimentar e primitivo e cujas raízes poucas relações guardam com os signos gráficos padronizados das partituras tais como as conhecemos e usamos para ler e interpretar as músicas dos mais diversos períodos, inclusive as que motivaram as formas mais arcaicas de notação, já em desuso completo, é possível reconhecer que o nascimento da escrita musical guarda suas origens no verbo e nos problemas advindos com sua representação gráfica pela linguagem escrita.

Contudo, se tal vinculação da composição em seus primórdios com a verbalidade faz da música irmã de sangue do verbo, a escrita ou notação musical emerge e se configura justamente pelo viés de seu apartamento em face da impotência da escrita verbal, pois que se na representação das palavras e, mais precisamente, das letras constituintes dos vocábulos privilegia-se sobretudo o *timbre* em suas oposições binárias estruturantes do fato linguístico, nas quais os sons tônicos ou de altura determinada (vogais) contrapõem-se aos sons inarmônicos e ruidosos, de altura indeterminada (consoantes), a representação gráfica do verbo demonstra-se incapaz de registrar com precisão características acústicas que vão muito além desse dualismo binário de base. No verbo grafado, representam-se, por convenções, os timbres dos fonemas e suas aglutinações em palavras, mas pouco se descrevem as qualidades *prosódicas* da verbalidade.

A escrita musical irá atuar precisamente no âmago dessa impotência representativa dos signos gráficos verbais. Ao contrário da linguagem verbal escrita, que elegera o timbre como o cerne da representação visual da palavra (ou seja, justamente aquele aspecto do som que se revela não como *parâmetro sonoro*, mas antes como *resultante* dos demais parâmetros sonoros), a escrita musical elegerá como seus elementos estruturantes justamente o que fora negligenciado pela

transcrição escrita do verbo: sua *prosódia*, assentada sobre as *alturas* e sobre as *durações* e, ainda que muito posteriormente, sobre as *intensidades*. Se a prosódia não se ausenta por completo na representação verbal, ela é aí não mais que esboçada, pelo viés sobretudo da pontuação, dando indícios rudimentares sobre a entonação das frases e a acentuação dos vocábulos. Na música, contudo, alturas e durações adquirem autonomia e começam a ser grafadas com signos específicos, de modo a possibilitar certa sistematização dos elementos prosódicos em grau e aprofundamento desconhecidos e ignorados pelo verbo escrito.

Ao operar sobre os elementos prosódicos e discriminar parâmetros sonoros tais como as alturas e as durações, elaborando signos específicos e independentes para a grafia de cada um desses atributos do som, a escrita musical acaba por *decompor* o som. Decompõe-no justamente pelo viés de seus *parâmetros* acústicos. Como que colocando-o sobre uma mesa cirúrgica, disseca-o e o segmenta em aspectos constituintes distintos. O som, que na realidade “concreta” da escuta emerge como uma *totalidade* de aspectos interativos que, somados, resultam na percepção de seu timbre, é então subdividido como se seus parâmetros pudessem existir independentemente dos demais: como se as alturas pudessem existir sem durações; durações de sons, sem qualquer altura, nem mesmo as que associamos à escuta dos ruídos (ao que Pierre Schaeffer dera o nome de *massa* dos sons); ou ainda como se as intensidades pudessem ser percebidas sem quaisquer resquícios de alturas e de durações. Em outras palavras: o som começa a ser *pensado*, em tempo diferido, ao invés de ser apenas *ouvido*, em tempo real. Abandona sua concretude atada à sua vivência temporal para tornar-se veículo da mais alta abstração, como se abdicasse do tempo de sua existência para existir em um tempo imaginado, em essência atemporal ou, no mínimo, desvinculado de sua vivência factual.

E é só então que nasce a *especulação* propriamente dita acerca dos processos que reverterão tal atemporalidade em ocorrências sonoras temporais, recuperando a dimensão existencial concreta e fenomenológica dos sons. Se a potencialidade das elaborações interdependentes dos parâmetros sonoros preside a própria emergência da escrita, impossível de ser empreendida sem sua vinculação de origem com tal necessidade estrutural, ou seja, se a própria escrita musical nascera de uma necessidade pensante e de índole estrutural, há de se reconhecer, ainda assim, uma nítida separação entre a discriminação representacional de graus paramétricos (sons graves, agudos; durações curtas, longas; intensidades fracas, fortes; em todos os seus possíveis graus intermediários), de índole repertorial, e as elaborações estruturais propriamente ditas, através das quais se modelam tais graus numa formulação com certo sentido musical, responsável pela emergência de uma sintaxe

e de uma gramática da composição. A tal pensamento processual, a tal *processualidade*, que se dá a partir da abstração que é fornecida ao pensamento pela escrita, dá-se o nome de *escritura*. Domínio do fazer especulativo, a escritura vale-se do tempo distendido das elaborações para restituir a concretude do sonoro e é, por assim dizer, a própria dimensão de um tempo real projetada em um tempo difido. Se a escrita opera uma *decomposição* do sonoro, a escritura reverte e restitui o som na trama temporal, lendo a *recomposição* como sua estratégia de base.

A rigor, mal existe lugar para o que chamamos, sumariamente, de *composição*. A história da composição é, a rigor, a história da recomposição. Recomposição esta que pressupõe etapas de decomposição dos sons, o que lhe oferece, de mão beijada, a representação gráfica dos sons, ou seja, sua notação ou escrita musical, a qual poupa ao compositor o trabalho de decomposição cirúrgica para que este se concentre no labor artesanal do cirurgião plástico que reconstitui as configurações originárias com certa metamorfose qualitativa, remodelando a matéria a seu *bel piacere*.

Essa mesma história da recomposição aponta, contudo, para uma busca cada vez mais complexa pelos meandros do sonoro, riocorrente que desembocará nos anseios em se recomporem os *próprios sons*. Com o advento da música eletroacústica, na metade do século passado, a recomposição atinge, na mesma medida em que a decomposição dos sons, seu apogeu. Quando de tal ápice especulativo, propiciado por modernos instrumentos cirúrgicos capazes de adentrar os espectros sonoros e dissecá-los em seus mínimos constituintes, a própria escrita, levada até ali a um exacerbo de signos que procuravam, desesperadamente, dar conta da consciência cada vez mais aguda de parâmetros os mais diversos das sonoridades (em grande parte corroborada pelas experiências seriais), vê-se convidada a se retirar do ambiente da composição. Nos estúdios eletrônicos, ela é substituída por critérios outros de visualização e representação física dos sons, os quais, amparados pelos resistentes e insistentes esboços do (re)compositor, operam sobre os próprios sons, levando a escritura, na ausência da escrita, à sua apoteose. Em tais condições, a decomposição dos sons faz-se tão ou mais importante do que antes, porque mais instrumentalizada ainda do que o que lhe era propiciado pela escrita. E será aí então que o que há de mais abstrato junta-se ao que há de mais concreto: pensar a escritura encontra elo direto com ouvir as estruturas, pois que não há mais, ali, a necessidade irrevogável do intérprete para que o compositor tome contato sonoro com o que compõe e o experimente ao nível de sua própria percepção.

Há nesse estágio, pois, certa falácia em dizermos o que efetivamente seja abstrato ou concreto.

O compositor e seu corpo

Naquele amálgama entre som musical e som verbal pelo qual nascera toda escritura – e aqui não necessitamos mais de recorrer à mera escrita, veículo instrumental em grande parte da história da música imprescindível aos processos escriturais, mas que se revelou mais tarde pretexto para o Texto propriamente dito: o da escritura –, a composição envereda pelo verbo cantado. Os grandes mestres compositores do passado – Idade Média e Renascença – foram renomados cantores: Johannes Ockeghem com sua famosa voz de baixo; Josquin Desprez, grande mestre cantor; Heinrich Isaac; Jacob Obrecht; Orlando di Lasso...

Seria a voz um “instrumento”? A emissão dos sons estava atrelada à vibração de seu próprio aparelho fonador. O compositor era o receptor, mas antes mesmo o próprio emissor dos sons com os quais trabalhava. O som emanava de seu próprio corpo.

O período barroco, dando vazão à autonomia antes apenas esboçada do gênero puramente instrumental, faz emergir o compositor-instrumentista, cuja voz às vezes silencia para que seus dedos façam emergir os sons de – aí sim, sem qualquer titubeio – certos instrumentos. Tendo seu ápice no período romântico com os grandes virtuosos – Liszt, Chopin, Paganini... –, o compositor distancia-se do som e o manipula por intermédio de outro corpo emissor. A caixa de ressonância de seu tórax é transplantada para a caixa de ressonância do piano, do violino com sua alma. A respiração que expirava dos pulmões e vazava pela boca através do aparelho fonador encontra respaldo nos tubos extensivos dos trombones e dos trompetes, prolongando o sopro humano. O batimento de seu coração repercute no toque dos tambores. A matéria externa vem ao encontro do compositor para dele arrancar seus sons. Encontra-o para extirpar os sons de seu corpo e destituí-los de seu até então irrevogável caráter corpóreo.

A opção é do compositor. Almejando vislumbrar o sonoro, visualiza ao menos as articulações de seus dedos na produção das vibrações e da harmonia invisível. Aquilo que se ouve é um aspecto do inaudível, parafraseando o lema de Anaxágoras, para quem o que vemos é tão somente um aspecto do invisível, mas *ver* a produção sonora sacia o anseio de concretude: arrancando do próprio corpo a abstração sonora que presidia a emissão vocal, transfere aquele invisível para o corpo instrumental que bem se vê. E, desta feita, dá-se mais um passo rumo a uma ainda maior abstração: aquela que, continuando tão abstrata quanto o som que se cantava, emana a distância pela vibração de um corpo que não o seu. A abstração do pensamento escritural do compositor apenas se distancia de seu corpo.

E advém então um desligamento. Como num parto, o cordão umbilical se rompe quando o compositor se apossa da batuta. Com ela, gesticula e controla a emissão dos sons, mas não os emite mais. São os músicos da orquestra, outros corpos, que os geram, através de outros instrumentos ou, nos coros, ainda de certos corpos. Chegamos então ao final do século XIX e início do século XX, quando a figura do compositor-regente emerge com mais força do que a do compositor-instrumentista: Mahler, Strauss, Schönberg, Webern, mais tarde Maderna, Boulez...

Tal percurso rumo a esse distanciamento físico do compositor em relação ao som promoverá, por mais paradoxal que isso possa parecer, um reencontro substancial e não mais intermediado por qualquer outro corpo humano: nos estúdios eletrônicos, o compositor toma contato direto com o material sonoro, mas se livra de sua matéria, e tal desvinculação total, de tipo acusmático (ou seja, a partir do fato estético de que ouvimos os sons sem sequer ver ou mesmo (re)conhecer a sua proveniência física), nada mais faz que levar às últimas consequências aquela tendência já presente no decurso daquele processo de distanciamento do som em relação ao corpo do compositor, iniciado com a autonomia da música instrumental.

Primeiramente gerando o som dentro de si (o compositor-cantor), em seguida expelindo-o para fora de seu corpo e interagindo com outros corpos geradores de sons (o compositor-instrumentista), ao que depois se segue um desligamento do gesto em relação à própria produção do som (o compositor-regente), atinge-se a era na qual o compositor concentra toda a sua energia produtiva nas etapas laboriosas do par decomposição/recomposição, quando então não mais interessa a localização física da proveniência do sonoro, mas tão somente seus planos de sonoridades. A “composição” configura-se no ato, isto sim, da *recomposição*. O compositor verte-se em compositor-recompositor.

O compositor e seus sons

Mas o estúdio eletrônico não propiciou ao compositor apenas essa radical desvinculação em relação à proveniência física dos sons. Mais que isso, a partir de então o compositor pôde interferir diretamente no âmago da constituição dos espectros sonoros.

Se antes as operações ao nível dos timbres que lhe permitia a escritura instrumental (entenda-se aqui também a escritura vocal) resumiam-se, em primeira instância, à escolha dos instrumentos, em segunda instância, às formas de emissão dos sons a partir daqueles corpos instrumentais e, em terceira e última instância, na eventual combinação de tais emissões quando da junção de dois ou mais instru-

mentos no contexto da composição, a partir do trabalho de decomposição e de recomposição em estúdio eletroacústico o compositor passa a poder determinar o próprio conteúdo espectral dos sons com os quais opera.

Até então, aquilo que se convencionou chamar de *material musical* revelava irrevogável caráter *relacional*: tratava-se de relações entre elementos estruturais vestidos pela indumentária dos timbres. Mas a partir de então o material musical passa a adquirir um novo, adicional caráter, sem abrir mão de suas potencialidades e responsabilidades estruturais, ou seja, relacionais: o material passa, para além de relacional, a ser também *constitutivo*. A *constituição* dos espectros – ou seja, seus timbres – não é mais, a partir desse momento, somente fato de escolha e muito menos limitada ao rol de articulações possíveis (modos de ataque) de um certo instrumento, mas passa a constituir etapa elaborativa de responsabilidade do próprio compositor. Ao contrário do que ocorrera ao longo de toda a história da música, o compositor não compõe apenas com os sons, mas, além disso, ele passa a compor também os próprios sons.

Com isso, indubitavelmente os sons atingem um grau até então desconhecido de abstração. Uma abstração ainda maior, pois que potencialmente desvinculada de qualquer referencialidade corpórea, de índole instrumental. Em tal processo, todavia, a imagética da escuta aflora com todas as suas forças: pois alijada de qualquer ponto de apoio visual, ainda assim a escuta almeja certo “olhar”, projeta imagens, mesmo que as mais abstratas e de difícil definição, imagina gestos. A música, assim, não abdica de seu caráter gestual, mas ao mesmo tempo emancipa o gesto musical de sua motivação física e corpórea. Se é ledó engano pensar que a música seja a arte dos sons e constatamos, isto sim, que a composição, apoiada sobre a emergência da escrita e assentada na processualidade da escrita, atrela-se de alguma forma a certa visualização do fato sonoro mediada pela planimetria das partituras, na escuta acusmática, em que se ausenta o intérprete e o ouvinte se encontra diante dos sons sem qualquer indício de sua proveniência física, e na qual a escrita igualmente se ausenta, escutar será sempre evocar imagens, suas *próprias* imagens, pessoais, na busca do entendimento daqueles mesmos sons. A música composta em estúdio eletroacústico efetua e radicaliza, assim, um duplo resgate relativo à escrita musical de outrora: por um lado, de seu potencial de decomposição; por outro, de sua imagética. Assim é que cada ouvinte se incumbirá, por instinto, de reconstituir uma possível proveniência física do sonoro, por mais indefinível que esta seja, trazendo para dentro de si aquele mundo de sons que nenhum outro mundo, além do seu próprio mundo interior, possa como que justificar. A essas alturas, em que o pensamento abstrato se eleva com os sons e os sons

se elevam ao pensamento mais abstrato, o olhar institui certo distúrbio, ou implica suspensão da concentração, da *intertensão* (termo que oponho ao raso entretenimento) auditiva em seu mais alto grau. Não por acaso, Stockhausen aconselhava o fechamento dos olhos como condição ideal para a escuta da música eletrônica.

Em tal ambiente inusitado, ao qual resistem ainda hoje as mentes mais enrijecidas, os sons não necessariamente expurgam para fora das texturas emergentes certos resquícios de periodicidade, pois que as oposições binárias continuam a existir e aperiodicidades insistem em contrastar com pulsações periódicas, e todo pulso tenderá, por sua proximidade com a vivência perceptiva dos fenômenos corpóreos – respiração, batimentos cardíacos, circulação sanguínea, piscar dos olhos, passos e, em tempos mais alongados, digestão e orgasmo –, a romper com o estado de meditação transcendental da escuta acusmática para *corporificar* os sons, trazendo-os de novo para perto do corpo e para longe do pensamento, evocando aquele longínquo e memorial elo do som com o corpo humano, originário da própria escritura em tempos remotos. O rito, que ali, diante de sons emitidos por alto-falantes, atingira certo estágio extático, volta a apelar para seu aspecto tribal, legítimo como qualquer tribo, mas, em circunstâncias socioeconômicas adversas (e bem distantes das sociedades tribais, em essência bem superiores às capitalistas), perigosamente preferencial por parte das sociedades de consumo pelo fato de que bem funciona, pela evocação uniforme dos ritmos e das métricas, ao amortecimento hipnótico da escuta crítica e à morte daquela mesma responsabilidade, individual, em se enveredar pela imagética dos sons, bem distante da fácil evidência dos fenômenos periódicos.

Em tal contexto, mais uma vez é dada ao compositor a voz de sua escolha: se aquela que reconduz os sons ao corpo, ou se aquela outra que os arremessa para a abstração bem acima de sua cabeça. É como se os sons que adentrassem seu corpo pelos seus ouvidos – a rigor já tão próximos de seu cérebro! – pudessem perfazer ou uma, ou outra curva em direção aos polos da oposição binária que é constituída pelo par cabeça/pés: se se curvam para cima, almejam a imagética da escuta, privilegiam a abstração e a complexidade das estruturas sonoras, favorecem os prazeres da *intertensão* e apontam para o sublime; se se curvam para baixo, dirigem-se à trivialidade dos *sapateados*, ao ritmo dançante das massas amortecidas pelo que mal ouvem, aos deleites do entretenimento, às seduções do belo.

A questão, porém, não implica exclusividades, mas antes preponderâncias. Preponderâncias! Será sempre possível, assim, fazer integrar ambiências periódicas em meio a estruturas aperiódicas sem que se descaracterize uma poética consciente dos níveis de complexidade aos quais pode aceder a composição, e por

vezes tal contraste faz-se até mesmo necessário para o redimensionamento do potencial de abstração a que se pretende chegar quando de uma atitude *maximalista* diante do universo dos sons. E assim é que o sublime busca, circunstancialmente, apoio estratégico, esporádico, no belo.

O compositor e suas espirais

Desta feita, mesmo as estruturas mais complexas da composição, decorrentes de processos com alto grau de elaboração intelectual, podem implicar rebatimento em efeitos corpóreos, e tais recorrências, que nos fazem remeter às épocas já idas da composição em tempos históricos, em que os idiomas das escrituras se alicerçavam, mesmo quando de invenções altamente especulativas, em grande medida nas referências periódicas pelas quais o corpo vive, sobrevive e elabora suas pulsões, constituem apenas um aspecto das constantes releituras que as novas invenções propõem do arsenal da cultura, tão bem definida por Roland Barthes como tudo em nós, exceto nosso presente.

Pelo viés dos rebatimentos e das releituras, estratégias, ambas, de recomposição não somente dos materiais no interior das escrituras, mas também em seu exterior, alargando o espectro de suas referências para o legado cultural histórico com o qual tece a trama da linguagem musical e elabora mais um de seus nós, a composição revela-se como *Transtexto*. Mais que Texto (como o queria de modo tão pertinente um Berio, com T maiúsculo), mais que Intertexto, a composição atravessa a si mesma dentro e fora dela mesma, numa *transtextualidade* que distingue a criação artística da ciência, pois que, reportando-se a obras anteriores, não o faz pelo mero viés do reconhecimento histórico de feitos passados, porém ultrapassados, mas efetivamente repotencializa e reatualiza os fatos artísticos de outrora, numa proposição de revivência e reavaliação estética do que se ouvia pelo prisma do que se propõe agora a ouvir. O referencial passado não se traduz, na arte, como fato pretérito do qual meramente decorre o fato presente, como que numa evolução linear coroada pela noção de progresso. Invenção artística e descoberta científica instituem, assim, certa oposição, pois quando se fala de invenção, lida-se com *transgresso*. Ao se escutar a obra atual, remete-se a tantas outras passadas. Na reescuta de cada uma dessas referenciadas obras do passado, remete-se à atualidade da obra na qual tal reescuta encontra ressonância, numa reciprocidade amorosa que relativiza e chega mesmo a suspender todo tempo.

No âmago desse fazer multirreferencial, nem toda referencialidade é literal. O recompositor está em parte consciente de seus jogos transtextuais, mas é em grande parte inconsciente do amplo teor de seus reenvios e da extensão exata

de sua trama, que muito excede os retalhos com os quais compõe sua obra. O compositor é atravessado por todo o tecido cultural no qual se insere. As espirais que fazem rebater as curvas passadas na atualização e invenção das curvas atuais fazem também com que aquilo que se ouve seja um aspecto do inaudível, ou, ainda melhor, do reaudível, de uma reescuta que nem sempre se apoia no próprio contexto composicional daquilo a que a obra atual se remete. Ora aspectos concretos e contextos explícitos do passado cultural são redimensionados na obra atual, ora lidamos, entretanto, com opacas reminiscências, vagas (mas nem por isso menos substanciais) evocações. E em tal contexto da recepção e reflexão do dado estético da composição pensa-se muito mais sobre o que se ouve do que se ouve o que se pensa, em mais uma das provas de que o silêncio não existe. Ouve-se o tempo todo: pensando, ouvindo. Os rebatimentos são, pois, simultaneamente referencialidades históricas e ressonâncias reflexivas sobre o que se ouve, na escuta imaginada de aspectos de obras passadas que se somam ao silêncio de nossos pensamentos.

Destarte, o compositor, ao compor, não recompõe apenas seus materiais. Recom põe também, em certa medida, as obras passadas. Insere-se na extensa trama da Composição, reluz vínculos que mal intui, rebate reflexos que podem estar temporalmente próximos ou distantes de seu próprio tempo. No que tange a seus materiais, tal recomposição é concreta; quanto às obras nas quais sua invenção rebate, a recomposição é virtual. A grande invenção é, assim, interferente e ao mesmo tempo generosa, pois que suas proposições incitam a uma reescuta, por prismas diversos, de obras passadas.

E desta feita a história musical é sempre objeto de releituras, de reescutas. E nunca ouvimos a mesma música.

O compositor e seu público

Recompor é, pois, redizer, mas também dizer o ainda não dito, simultaneamente, seja pelo teor das proposições inventadas, seja pelo fato de que o próprio redizer é, em si mesmo, um novo dizer. Não lidamos com reproblematisações! Mais que isso, são ressonâncias. Não se têm resoluções, mas antes proposições. As artes são o lugar dos sonhos acordados. São as topias das utopias do mundo vivido, essas mesmas utopias que o nosso mundo atual desconhece ou que passou a sistematicamente ignorar, vitimando as novas gerações com a deriva ideológica e a ausência de uma perspectiva revolucionária. Mas, mesmo em meio à morte das utopias, resguarda-se o direito à felicidade. A história da composição não é a história de seus problemas, mas antes de seus prazeres.

No decurso da história musical, o recompositor oscilou entre a presunção de um idioma comum e a peculiaridade de seu meio social e de sua classe. Ainda que a imagem de um público no singular, único e hegemônico, seja produto típico da era da indústria cultural em seu processo de massificação, tal ilusão de que se possa falar a todos os homens preside o espírito humano desde os primórdios das escrituras, em todos os seus níveis.

Jamais, entretanto, pôde-se falar a todos os homens. Mesmo nas proposições mais evidentemente apelativas dessa sonhada congregação dos espíritos, como nas cerimônias religiosas – em que a etimologia mesma do vocábulo *religião* evidencia tal pretensão unificante entre os humanos, num *religare* que pretenda atar toda a humanidade –, as dissensões são mais que evidentes, escancaradas por crassos acontecimentos históricos que pateticamente desnudam aspectos os mais sectários e anti-humanos de que são capazes os humanos. Em meio a tantas religiões, deflagraram-se no decurso histórico das civilizações mais incompatibilidades do que irmandades, e a humanidade não conheceu até hoje, como proclama a hipócrita benevolência de certos pastores, sequer um dia de paz completa que reinasse sobre a Terra.

Mas estar consciente de tal incongruência do fazer artístico – qual seja: a de que se concebe uma dada obra para *um* público dentre muitos possíveis, para seu público – aponta ao menos para um aspecto utópico dentro da própria topia da obra de arte: a de que, um dia, as elaborações a que se chegaram possam, talvez, ser objeto de fruição e reflexão de todos os homens. Garrafas ao mar!

Estaria a Música Nova apartada de um convívio social que esteja minimamente legitimado em meio ao capitalismo hegemônico de nossos dias? Muito se criticou a Música Nova pelo seu hermetismo. O stalinismo reacionário proclamou a arte engajada em oposição ao caráter “burguês” da história do saber musical. Mas de que felicidade social estaríamos falando? Da tonalidade do passado, com seu sistema de referência comum que se oporia ao parto social, irreversível e mesmo inevitável no contexto da contemporaneidade musical que daí decola, proposto por Schoenberg e sua escola ao início do século passado com o dito “atonalismo”? Pois então tomemos como exemplo esse mesmo sistema de referência comum – qual seja: o tonalismo – em fase de estabilidade plena, no auge do assentamento dos paradigmas da tonalidade do período clássico (os quais viriam a se deslocar rumo a certa instabilidade já pelas mãos de Mozart, mas sobretudo pelas especulações do último Beethoven): de que felicidade social estaríamos falando? Da do próprio Mozart, gênio reconhecido por todos os públicos burgueses e por todas

as cortes de sua época, sem falarmos de seu reconhecimento póstumo? Quando pensamos então que seu corpo, de Amadeus, a despeito de todo esse reconhecimento, sequer mereceu uma sepultura e que fora arremessado, com algumas pás de cal, em uma vala comum...

Sob tal viés, a constatação é tão evidente quanto, para alguns que costumam chamar para si o sentimento de culpa herdado pela moral cristã, surpreendente: o bote salva-vidas em meio a esse permanente conflito social que é tipificador de nossa época, mas que atravessa, a bem da verdade, a história de todo o saber humano, consiste na autenticidade e no prazer que o compositor deve cultivar com relação a seu Transtexto, por mais que o reduto de tal autenticidade se circunscreva a uma torre de marfim. A esperança (no sentido mesmo da *Hoffnung* blochiana) reside não no derrotismo da abnegação de seus prazeres, ao qual nos incitam constantemente as adversidades sociais da hegemonia do capital, e muito menos nas fáceis concessões em vistas de uma prometida receptividade social, mas antes na íntegra afirmação e mesmo na autossuficiência – como se ela fosse possível... – de seu fazer especulativo.

Como se colocar hoje diante da composição? Como predizer seus rumos? Como refletir e assumir posição estética, pragmática, ética e política após termos diagnosticado a figura do compositor em radiografia histórica pelo viés de suas elaborações escriturais, de sua própria corporalidade, de seus materiais, de suas revivências culturais e de seus possíveis interlocutores? Os males sociais que afetam a música são os mesmos que afetam todos os aspectos da vida social. E ainda que tal evidência não redima a culpa dos culpados, nem esvaeça a esperança dos comprometidos, é franco reconhecer que mesmo em meio às condições socialmente adversas que caracterizam os tempos atuais, em que as desigualdades econômicas e culturais persistem em se revelar como a essência da infelicidade social da humanidade como um todo, é legítimo, ainda assim, declarar-se feliz.

Non multa sed multum. Substancialidade, não trivialidade. Pois bem sabemos o que se quer que façamos quando estamos na contramão desse público no singular que sequer existe: que nos silenciemos. Mas sabemos também – e aqui o reafirmo – que, tal qual esse público no singular idealizado pelas sociedades de consumo, o silêncio também não existe.

Ópera: algumas considerações¹

Guilherme Nascimento

Uma das principais tarefas da arte sempre foi a criação de uma demanda que poderia ser plenamente satisfeita somente mais tarde. A história da arte conhece épocas críticas em que uma determinada forma de arte aspira a realizações que poderiam ser totalmente obtidas apenas com uma transformação do padrão técnico, ou seja, em uma nova forma de arte. As extravagâncias e durezas da arte que ocorrem, particularmente, nas assim chamadas épocas decadentes, surgem, na verdade, a partir do núcleo de suas ricas energias históricas.

Walter Benjamin

A ópera trava contato com elementos que o teatro clássico muitas vezes sugere, mas não alcança na sua totalidade. Ao lidar com situações de horror, violência, alegria, tristeza ou perigo, a ópera as representa dentro de um contexto musical – e, às vezes, coreográfico – que, ao invés de reforçá-los, opera de uma maneira poetizada, transportando-as para uma espécie de esfera dos sonhos. O retardamento da ação, as repetições de situações e a presença do canto e da dança criam situações por demais inverossímeis para serem tratadas como realistas. A ópera jamais conseguiu igualar o realismo que o teatro imprime no drama. Nesse ponto o teatro foi além de todas as artes, mesmo do cinema, pois

¹ O presente trabalho contou com o apoio financeiro da Fapemig.

o drama vivido por seres de carne e osso é sempre mais visceral que o projetado na tela. O mundo da ópera é o mundo do impossível.

Porém, é exatamente nos elementos que a ópera traz ao teatro que repousa a sua grande força dramática. Buscar, na ópera, a sincronia entre vida real e ação dramática é tentar imprimir a lógica de um mundo a uma arte que opera por leis diversas. Ópera não é apenas teatro. É também, e principalmente, música. Desprezar as características essenciais da música é não tirar proveito dos elementos que trazem, em si, grande parte da força expressiva da ópera. O ato de suspender um momento de tensão e retardar o desfecho de uma situação foi muito utilizado na literatura e no teatro. Em *Hamlet*, Shakespeare constantemente suspende a ação para as digressões filosóficas do protagonista, assim como Alessandro Manzoni, em *Os noivos*, através da inserção de longas digressões históricas, frequentemente retarda a ação em momentos de alta tensão como artifício para a manutenção do suspense. Na ópera, a força dramática que repousa sobre o retardamento da ação é facilmente potencializada, pois que a velocidade em que os eventos musicais acontecem é, *per se*, mais lenta que a velocidade da vida real. Acrescente-se a isso as inúmeras possibilidades de retardamento do tempo musical e temos um universo de efeitos para acentuar, ainda mais, as características trágicas de uma cena. O canto, que na ópera não abandona as personagens nem nos momentos de maior sofrimento, além de permitir-lhes um instante de reflexão, tão caro ao drama, acentua consideravelmente o efeito dramático da situação, pelas características próprias da voz e suas inflexões.

A repetição de trechos musicais que, invariavelmente, prejudica o fluir habitual das cenas foi, quando bem utilizado, um elemento cômico a mais, tão explorado nas óperas do século XVIII e início do XIX, tais como *La serva padrona*, *As bodas de Fígaro* e *O barbeiro de Sevilha*. Quando se compara Falstaff, cuja música contínua é mais fiel ao realismo da ação teatral, com *As bodas de Fígaro*, cujas repetições musicais imprimem uma constante retomada das situações, percebe-se o quanto a comicidade da segunda supera a da primeira, beirando à hilaridade em alguns trechos. Mozart soube explorar, com habilidade, as características psicológicas de Fígaro, na repetição de alguns acontecimentos em que ficam claros sua ingenuidade e raciocínio lento, enquanto Susanna mostra-se como a mais sábia do casal. Verdi não recorre ao artifício da repetição sistemática, pois que sua linguagem musical, no final do século XIX, é relativamente diferente. Ao final, a comicidade de Falstaff repousa mais no texto e nas situações dramáticas do que no contexto musical em que é colocado.

O mundo da ópera é, portanto, um mundo extraordinário. Um mundo que existe paralelamente ao mundo real e que possui sua lógica própria, seu tempo e seu *modus operandi*. Um mundo que deve ser apreendido com suas características próprias. Para Catherine Kintzler (2004, p. 19):

Ao ousar levar a sério o mundo maravilhoso como um pensamento completo e representável, como um mundo com tudo aquilo que se necessita para se fazer um mundo – leis, espaço, tempo, casualidade, etc. –, a ópera cria uma segunda-natureza. A segunda-natureza não é uma contra-natureza, mas uma quase-natureza.

Ao lidar com a ópera, o espectador deve aceitar aquilo que Samuel Taylor Coleridge (1983) chamou de “suspensão voluntária da descrença”, ou seja, a suspensão do julgamento frente à implausibilidade da narrativa. Dito de outra maneira, ele deve aceitar a lógica do mundo ficcional como verdadeira, mesmo que fantástica ou impossível. Para Umberto Eco (1994)², trata-se de um “acordo ficcional”, onde o espectador, embora saiba que o mundo da ficção é um mundo imaginário, deve acreditar que a história de fato aconteceu como narrada e que o autor não está contando mentiras. Ao se deparar com obras de ficção, deve-se estar pronto a aceitar que lobos falam, crianças voam e camundongos regem orquestras, sem que se sinta ferido na certeza de que, no mundo real, essas situações seriam inconcebíveis.

Porém, como bem lembrou Kintzler, o mundo da ópera não é um antimundo (“contra-natureza”), mas um quase-mundo (“quase-natureza”), pois que toda obra de ficção tem o mundo real como pano de fundo. Ao mesmo tempo em que se aceita o fato de que alguns elementos do mundo ficcional operam de acordo com suas próprias leis, espera-se que o resto, de maneira geral, seja semelhante ao mundo real. O resto repousa, muitas vezes, no não dito pela ficção. Embora nossa descrença seja suspensa para acreditarmos que lobos falem, esperamos que o restante do mundo de Chapeuzinho Vermelho seja semelhante ao mundo de qualquer criança, nas suas relações com a mãe, a avó e o universo ao redor. Nem tudo é ficção em uma obra de ficção. Alguns elementos costumam ser reais, tais como a geografia, a história e a maneira como as pessoas se comportam. Segundo John Searle (1999), o que geralmente, embora não necessariamente, difere um conto de fadas, uma história de ficção científica e um romance histórico é o grau de comprometimento do autor com os fatos reais, sejam eles fatos específicos sobre lugares, sejam fatos genéricos

² Ver também: Genette (1976) e Genette, Ben-Ari, McHale (1990).

sobre como é o mundo e sobre o que é, ou não, possível de se realizar nesse mundo. O autor de uma obra de ficção apresenta ao receptor (leitor ou espectador) uma série de pistas onde ele deixa mais ou menos claro o quão distante do mundo real ele levará a sua história, criando assim um pacto em que o receptor deve tratar a obra ficcional como uma extensão da realidade. Algumas pistas podem ser óbvias e apresentadas logo no início da narrativa, outras podem estar escondidas na trama, ou criadas de propósito para confundir o receptor. O romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, inicia-se com o caso de um suposto livro encontrado pelo autor, e posteriormente perdido, que reproduz fielmente um manuscrito medieval que contém a história prestes a ser narrada. A referência ao manuscrito e à possível veracidade da história ajuda a situar a narrativa em um tipo de categoria em que esperamos o máximo de semelhança com o mundo real. Já uma história que se inicia com “Era uma vez...” nos prepara, de imediato, para aparições as mais excêntricas, tais como poções mágicas, fadas madrinhas e carruagens puxadas por ratos.

O “faz de conta” da ópera não é diferente. Grosso modo, todo espectador deveria ir a uma récita esperando ver pessoas que, com musicalidade impecável e uma maravilhosa orquestra de fundo, conversam cantando, choram cantando e morrem cantando, mesmo ciente de que, no mundo real, isso seria impossível. Da mesma maneira, todo espectador de ópera deveria saber que a ação se resolve lentamente, que as passagens instrumentais muitas vezes servem para preparar a atmosfera, que os números de dança nem sempre têm sentido na trama, que os temas frequentemente vão e voltam e que muitas das histórias são implausíveis. A ópera não deve ser encarada como a representação de fatos da realidade, mas como uma narrativa fantasiosa cuja intenção primordial é produzir uma experiência estética. A impossibilidade do mundo da ópera não é diferente da impossibilidade de outros mundos ficcionais. Por mais absurdo que seja o mundo ficcional da ópera, sua existência reside na importância, às vezes subestimada, que a imaginação representa na vida humana. Durante uma apresentação operística o espectador adentra o mundo ficcional e responde às circunstâncias vividas pelas personagens como se pertencessem ao mundo real, muitas vezes com uma força gigantesca, como se fizessem parte de seu próprio mundo. Por um momento o espectador é transportado a um mundo cujas regras ele nem sempre conhece, mas que se espera esteja pronto para aceitar.

Embora ópera e literatura operem em mundos ficcionais, a migração de um meio a outro não se dá sem grandes alterações. Na transposição de um texto literário para o meio operístico, algumas práticas foram constantes: a simplificação do texto, a redução da trama ao essencial, a estilização das personagens e a dedução, dentro

do original, de momentos de grande potencial lírico e sua consequente valorização. A larga adoção de tais práticas não atestou, por si só, a sua eficácia, mas refletiu as soluções mais persistentes. A simplificação do texto e a condensação da trama se explicam pelo fato de ambos – texto e trama – tornarem-se facilmente incompreensíveis a partir da música. O público tende a se deixar levar pelo canto e se perde facilmente nos labirintos de uma narrativa complexa. Em um gênero que, nos séculos anteriores, precisou acessar com facilidade o público, nada mais prático que a estilização (muitas vezes caricatural) das personagens – hábito que a ópera, principalmente a *opera buffa*, importou da *commedia dell'arte*. Os momentos de grande potencial lírico foram sempre individualizados na ópera, principalmente até a primeira metade do século XX, pois que neles repousa o canto, adaptável às sutis nuances do sentimento e essencial na valorização das características psicológicas.

Com Wagner acentuou-se a ênfase nos elementos extratextuais, e a orquestra passou a completar o que o texto não dizia, cuidando das mudanças de atmosfera, caráter, clima e luminosidade. De acordo com Bernard Williams (2006, p. 10):

Talvez a matéria mais poderosa da ópera, enquanto forma dramática, seja a capacidade de utilizar o meio musical não apenas para avançar a ação no tempo, mas para aprofundá-la. Isto implica uma relação complexa entre o tempo real e o tempo dramático. Enquanto o tempo passa no teatro, uma série de acontecimentos é revelada pela orquestra e cantores, e esta série de acontecimentos não necessariamente representa uma seqüência, nem mesmo uma seqüência de eventos, mas uma outra dimensão da ação, geralmente um estado de espírito, um humor ou um estímulo.

A partir da década de 1960 o aspecto teatral que envolvia a performance de algumas obras da vanguarda musical parecia ter suprido a necessidade de manter viva a tradição operística. Obras que não foram escritas para o teatro, tais como as *Sequenze de Berio, 4'33"* ou a série *Variations* de Cage, e grande parte da produção de Kagel a partir dos anos 1970, curiosamente, traziam soluções inovadoras para a associação entre música e teatro. O teatro experimental parecia mais adequado a um tipo de música destinada às salas de concerto, que utilizava poucos recursos cênicos, mas onde o gestual da realização musical trazia, em si, um enorme potencial que sempre foi trabalhado pelo viés da teatralidade³. Por outro lado,

³ Um exemplo da feliz fusão entre ópera e teatro experimental, na segunda metade do século XX, é *Einstein on the beach* (1976), de Philip Glass, que marca sua colaboração com o diretor de teatro experimental Robert Wilson.

enquanto a associação entre a música experimental de vanguarda e o teatro caracterizava-se por uma representação muitas vezes caricatural, a ópera, a partir da segunda metade do século XX, tornou-se, em grande medida, um veículo para o retrato de situações dramáticas e psicológicas essencialmente realistas, tais como o realismo existencial de *Jakob Lenz* (1979), de Wolfgang Rihm, e o realismo histórico de *Montezuma* (1963), de Roger Sessions; *Die Eroberung von Mexico* (1991), de Wolfgang Rihm; *Satyagraha* (1979) e *Akhmaten* (1983), ambas de Philip Glass; e *Nixon in China* (1987), de John Adams.

Certo número de composições seguiu a tradição da transformação de obras literárias, tais como *K* (2001), de Philippe Manoury, baseada em *O processo*, de Kafka, ou *Wuthering Heights* (1966), de Bernard Herrmann, baseada no romance homônimo (*O morro dos ventos uivantes*) de Emily Brontë. A adaptação de obras literárias para o meio operístico, prática jamais interrompida na história da ópera, ao invés de facilitar a perpetuação do gênero, cria, às vezes, situações poéticas dificilmente resolvidas. Os desafios que o teatro contemporâneo traz à sua transposição para o meio operístico são enormes. Algumas peças do dramaturgo e diretor de teatro João das Neves, tais como *O último carro ou as 14 estações* (1967) e *As polacas/flores do lodo* (2011), parecem sustentar essa afirmação. João das Neves nasceu em 1934 e é hoje um dos autores e diretores mais premiados do Brasil. Nos anos 1960, criou o Grupo Opinião, juntamente com Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho, Tereza Aragão, Armando Costa, Denoy de Oliveira e Pichín Plá. O Grupo Opinião foi um grupo focado no teatro de protesto e resistência e, ao mesmo tempo, centro de estudos da dramaturgia nacional e popular.

O último carro é uma peça cuja ação é encenada em três vagões de trem, colocados em volta do público, que, por sua vez, senta-se não apenas nas cadeiras normalmente destinadas à plateia, como também dentro dos vagões, entre os atores. Nessa peça, nenhum dos inúmeros conflitos particulares é individualizado como conflito central, mas compõem, com seu mosaico de personagens populares, um conjunto de cenas soltas. O risco de fragmentação da trama é evitado pela percepção de um evento excepcional, que obriga as personagens a se redefinirem a partir de um acontecimento extraordinário: o fato de que, assim como a vida de cada um, e a situação do país na época, o trem está desgovernado e cabe a cada um escolher, a partir daquele momento, como deseja viver a vida: se como uma corrida frenética sem objetivos ou submetida a um controle racional. A grande quantidade de personagens com atuação pequena se impõe como o principal desafio da transposição de *O último carro* para o meio operístico, pois que a multiplicidade de eventos isolados e improvisados, que acontecem simultaneamente

em espaços diferentes, corre o risco de conduzir a música a uma fragmentação excessiva, dificilmente passível de união através de um evento extraordinário que perpassa apenas o inconsciente coletivo das personagens, sem jamais se impor enquanto ação. Os três espaços da ação teatral necessitariam de uma partitura escrita para três orquestras simultâneas, à maneira de *Gruppen*, de Stockhausen, com cada orquestra podendo, desse modo, ter mais condições para caracterizar as nuances psicológicas das diversas personagens de cada vagão. Porém, embora desejável que o tecido musical seja multidimensional, a sobreposição de um número excessivo de matizes poderia acarretar em uma percepção unidimensional da música, ao contrário das múltiplas camadas da trama original. Por sua vez, os teatros de ópera não costumam contar com um efetivo orquestral tão grande, nem com uma configuração arquitetônica que permita a espacialização da ação, o que levaria a uma possível inviabilidade de sua montagem.

As polacas retrata a saga das prostitutas judias do leste europeu no Rio de Janeiro do início do século XX. Muitas vezes iludidas com promessas de casamento, elas aqui chegavam para descobrir uma dura realidade: as dificuldades da língua e costumes diferentes, a luta pela sobrevivência, a prostituição como única opção de vida e a impossibilidade de se integrarem à comunidade judaica local. A peça é construída por meio de cenas isoladas que não contam a história de uma única pessoa ou grupo de pessoas, mas que funcionam como *flashes* de acontecimentos de personagens ficcionais que não se conhecem, mas que se conectam por meio de uma realidade extratextual (o baixo meretrício na região da Praça Onze nas primeiras décadas do século XX). As mudanças bruscas de atmosfera e a relação atemporal das cenas se impõem como um primeiro desafio para a música, que corre o risco de perder a unidade estilística (pelo excesso de fragmentação) e dramática (ao tornar-se meramente ilustrativa).

Os diálogos das personagens de João das Neves apoiam-se na linguagem direta e espontânea, característica do mundo real por ele retratado. O idioma popular, sem a métrica do verso poético, e recheado de palavras e locuções do linguajar cotidiano, coloca-se como uma dificuldade a mais para a sua adequação ao canto lírico. A transposição de ambas as peças para a ópera passaria, provavelmente, pela utilização de recursos que aproximassem o canto da palavra falada, tais como o recitativo ou o *sprechgesang* (no caso das duas peças), por uma condensação da trama (*O último carro*), e por uma possível ordenação temporal das cenas e atribuição dos acontecimentos a poucas personagens (*As polacas*). Aparentemente, nem tudo dá certo em ópera. Nos dois casos, o risco do distanciamento entre o libreto e o texto original é considerável. Por outro lado, o fato de ambas as peças

lidarem com situações reais e atuais – embora *As polacas* lide com uma história ocorrida há cem anos, trata-se de um assunto ainda atual: o da exploração da mulher e sua condição de inferioridade frente a uma sociedade fortemente machista – as inscreveria numa pequena corrente recente em que a ópera não mais lida com assuntos do passado (real ou mitológico), mas procura travar uma espécie de diálogo com o mundo atual.

A ópera é um gênero que procura reinventar-se em um presente repleto de opções, sem o abandono de uma tradição não menos rica e interessante. A palavra tradição (do latim *traditio*, derivado do verbo *tradere* = entregar, transmitir) refere-se à transmissão, ao longo do tempo, de um corpo de valores, conhecimentos e costumes socioculturais de um povo. A tradição é conectada à memória coletiva de determinado grupo e constitui uma parte viva do mundo presente. Embora constituída de elementos herdados do passado, a tradição é, na verdade, um organismo vivo em permanente mutação, constantemente incorporando elementos novos. Sua capacidade de renovação é extraordinária. As experimentações artísticas do século XX que visavam, se não ao rompimento com a tradição, ao menos à oposição às regras dominantes, atingiram tanto a ópera quanto a música de concerto. A ópera, no entanto, salvo alguns casos, sofreu menos com as transformações artísticas dos últimos cem anos. A consciência da tradição parece estar mais presente na composição operística do que nos outros gêneros da música contemporânea. A maioria dos compositores buscou ser mais cautelosa nas inovações, provavelmente pelo conhecimento das dificuldades de se montar uma ópera. Qualquer produção operística é cara, e os teatros, por temerem o esvaziamento do público habitual, buscam manter vivo um tipo de “tradição” que não pressupõe muitos acréscimos. O experimentalismo sempre foi mais intenso na música de câmara. Paraphraseando Compagnon (1996), a ópera contemporânea sonha com uma contaminação entre a memória histórica e o mito da novidade. Dito de outra maneira, a ópera contemporânea busca estabelecer um diálogo entre, de um lado, uma consciência histórica repleta de exemplos felizes – porém fortemente datados, que ela tenta a todo custo evitar, ao mesmo tempo em que mira em seus ideais – e, de outro, um contexto moderno em que não faz sentido deixar de fora as aquisições da música atual – que, contudo, nem sempre encontram o seu lugar no lado de dentro.

A ópera continua viva no Brasil, graças às facilidades de produção, ao intercâmbio entre teatros e ao aumento de patrocínio. Cada vez mais pessoas se interessam pela ópera, as novas composições encontram uma relativa aceitação por parte da intelligentsia, e os compositores nem sempre precisam esperar a posteridade para ter suas óperas montadas. A fatura dos compositores brasileiros mostra como vá-

rios deles possuem, ao menos, uma ópera em seu catálogo: Jorge Antunes (*Qorpo Santo, Olga*), Ronaldo Miranda (*Dom Casmurro, A tempestade*), Marlos Nobre (*Lampião*), João Guilherme Ripper (*Domitila, O anjo negro, A última praga, Piedade*), Ernani Aguiar (*O menino maluquinho*), Mario Ficarelli (*A peste e o intrigante*), Tim Rescala (*A orquestra dos sonhos, O homem que sabia português, A redenção pelo sonho, O cavalinho azul, 22 antes depois, A sombra do sucesso*), Edmundo Villani-Côrtes (*Poranduba*) e Eduardo Guimarães Álvares (*O enigma de Caim*), dentre outros. No entanto, a dificuldade de se manter uma programação permanente de óperas cria a triste situação de teatros que abrem temporadas com apenas (ou quase) as velhas favoritas do público: *La traviata, Aida, La bohème, As bodas de Fígaro, A flauta mágica, O barbeiro de Sevilha, Carmem* etc.⁴ A manutenção de um repertório engessado, ao invés de reforçar a tradição, contribui para a sensação de que a ópera é um gênero morto. Montam-se, ainda, poucas óperas, sem que os teatros tenham a preocupação de expor, de modo satisfatório, determinado período, subgênero ou compositor. Ao apresentar, lado a lado, títulos tão díspares como *A flauta mágica, Aida e Pelléas et Mélisande*, as casas de ópera acentuam o distanciamento com o gênero, pois dificultam a percepção de sua dinâmica ao longo da história. A falta de parâmetros atinge não apenas o público leigo como, também, o especializado. Embora se componham óperas no Brasil, elas nem sempre são montadas e raramente reprisadas, as partituras são de difícil acesso e as gravações geralmente inexistentes. O não estabelecimento de pontos de referência sólidos impede o aparecimento de escolas de composição operística e de confecção de libretos e, conseqüentemente, a manutenção de uma tradição em que a ópera seja parte viva do repertório corrente. Uma escola de determinada disciplina surge a partir do agrupamento de pessoas com o mesmo interesse, que precisam conhecer a produção de seus congêneres e trabalhar em prol da constante renovação dessa produção. Embora possam ser apenas vagamente afiliados, os integrantes de determinada escola (ou linha de pensamento) necessitam, ao menos, partilhar o mesmo ideal. O que se verifica, contudo, no Brasil, é o fato de que o nascimento de uma ópera é um evento isolado, com existência curta, que dificilmente se integra à vida musical atual. O resultado dessa situação é o não aparecimento de inovações duradouras. Reforça-se, com isso, uma situação recorrente desde o início do século XX, período em que as inovações, quando surgem, raramente desembocam em desdobramentos (*Wozzeck e Pelléas et Mélisande*, por exemplo).

⁴ Segundo Hipsher, no início do século XX havia cerca de 28 mil óperas catalogadas na Biblioteca Nacional da França. Destas, menos de 200 faziam parte do repertório corrente das casas de ópera mundo afora. A situação, hoje, não parece muito diferente. Para maiores considerações, conferir: HIPSSHER, Edward Ellsworth. *American Opera and Its Composers*. Philadelphia: Theodore Presser Co., 1927.

Referências

COLERIDGE, Samuel Taylor. **The Colected Works of Samuel Taylor Coleridge: Biographia literaria**. Princeton: Princeton University Press, 1983.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

GENETTE, Gérard. Boundaries of Narrative. In: **New Literary History**. v. 8, n. 1 (Autumn, 1976 – Readers and Spectators: Some Views and Reviews), p. 1-13.

GENETTE, Gerard & Ben-ARI, Nitsa & McHALE, Brian. Fictional Narrative, Factual Narrative. **Poetics Today**. v. 11, n. 4 (Winter, 1990 – Narratology Revisited II), p. 755-774.

HIPSHER, Edward Ellsworth. **American Opera and Its Composers**. Philadelphia: Theodore Presser Co., 1927.

KINTZLER, Catherine. **Théâtre et opéra à l'âge classique**. Paris: Fayard, 2004.

SEARLE, John. **Expression and Meaning: studies in the theory of speech acts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WILLIAMS, Bernard. **On Opera**. New Haven: Yale University Press, 2006.

Ouspensky e o espaço-tempo (musical)

Roberto Victorio

Pietr Ouspensky, filósofo e matemático russo, e uma das mais brilhantes mentes do século XX, foi um dos pensadores que mais se aproximou da compreensão desses dois conceitos enigmáticos que, ainda hoje, se mostram como dois grandes mistérios insondáveis: o espaço e o tempo.

Através de ideias e esquemas bastante objetivos, não tão comuns em propostas de alguns pensadores que investigaram esses conceitos, Ouspensky – contemporâneo de Einstein, mas paradoxalmente desvinculado do mundo acadêmico – renunciou, na primeira década do século XX, inúmeros conceitos que revolucionariam a trajetória científica das décadas subseqüentes e, particularmente, a nova percepção de tempo e de espaço como entidades indissociáveis, que formariam o sustentáculo das teorias da nova física, impulsionada pela teoria da relatividade.

Para falar de espaço e de tempo na música, faz-se necessário, para uma melhor compreensão e reflexão desses conceitos tão abrangentes, um vislumbre (ainda

que breve) da vertente científica, pelo eixo da física relativista, que situa o espaço e o tempo como uma única realidade quadridimensional, ou seja, o tempo como uma quarta coordenada do espaço (tridimensional) que se expande.

Einstein (1999, p. 34) observa que

o espaço é um continuum tridimensional [...] do mesmo modo, o mundo dos fenômenos físicos é naturalmente tetradimensional no sentido do espaço-tempo, pois ele é composto de acontecimentos individuais, cada um dos quais é descrito por quatro números, a saber, três coordenadas espaciais e uma coordenada temporal.

O conceito de espaço-tempo¹ – que gera um novo patamar dimensional em que o tempo surge como direcionador dos referenciais espaciais – mostra que o espaço não é (apenas) tridimensional e que o tempo não é uma entidade isolada que se manifesta independentemente das ocupações espaciais. Ambos, na teoria da relatividade, se encontram intimamente conectados na formação de um *continuum* quadridimensional, que projeta imagens no mundo da tridimensionalidade, as quais são captadas pelo sentido da visão.

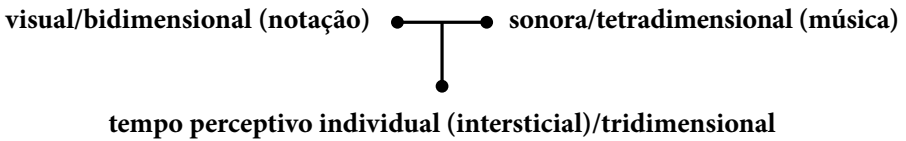
Com relação à música, percebemos que o espaço e o tempo surgem em função da leitura que os sentidos tridimensionais submetem a esses dois conceitos – da mesma forma como na física, absolutamente interligados – quando percebidos como uma única fonte geradora que permite o ingresso em outra dimensão de atuação.

É lógico que, quando nos referimos ao “espaço da música”, estamos nos dirigindo, automaticamente, ao espaço bidimensional (e não sonoro) da partitura que, independente das inúmeras variantes de notação, nunca sai do universo dos planos.

Quando passamos para a esfera da audição – ou materialização desse espaço bidimensional – imediatamente surge um espaço quadridimensional (e totalmente virtual) que se instaura com a inserção do tempo, como um elemento que – com as diferentes leituras individuais proporcionadas pelo deslocamento espacial – acaba por gerar o continuum musical, que é tridimensionalmente traduzido através das possibilidades tímbricas (como principal elemento formador da noção de profundidade tridimensional), dos silêncios, dos entrelaçamentos (rede) plani-

¹ Termo criado pelo físico russo Herman Minkowsky e anunciado por ele mesmo em conferência realizada em 1908, e que foi absorvido por Einstein, na teoria da relatividade (Especial e Geral) oito anos depois.

métricos, das intensidades, das durações e dos movimentos que compõem a teia perceptiva que chega aos nossos ouvidos nesta transcodificação:



No que diz respeito ao espaço e ao tempo na música, como conceitos virtuais, Sussane Langer estabelece uma hierarquia perceptiva entre ambos, colocando o espaço como subordinado ao tempo, quando, na verdade, no âmbito da materialização sonora, o espaço (tridimensional) e o tempo (como entidade formadora dos referenciais temporais) são absolutamente indissociáveis. Temos então, nas palavras da autora, o seguinte:

o espaço da música nunca se faz totalmente perceptível, como o é a textura do tempo virtual [...] o espaço na música é uma ilusão secundária, mas primária ou secundária, ele é completamente virtual [...] o espaço virtual simplesmente surge da maneira pela qual o tempo virtual desenrola-se nesta ou naquela obra individual – surge e é de novo eclipsado. (LANGER, 1989, p. 205)

Ouspensky, ao contrário, define de forma contundente a conexão entre espaço e tempo como fronteira da tetradimensionalidade da seguinte forma:

os movimentos no espaço tridimensional, isto é, todos os nossos movimentos mecânicos e as manifestações das forças físico-químicas – a luz, o som, o calor, etc. – são apenas as nossas sensações de algumas propriedades, incompreensíveis para nós, dos sólidos tetradimensionais [...] o tempo, assim como o espaço, não flui. Nós é que estamos passando, caminhantes, num universo tetradimensional. (OUSPENSKY, 1987, p. 83)

Partindo da ideia de que o tempo se apresenta como a quarta coordenada do espaço, ou a quarta dimensão dos planos tridimensionais que começam a se expandir, em função da nova coordenada, Ouspensky estabelece um espaço-tempo hexadimensional a partir de um duplo seccionamento tridimensional (espacial / temporal) que parte da dimensão zero (ponto) e culmina na sexta dimensão (infinito), como segue:

PONTO – dimensão zero (D0)

ESPAÇO TRIDIMENSIONAL

LINHA – dimensão 1 (D1)

PLANO – dimensão 2 (D2)

SÓLIDO – dimensão 3 (D3)

TEMPO TRIDIMENSIONAL

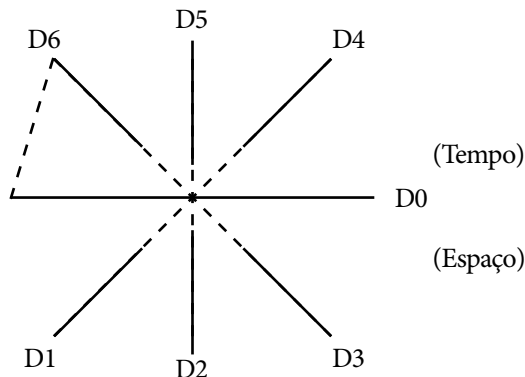
CÍRCULO – dimensão 4 (D4) – linha do tempo

MOVIMENTO NO CÍRCULO – dimensão 5 (D5) – superfície do tempo

CAMINHO DE SAÍDA DO CÍRCULO – dimensão 6 (D6) – sólido do tempo

Partindo dessa disposição, apresentada por Ouspensky na formação de um espaço-tempo hexadimensional, criamos um esquema que facilita a percepção das duplas tridimensionalidades (que se fundem) a partir da reapresentação dos modelos espaciais na realidade, agora, imantada pelo tempo; ou seja, a linha, a superfície e o sólido em movimento de expansão sobre um referencial temporal, que não se projeta mais no referencial tridimensional euclidiano, e sim em um novo espaço-tempo absolutamente curvo, ou infinitamente “encurvado”, a partir da gravidade, como o terceiro patamar da relativização, que é estabelecido com a formação dos sólidos (ou terceira materialização tridimensional, juntamente com o espaço e o tempo), criando uma mútua atração entre os corpos e, conseqüentemente, encurvando o espaço entre eles (Fig.1) e projetando essas ocupações tridimensionais em um espaço não mais planimétrico e estático, e regido pelo tempo, ou pelo *continuum* proporcionado pela virtualidade espaço-temporal.

FIGURA 1



Esse esquema mostra os prolongamentos entre as duplas tridimensionalidades, como extensões dos referenciais espaciais (euclidianos) que se projetam na tridimensionalidade temporal, onde, por exemplo, D1 (linha) como um corpo unidimensional estaticamente posicionado no espaço tridimensional projeta-se em D4 como um sólido em expansão temporal (em linha curva) em direção ao futuro e ao passado.

Essa noção de tempo como quarta dimensão do espaço e que estabelece uma “linha temporal” que une – ou que possibilita a leitura – o passado e o futuro a partir do presente, que se estende, é apresentado por Ouspensky e posteriormente reeditado por Merleau-Ponty, que traça o tempo “não como uma linha, mas como uma rede de intencionalidades” (MERLEAU-PONTY, 1979, p. 549). Uma rede (ou um sólido em movimento) que une passado e futuro através de múltiplas retenções dos deslocamentos, como um alargamento do espectro perceptivo – que se manifesta intersticialmente – na formação dessa mesma rede de acontecimentos.

Fica claro que a “linha”, como rede de intencionalidades de Merleau-Ponty, e a “linha de tempos” que expande o sólido tridimensional em um *continuum* espaço-tempo quadridimensional de Ouspensky, e que vai formar toda a estrutura da física relativística, são as mesmas linhas, imantadas pelo tempo e com a mesma função de expansão rumo ao infinito.

Temos então, a partir do esquema da Figura 1, a seguinte leitura dos patamares dimensionais:

D0- ponto / pré-materialidade

D1- linha / alargamento do espaço unidimensional

D2- plano / ocupação planimétrica bidimensional

D3- sólido / mundo tridimensional / pré-temporalização

D4- expansão do sólido na linha temporal

D5- interpolação dos sólidos no plano temporal

D6- infinito incomensurável hexadimensional / simultaneidade dos tempos

Percebemos que as dimensões 1, 2 e 3 (do espaço) são ocupações estáticas e simples projeções passivas de corpos que se movimentam no tempo, como sombras da quadridimensionalidade; e as dimensões 4, 5 e 6 (do tempo) são ocorrências em movimento e expansão – em um universo curvo – que projeta *flashes* no universo tridimensional e que são lidos como momentos do tempo.

Ouspensky afirma que só podemos falar a respeito do tempo por meio de símbolos, porque sua essência é inexprimível para nós e o seu significado oculto não pode ser expresso em palavras. Tão logo descobrimos que tempo e espaço são apenas as propriedades da nossa receptividade metassensorial, ou numênica, concluímos que o conceito do espaço-tempo existe em uma esfera que transcende os limites da perceptibilidade sensorial humana.

O autor faz uma leitura das três dimensões temporais (D4, D5 e D6) bastante esclarecedora quando diz que a quarta dimensão é a sequência dos momentos de realização de uma possibilidade; a quinta dimensão é a linha da existência eterna ou a repetição das possibilidades realizadas; e a sexta dimensão é a linha de realização de todas as possibilidades.

Mário Sanchez, importante físico e pensador brasileiro, também faz uma leitura que muito se assemelha ao modelo de disposição dimensional de Ouspensky, discriminando os diversos patamares em “coordenadas dimensionais”, da seguinte forma:

- C0- abstrato / dimensão nula
- C1- comprimento / intervalo / domínio das linhas
- C2- largura / superfície / domínio das áreas
- C3- altura / volumes / domínio dos espaços
- C4- tempo / velocidades / domínio dos tempos
- C5- vibração / frequência / domínio da consciência
- C6- liberdade / harmonia / domínio do infinito

O esquema dimensional antecipado por Ouspensky e que aos poucos foi sendo assimilado pela nova física – ou que foi sendo gradativamente confirmado pelas descobertas da física a partir da teoria da relatividade – pode ser transplantado para o universo da música, em diferentes estágios, que correspondem às diferentes dimensões que surgem com as ocupações espaciais e temporais, como segue:

- D0- vácuo conceutivo
- D1- concepção da obra
- D2- partitura acabada (notação)
- D3- percepção planimétrica da obra (individual)
- D4- obra imantada pelo tempo (*continuum*)
- D5- variantes temporais (na obra) possibilidades de outro(s) *continuum*(s)
- D6- todas as obras / todos os tempos

Tanto no esquema proposto para a física relativista quanto no esquema musical / dimensional, percebemos a conexão entre os extremos (D0 / D6) como um eterno retorno, diferenciado apenas pela proporção.

D0, como um ponto que prenuncia a materialização ou como a dimensão zero, que é a própria representação do mundo infinitesimal, é igualmente incomensurável como o infinito (D6), como simultaneidade de tempos em um universo hiperexpandido em todas as direções e que se fecha em único ponto, que pode ser hexadimensional ou adimensional.

No universo da música, o vácuo conceutivo (D0) representa a aglutinação de todas as obras (D6) e todos os tempos, como um universo adimensional, ou ponto de partida pré-conceptivo, inundado de informações que comporão o processo de criação da obra.

Esse vácuo conceutivo inundado de informações está intimamente associado à memória (musical) e ao vácuo (físico), igualmente inundado de partículas subatômicas – absolutamente inconcebíveis à percepção tridimensional – que vão compondo o mundo material e, paradoxalmente, existindo na hexa e na adimensionalidade.

Em suma, temos que admitir que nessa trama espaço-temporal, que se descortina tanto na física relativista quanto na música – e a transposição de eventos que existem em um mundo virtual / quadridimensional para realidades tridimensionais –, os nossos referenciais sensoriais, que atuam como filtros nesse processo, se mostram por demais precários e longe de uma verdadeira compreensão desse patamar dimensional, em que o tempo e o espaço são indissociáveis, e a velocidade da luz, como um dos vetores da teoria da relatividade e o único constante, é o limite perceptivo e delimitador da fronteira entre o espaço tridimensional e o tempo tridimensional.

Ouspensky (1979, p. 51) define essa incapacidade perceptiva temporal, quando diz que

essa sensação incompleta do tempo (da quarta dimensão) – a que obtemos através dos sentidos tridimensionais – nos dá a impressão do movimento, isto é, cria a ilusão de um movimento que não existe de fato, mas em cujo lugar só existe verdadeiramente a expansão numa direção inconcebível para nós.

O espaço-tempo da física relativista e da música, como processos conceptivos, corresponde a uma dimensão mais elevada em que todos os eventos acham-se

interligados em um *continuum* quadridimensional, no qual as interligações (de partículas e de eventos sonoros) podem se estender em qualquer direção. Rumo ao infinito incomensurável. Rumo ao mundo dos homens.

Swami Vivekananda define de forma bastante esclarecedora a impossibilidade de se compreender o espaço e o tempo pela via tridimensional quando diz que “o tempo, o espaço e a causalidade assemelham-se ao vidro através do qual se vê o Absoluto [...] no Absoluto, inexistem o tempo, o espaço e a causalidade”. (VIVEKANANDA, 1981, p. 70)

Referências

EINSTEIN, Albert. **A teoria da relatividade especial e geral**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

LANGER, Sussane. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1979.

OUSPENSKY, Pietr. **Tertium Organum**. São Paulo: Pensamento, 1983.

_____. **Um novo modelo do universo**. São Paulo: Pensamento, 1987.

SANCHEZ, Mário. **Einstein, o campo unificado**. Goiânia: Imery, 1984.

VIVEKANANDA, Swami. **Raja Yoga**. New York: Ramakrishna Vivekananda Center Editions, 1981.

Pequena trajetória da ideia de tempo na música do século XX

Silvio Ferraz

Este artigo tem por objetivo apresentar uma pequena sequência nas proposições de tempo na música do século XX. A primeira imagem para tratar dessa questão é aquela das imagens de tempo entre os gregos, e que vez ou outra retornam no imaginário poético de compositores, suas músicas, seus escritos: *Chronos*, *Aion* e *Kairos*. *Chronos* é o hoje do presente relativo, ponto móvel sobre a flecha do tempo, sua medida. É a *Chronos* que estão relacionados os ciclos, a linearidade do tempo, bem como a memória, sua reversibilidade. *Aiôn* seria o tempo não medido, tempo liso, duração ilimitada em um espaço finito, ou o “internel” definido por Charles Péguy em *Clio*. Já *Kairos* é o tempo da ocasião, o instante do corte, ponto de inflexão, o quase nada de Jankelevich (1980), aquele ponto em que algo se transforma definitivamente. Três imagens que atravessam o pensamento ocidental, e que espelham ou são espelhados nas mais diversas culturas. Procuro aqui mapear a presença dessas três imagens na música do século XX, da suspensão do tempo cronológico tonal realizada pela música serial ao tempo fora dos eixos da nova complexidade.

1. Para se tratar de qualquer ideia é necessário escolher um ponto de partida, sabendo que qualquer ponto de partida é sempre arbitrário. Começo então

a falar da ideia de tempo na música do século XX a partir de Olivier Messiaen. Para Messiaen, é o compositor quem compõe o tempo musical. Esse tempo musical não existe dado de antemão. É necessário antes acabar com o tempo para então reescrevê-lo; propor o fim do tempo. O que vem a ser esse fim do tempo? Messiaen expressa tal ideia de modo claro em seu *Quarteto para o fim do tempo* e deixa ainda mais clara sua ideia nas cinco partes que compõem o texto de *Tempo e eternidade*, coletânea de artigos publicados postumamente no primeiro tomo do *Tratado de ornitologia, música e cor*. O fim do tempo é o fim da música regida por *Chronos*. Assim, Messiaen põe de um lado o tempo medido de *Chronos* (tempo cronológico) e, de outro, o tempo vivido da duração; de um lado, começo-meio-fim, o tempo sucessivo; de outro, o sem antes nem depois, a retirada da pertinência da relação causa-efeito.

2. O ponto de partida de Messiaen (1994) é aquele do tempo sem antes nem depois, como propõe São Tomás de Aquino ao tratar da eternidade de Deus em sua *Suma* teológica. Conforme a leitura que Messiaen faz de Tomás de Aquino, esse tempo da eternidade estaria na ausência completa de começo ou fim, “mesmo sendo o mesmo, renova todas as coisas”.

Ou seja, sem antes ou depois, sem começo ou fim, mas em movimento. A essa primeira ideia, Messiaen acrescenta livremente uma outra, não mais vinda do pensamento católico, mas de Henri Bergson: a noção de duração. Dessa forma, ao invés de um tempo sobre-humano, de um tempo eterno que não temos o privilégio de partilhar, mas apenas imaginar, Messiaen toma de Bergson a ideia de um tempo redobrado em pequenos nós, um tempo não mensurável das pequenas dobras da pura duração, mas de dimensões humanas. Um tempo que é sucessão não mais de homogêneos mensuráveis, relacionáveis como causas e efeitos, mas de heterogêneos qualitativos mutáveis e sem contorno preciso¹. Nessa ideia, o que Messiaen evidencia é a infinidade de possibilidades do desenrolar de uma obra musical.

3. Para Bergson, a duração vivida não é mensurável, pois é sempre mutável e se confunde com a sucessão de nossos estados de consciência. Como seria, então, pensar a música desse modo, sem antes nem depois, sem as medi-

¹ Cf. BERGSON, Henri. *Essais sur les donnés immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 1927, p. 77. Ver também BERGSON, Henri. *Mémoire et vie*. Paris: PUF, 1957, livro em que o filósofo Gilles Deleuze compila passagens da obra de Bergson relativas às noções de duração, memória, vida.

das fixas do tempo cronológico, sem deixar transparecer causa e efeito? É nesse sentido que Messiaen dá o primeiro passo para o fim do tempo. Sem mais a primazia do tempo da sucessão, o compositor pensa a música como uma abertura nas possibilidades do tempo, podendo interromper o tempo ou mesmo sobrepor tempos. E o tempo não diz mais a ideia de um antes e um depois, de um primeiro e um segundo tema, mas de um tempo absoluto do movimento do qual o compositor torna sensível apenas um pequeno fragmento. É por esse caminho que podemos dizer que a música de Messiaen torna sensível a duração vivida, a série heterogênea e qualitativa da sensação e não mais a sequência homogênea e quantitativa da matéria. A música passa então a ser concebida como aquela que “alonga, contrai, colore e qualifica” (MESSIAEN, 1994, p. 27) o tempo, que dá ao tempo sua *Chronochromia*.

4. É claro que esse jogo de desfazer o tempo não começa com Messiaen. Diversos ingredientes participam desta reviravolta, e a música, digamos, espacial de Anton Webern serve aqui como um momento-chave. Contrapondo-se ao tempo linear e causal da música tonal, Webern desfaz o elo melódico entre as alturas. Se uma nota poderia ser seguida por outra de modo a compreender-se como resolução de um trajeto anterior, ele desfaz esses pequenos percursos pelo afastamento das alturas e, por conseguinte, pelo desfazimento das sequências habituais da música que o antecedia.

5. Antes de Webern, Arnold Schoenberg já havia mesmo observado, em seu *Tratado de harmonia*, que até mesmo um acorde complexo, com mais de seis notas, poderia ser compreendido no mecanismo causal das resoluções, bastando que o acorde seguinte viesse a ele relacionado por vizinhança e proximidade das notas. Assim como se um acorde escorregasse para o outro por tom ou meio tom. Para que finalmente todos os tons de uma escala estivessem em um nível de igualdade, sem um ou outro tom privilegiado e sem a previsibilidade dos encadeamentos de tonais é que Webern compreende a necessidade de distanciamento entre as notas (ELMERT, 1973). Com as notas distantes, ou até mesmo acordes dispostos a grandes distâncias (ora muito agudos, ora muito graves), cada nota perde o que a relaciona àquela que a antecede, cada acorde deixa de ser a resolução harmônica de um antecedente, e cada novo ataque – nota ou acorde – torna-se simplesmente som isolado lançado no espaço da partitura. A música deixa de ser apenas no tempo e passa a ser no espaço. Webern nos faz ouvir o espaço.

6. Webern e Messiaen nos permitem pensar que a música serial implica uma supressão do tempo causal. Mesmo sabendo que o pensamento dodecafônico ainda estava restrito a algumas réstias de regras de encadeamento, a expansão do espaço da tessitura, os grandes saltos e a evidência cada vez maior do timbre como elementos composicional tornaram letra morta o encadeamento dos elementos, de modo tal que uma música como a de Webern pode facilmente ser equiparada a um móbile de Alexander Calder. As pequenas peças do móbile e as pequenas triangulações e quadrangulações de Webern, retrogradadas, invertidas, mas girando em um pequeno espaço-tempo.
7. É essa mesma suspensão do tempo que imaginava Debussy em sua “*musique en plain air*”, é ao ar livre que talvez a música antes fechada nas salas de concerto viesse a ganhar seu justo valor, e então não seria esse o caminho de “encontrarmos um meio de fazer desaparecer estas pequenas manias de forma e de tonalidade...?”² Uma música em que os objetos sonoros estivessem espalhados pelos parques tais quais as árvores, e vindo de toda parte como o vento. Suspende-se a relação causal que faz nascer o tempo cronológico, em razão de um tempo nos objetos, um tempo de nascer e desaparecer de cada objeto. Não à toa, Debussy se pergunta se essa não seria uma boa ideia para a música do futuro.
8. Em resumo, com Webern, Debussy e Messiaen, suspende-se o tempo, e a música deixa de ser exclusivamente da ordem temporal para abranger também uma ordem espacial. Poderíamos mesmo dizer espacial-cósmica, haja vista a escuta quase constelar que a obra de Webern propõe, ou ainda uma viagem dos cânions às estrelas (*Des canyons aux étoiles*), como a realiza Messiaen ao nos trazer a escuta imersiva.
9. Quando se diz que o pensamento serial implica de certo modo a supressão do tempo, deve-se pensar não apenas no aspecto espacial que advém da música de Webern, mas também no fato de que a concepção de série implica a ideia de permutação. Na série, mesmo que sejam importantes as pequenas determinações de relação sequencial, tais relações não são determinantes, podendo ser invertidas, deslocadas. É esse pensamento serial que Messiaen desenvolverá na sua ideia de permutações (*interversions*) em diversas de suas

² Cf. DEBUSSY, Claude. **Monsieur Croche** [1901-1914]. Paris: Gallimard, 1971, p. 46 e 76. Ver também a dissertação de MAIA, Igor. **KlangfarbenMelodie: orquestração do timbre**, defendida na Unicamp em 2013.

obras. Não há mais um elemento que antecede necessariamente a outro, mas uma série de elementos que circulam conjuntamente em um espaço permutável. Como um grande móbile de 12 ou mais sonoridades, no qual o que nos interessa é a resultante sonora local e não mais a determinação linear das seqüências, como na música tonal³. Até mesmo no dodecafonismo de Schoenberg, ainda marcado por figurações melódicas da música tonal, o tempo precisa parar: é necessário que o tempo seja reversível para que se ouçam as versões da série (o original, o inverso e o retrógrado). Nesse sentido, Adorno, em seu *Filosofia da nova música*, atenta para essa conversão do dinamismo musical em estatismo e observa que “a música domina o tempo: não porque possa substituí-lo após tomar seu lugar, mas porque o nega mediante uma suspensão de todos os momentos musicais em uma construção onipresente” (ADORNO [1949], 2003, p. 59).

10. Para além dessa suspensão do tempo, Messiaen realiza um passo a mais quando não apenas suspende, mas suprime o tempo e incorpora a conquista do espaço tal qual elaborada por Anton Webern. Um bom exemplo é a primeira peça de seu *Quarteto para o fim do tempo*, intitulada *Liturgia de cristal*. Nessa pequena peça, Messiaen sobrepõe seis elementos: uma estrutura rítmica de 17 durações (piano), uma seqüência de 29 acordes (piano), uma série de cinco notas (violoncelo), uma estrutura modulada por adições e subtrações de duração (violoncelo), uma frase reiterada e também modulada por adições e subtrações (violino), uma frase modulada pela técnica de frase comentário (clarinete). Não há entre tais elementos nenhuma coerência temporal, apenas um móbile com seus elementos mudando levemente de lugar uns em relação aos outros.

11. Anton Webern retira a música do tempo e a lança no espaço. Mas ao considerar a música como arte do tempo, Messiaen precisa retomar o tempo: a primeira estratégia é desfazer-se definitivamente do tempo causal para aderir a novas imagens de tempo. É nesse sentido que se dá a contribuição das leituras que realiza da obra de Bergson. É a ideia de “duração” bergsoniana: a coincidência da duração homogênea aplicável às coisas com nossas próprias durações vividas; a duração como elaboração contínua do absolutamente

³ Sobre a importância do encadeamento de notas no dodecafonismo “clássico”, ver: EIMERT, H., Elementos tonales de la música dodecafónica. In: **Que es la música dodecafónica?** Buenos Aires: Nueva Visión, 1973. p. 29 seq.; SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Madrid: Real Musica, 1974. p. 496 seq.

novo; a duração como sucessão de mudanças qualitativas que se fundem numa sensação, heterogeneidade pura não mensurável (MESSIAEN, 1994).

12. A supressão do tempo realizada por Messiaen de fato não significa apenas retirar a música do tempo, mas sim inverter o tempo dado *a priori*. Ao invés do tempo abstrato suspenso da música serial, o que Messiaen realiza é aproximar o pensamento musical de um tempo não mensurável da duração bergsoniana, em que não há mais os contornos precisos, buscando deixar claro que “a música não se desenvolve segundo um tempo predeterminado, em um tempo ‘físico’, mas que é ela que engendra seu próprio tempo o qual ela alonga, contrai, colore e qualifica” (MESSIAEN, 1994, p. 24).
13. É preciso conceber o tempo como uma sobreposição e tempos habituais, de pequenas causas-efeitos que, no entanto, confundam-se em um todo heterogêneo. Esses pequenos hábitos, Messiaen (1994) os agrupou no que chama de três percepções do tempo: aquela que nos faz esquecer os termos ao considerarmos apenas o todo; aquela que separa os termos; e aquela que liga os termos pela memória e acumula o passado passo a passo. É sobre esse tripé que concebe o seu embaralhamento como modo de “destruir a noção de tempo” através da abundância de imagens que o cérebro não está acostumado a receber em um lapso de tempo; a sobreposição constante da linguagem rítmica das durações (longas e breves), daquela rítmica das intensidades, linguagem rítmica das densidades, rítmica das alturas, rítmica dos timbres, rítmica dos ataques, linguagem dos movimentos rítmicos (*arsis e tesis*), rítmica dos *tempi*, rítmica das permutações de valores de duração, linguagem polirrítmica, rítmica das resultantes da polirritmia, rítmica da harmonia, rítmica dos meios musicais (meio = modalidade, tonalidade, politonalidade etc.), rítmica do silêncio (MESSIAEN, 1994).
14. O que Messiaen de fato busca é o tempo da duração pura no sentido dado por Bergson. Não se trata, assim, de pensar e fabular um tempo da eternidade apenas, mas de tornar sensível esse tempo que aparentemente não pertence ao homem, mas a Deus. Em seu *Quatuor pour la fin du temps*, ele compõe a *Louange pour l'éternité de Jesus*, em que o tempo estirado desfaz toda relação de antecedências; em *Chronochromie*, sobrepõe 18 cantos de pássaros e desfaz qualquer possibilidade de previsibilidade. Abre, assim, a música para a escuta imersiva: o ouvinte não está mais ali ouvindo uma música que lhe é externa, mas ele está dentro da música, está dentro do tempo que flui. Desse modo, pode-se dizer que Messiaen desfaz a escuta abstrata, a composição musical

de ordem abstrata, para imaginar um plano concreto do qual o ouvinte não se distingue: ao invés da percepção extensiva (algo acontece para além do corpo e distingue-se do corpo), um fluxo de sensação in-extensiva (algo se passa no corpo) e imersiva⁴.

15. Messiaen inaugura, assim, aquilo que Pierre Boulez irá apontar como tempo flutuante, como tempo liso, ao que contraporá um tempo estriado, marcado por pontos de referência, tal como os temas, os motivos da música clássica, romântica e do dodecafonismo de Schoenberg e Webern. Esse mesmo tempo liso, esse tempo flutuante será o ponto de partida para o tempo na música espectral de Gérard Grisey e Tristan Murail, a qual, por sua vez, reintroduzirá a escuta teleológica, porém de uma teleologia de tal modo alargada que muitas vezes se desfaz (GRISEY, 2008; 1989).

16. Para Boulez (1963), espaço é aquilo que distingue um ponto de outro. Ir de um ponto a outro corresponderia a traçar um espaço. Nesse sentido, esse contínuo que existe entre os dois pontos se efetua de dois modos: trajeto sucessivo ou soma instantânea. Distingue assim um espaço estriado e outro liso: no primeiro, corta-se o espaço em estrias que podem, por sua vez, ser constantes a módulos invariáveis, um espaço estriado reto, ou variáveis, em módulos regulares ou irregulares que, projetados em um eixo cartesiano, desenharam uma curva, o espaço estriado curvo. O que distingue uma modalidade de espaço estriado da outra é a possibilidade de projeção do movimento ou direção de um ponto. Enquanto no espaço estriado reto tem-se uma fácil projeção da sequência das posições de um ponto, em um espaço estriado curvo essa projeção é menos simples. Tanto o espaço reto quanto o curvo dão-se em um tempo pulsado, balizado, no qual é fácil aquela projeção de uma situação passada em uma situação futura. Tal possibilidade de projeção distingue esses dois espaços estriados de um outro espaço, aquele preenchido em um só bloco contínuo, que torna o tempo amorfo e de puro presente, um campo temporal estático. Esse outro espaço não mais permite pensar o tempo como passado-presente-futuro, mas como tempo presente de futuro instável com projeções variáveis. Esse outro é o espaço liso, presença de um presente puro, apenas o presente, como em um longo plano textural. Boulez se vale da imagem do músico que, no espaço estriado, conta para ocupá-lo – como quem ocupa os horários de um dia de agenda –, e no tempo liso, se ocupa

⁴ Sobre percepção extensiva e sensação in-extensiva, ver BERGSON, 1927.

sem contar – como em uma caminhada, uma tarde na praia. No espaço liso desfaz-se a importância do passado, pois ele não se projeta no presente, já que o presente não passa. Não há futuro nem passado, apenas presente. É o que ouvimos nas músicas de Steve Reich: há estrias, mas tudo se dá como “repartição estática”, como se refere Boulez (1963) a essa espécie de espaço.

17. Mesmo com tal proposição de Boulez, pode-se ainda dizer que o tempo de Messiaen é algo mais do que espaço estriado curvo, ou mesmo espaço liso. Em Messiaen não se trata de um presente que não passa, mas de um tempo que se desfaz.
18. Nas propostas que nasceram nas décadas de 1950 e 1960, destaca-se ainda uma terceira, de certo modo também nascida de Messiaen: a proposta de Iannis Xenakis (aluno de Messiaen entre 1952 e 1953). Xenakis, em um texto de 1962, também buscava aquilo que Boulez definira com as noções de espaço e tempo liso e estriado. Porém Xenakis vai direto ao ponto, seu problema é o tempo e não o espaço. De fato, Boulez não detalha muito sobre o tempo liso, apenas algumas poucas linhas em contraste às páginas dedicadas ao espaço estriado. Cabe a Xenakis uma maior definição do tempo liso, já compreendido como relações espaço-tempo: espaço *hors-temps*, *temporelle* e *en-temps*.
19. O antecedente a tais propostas sobre o tempo, às propostas de Boulez, Xenakis e, até certo ponto, às propostas de Messiaen está contemplado no quadro sobre o “tempo musical vivido” (*temps musical vécu*) trabalhado por Gisèle Brelet. Na segunda parte de *Esthétique et la création musicale, Le temps musicale*, Brelet distingue um tempo dionisíaco, ligado à matéria sonora, e um tempo apolíneo, ligado ao a *priori* da forma pura. Distingue assim compositores cujas obras tendem a conjugar-se com o “devir vivido da consciência” daqueles em que esse “eu psicológico” não se une à forma sonora, não se compromete com essa “vontade do som”. O que ela faz manifestar nesse jogo é a existência de uma forma sonora, de um tempo do som. E faz-se necessário que o compositor conjugue o tempo do som vivido com a forma musical, fusão que a obra de Claude Debussy traria.
20. A partir do diálogo entre a matéria e a forma, Gisele Brelet associa tempo musical e momentos da história da música: o barroco e sua “calma dinâmica” (nas palavras de Souvtchinsky, constantemente citado por Brelet), na qual a forma musical se ajusta aos “instantes sonoros” traduzidos na ideia de relação empírica entre os dois agentes; o classicismo, que com seus esquemas abstra-

tos muitas vezes privou a música de um acordo concreto com o som e que Brelet associa à ideia de “formalismo *a priori*”, ideia que também perpassará a música de um compositor como Arnold Schoenberg; o romantismo, em que a forma acaba curvando-se exageradamente a uma “duração psicológica”; o romantismo russo, no qual o acordo forma abstrata – forma sonora se dá de modo mais claro, e que retoma um pouco da ideia de uma duração empírica, tal qual no barroco; a “duração formal e pura” da música de Igor Stravinsky, na qual, mesmo a forma determinando a matéria, nota-se uma adaptação sensível entre as duas.

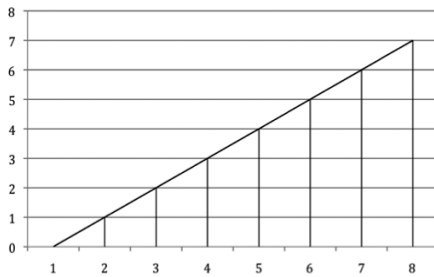
21. Às noções de tempo barroco, clássico e romântico, Brelet contrapõe o pensamento musical que perpassa a música de Claude Debussy no acordo que esta trava com o tempo dos sons. Este seria, a seu ver, um tempo musical bergsoniano, que “recusaria aprisionar a mobilidade viva do devir em quadros predeterminados a seu ato” (BRELET, 1947, p. 75). Com essa concepção, Brelet introduz uma nova categoria para pensar o tempo musical comparável às propostas de Souvtchinsky⁵, que imaginara cinco imagens de tempo: o empirismo (tempo da música barroca, seguindo ordem “natural” dos sons), o formalismo (tempo da música do classicismo, o qual é determinado como forma *a priori*), o empirismo extremo (tempo que nasce dos estados psíquicos, como na música do romantismo que se contrapõe ao classicismo), a forma extrema do formalismo (a retomada das formas *a priori*). Para Brelet, faltaria ao quadro de Souvtchinsky apenas a compreensão da música de Claude Debussy, para compreender o tempo como “começo que não cessa de começar” (tal qual a frase de Jankelevitch).

22. Liso e estriado, intensivo e extensivo, heterogeneidade imensurável e homogeneidade mensurável. Essas dualidades são trabalhadas por Pierre Boulez em sua noção de espaço e tempos liso e estriado. O primeiro passo de Boulez consiste em falar do espaço. Para ele, o espaço pode ser estriado de dois modos distintos: espaços retos e espaços curvos. Nos primeiros, as estrias seguem um padrão em módulos invariáveis. No domínio temporal, corresponde a um tempo pulsado, balizado, no qual é dado fazer-se a projeção do

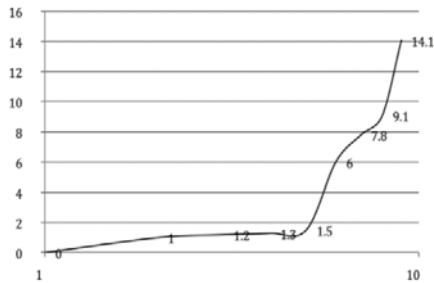
⁵ As ideias de Souvtchinsky, expostas em seu artigo *La notion du temps et la musique*, publicado na *Revue Musicale* de maio 1939, ganharam maior notoriedade a partir do uso que delas faz Igor Stravinsky em sua *Poétique musicale sous la forme de six leçons*, apresentadas nos ciclos da Charles Eliot Norton Lectures on Poetry da Universidade de Harvard.

passado sobre o presente e, conseqüentemente, sobre o futuro. Sua representação é o gráfico cartesiano em que as estrias do eixo horizontal (o tempo) correm isócronas (sempre o mesmo intervalo de tempo). Quanto ao espaço e tempo curvo, trata-se de um estriamento em módulos variáveis, variáveis regulares ou variáveis irregulares. No domínio temporal, um tempo amorfo, liso, estático, no qual se torna difícil qualquer prognóstico do presente ou futuro. No tempo curvo a escuta é lançada não mais na relação passado-presente, mas em um presente puro, o presente do ponto de ataque ou de ressonância de cada som, de cada *onset* sonoro. A variabilidade do estriamento do eixo horizontal não nos permite antecipações, o que abre uma brecha para o surgimento do tempo liso.

23.



Espaço estriado reto



Espaço estriado curvo

24. Se o tempo é aquilo que nasce do fato de algo permanecer enquanto algo se modifica, se ele está relacionado ao jogo de sobreposições de sensações, o que se tem no tempo liso é o jogo de identificação de uma estria à outra, a identificação de regularidades. Já no tempo curvo, esse mesmo jogo é frustrado pela dessemelhança entre as porções estriadas. É assim que, no espaço e tempo liso, alturas e valores de duração não têm pertinência à escuta. Porque no espaço e tempo liso o tempo é não referencial. Cada novo elemento pro-

põe-se como lugar de imersão, como único, com duração onde a simetria, a semelhança, as analogias não são necessárias. É o que se passa em um móbil sonoro, por exemplo, no qual os sons aparecem como que jogados ao vento. A sucessão não compreende aqui a necessidade de equiparação, já que ela é frustrada. É também o tipo de espaço e tempo que se manifesta no minimalismo, tal qual o de Steve Reich. As estrias do tempo e do espaço em Reich constituem-se em “repartições estáticas”, como diria Boulez, e o pulso não se manifesta como padrão referencial. Temos apenas um pulso e não mais ciclos reconhecíveis de pulsos. No tempo liso se dá um desfazimento da importância do passado face ao presente.

25. Apenas para recordar, Boulez resume a ideia de liso e estriado da seguinte maneira: no espaço-tempo liso, ocupamos o tempo sem contá-lo (uma caminhada sem rumo, uma tarde passada a olhar as nuvens); já no espaço-tempo estriado contamos o tempo para ocupá-lo (como nos horários de um dia).
26. Mas, para definir seu espaço-tempo liso, Boulez não dedica mais do que algumas poucas linhas. Nele não há uma baliza, um ponto de referência para orientar a escuta, tempo amorfo que pode apenas ser mais ou menos denso, segundo número estatístico de eventos – índice de ocupação (cf. BOULEZ, 1963, p.100). Poderíamos acrescentar que, no tempo liso, o qual ocupamos sem contar, não é nem presente nem passado atual que estão implicados, mas o futuro, enquanto futuro virtual. Para tanto, Boulez se vale da noção de corte: mudança súbita de domínio ou de direção. O corte se dará sempre face à distância que estabelece entre o limite entre dois domínios distintos (dois espaços harmônicos, tímbrico, de valores, de duração, de intensidades), um domínio e uma direção (entre um espaço definido mensurável e um outro totalmente estatístico, do qual sabemos apenas as direções que toma e entre dois espaços direcionais distintos (mudança súbita de tendência de uma textura – de uma massa, trama ou simplesmente uma linha). O corte, essa mudança súbita, diz respeito justamente ao que denominamos acima de *futuro virtual*, pois dá-se o corte, mas não se sabe o que irá realizar esse corte, ele é da ordem do inusitado na escuta.
27. É fácil confundirmos o espaço-tempo liso com o estriado curvo, dado o grau de imprevisibilidade que tanto um quanto o outro carregam, com o que vale distinguirmos que o espaço-tempo curvo ainda é mensurável, ele ainda é medido por seus elementos encadeados em extensão, em sequência. Dele pode-se prever os passos futuros a partir de um presente e um passado atuais. Ele tem tendências claras. Já em um espaço-tempo liso estatístico, até mesmo

esses dados estatísticos são inferências nas quais não podemos confiar uma previsão, uma projeção, o que faz pensar aqui em distinguir aqueles espaços que se permitem uma projeção (espaços-tempo estriados) e aqueles que não permitem tal projeção (espaços-tempo lisos).

28. No espaço-tempo liso absoluto não se constrói um padrão, não se estabelece uma tendência. Ser liso ou estriado não diz respeito a ser ou não pulsante, Boulez deixa para trás essa noção trabalhada por Brelet⁶. Um espaço-tempo liso pode estar presente em um campo subdividido, mas em um campo onde as subdivisões não permitem mais atribuir as distâncias cronométricas, ou distâncias formais⁷. Isso pode ser notado ao ouvirmos Steve Reich, ou mesmo um grande número de músicas ligadas a rituais (em mantras, ladainhas, preces, por exemplo).
29. Se conhecemos a proposta de um espaço-tempo liso a partir de Boulez, de seu livro de 1963, não é difícil notar que muito desse modo de pensar é contemporâneo a uma formulação quase semelhante realizada por Iannis Xenakis, em 1962.
30. O que Boulez anunciou com sua noção de tempo liso foi a ideia de uma música flutuante, não funcional, uma música que deveria ser pensada não mais nas relações de direcionalidade, similaridade, analogias, mas na deriva de cada um de seus elementos fundamentais. Uma música de partículas, partículas em movimento, ou seja, nuvens de partículas. E é essa ideia que será cara a Xenakis.
31. Xenakis aproxima-se da noção de um tempo liso, ou melhor, da invenção de um tempo liso em três momentos distintos:
- a. O tempo probabilístico sem memória, seu espaço *hors-temps*.
 - b. O tempo com memória, para o que se vale das cadeias de Markov, às quais podemos associar a noção de *temporelle*.
 - c. O tempo que reúne os dois anteriores, as cadeias *en-temps*.

⁶ Sobre a necessidade de corrigir a confusão entre as noções de liso-não pulsado e estriado-pulsado, ver também aula de Gilles Deleuze de 3 de maio de 1977, disponível em <http://www.le-terrier.net/deleuze/anti-oedipe1000plateaux/1903-05-77.htm>. Acessado em 10 fevereiro de 2011.

⁷ Chamo aqui de *distâncias formais* aquelas que nos permitem compreender a volta de um tema, um sujeito, a transição modulante, a conclusão de uma modulação, a volta de uma textura ou sonoridade, conforme um padrão que nos diga que “entre a reexposição de um evento e sua aparição anterior existem X passos, ou X momentos”.

32. Tais noções, Xenakis as desenvolve em seus artigos, dos quais destacaria a palestra ministrada na rádio de Varsóvia em 1962, publicada sob o título de *Trois poles de condensation* (XENAKIS, 1971, p. 26-37). Esses três polos seriam justamente aqueles relacionáveis às três noções de tempo: a música estocástica livre (*hors-temps*), espelhados na composição de *Achorripsis*; a música estocástica markoviana (*temporelle*), conforme *Analogiques A e B*; e a música simbólica e de conjunto (*en-temps*), em *Herma* para piano solo. De certo modo, reflete-se a suspensão do tempo, o da memória enquanto hábito e, por fim, o tempo direcional, espaço vetorial, como nas estruturas de grupos abelianas (conjuntos que estariam associados a uma álgebra temporal independente de uma álgebra *hors-temps*) (XENAKIS, 1971, p. 36).
33. Xenakis retoma esses três aspectos do tempo (*hors-temps*, *temporelle* e *en-temps*) cinco anos depois, em *Vers une métamusique*, de 1967 (cf. XENAKIS, 1971, p. 38-70). Nesse artigo ele associa didaticamente esses três aspectos a elementos da música tradicional: fora-do-tempo temos as escalas, os modos; caracterizada por sua temporalidade estaria a ocorrência dos eventos musicais como uma sequência, um motivo, em que a ordem das notas não é facilmente modificada sem que o motivo também sofra mudanças; por fim, o aspecto no-tempo estaria na melodia, irreversível, reunião dos aspectos fora-do-tempo da escala com aqueles temporais do motivo (XENAKIS, 1971, p. 42).
34. Se na escala tanto faz a ordem das notas – podemos combiná-las ou recombiná-las, são totalmente maleáveis e próprias à permutação – um modo ou um motivo não aceitam facilmente tais mudanças. Em um modo algumas notas têm lugar fixo (as tônicas e dominantes), existem cláusulas de finalização e de início, e nessas cláusulas as notas têm posições quase fixas. Ou seja, de um espaço totalmente sem tempo, ou de tempo totalmente reversível, passamos a um tempo em que a memória se faz presente na forma de hábito, situação em que o aparecimento de um elemento de uma sequência, por exemplo, uma letra (A, B, C ou D), pode estar associado à antecedência de outro (XENAKIS, 1971, p. 33). A primeira tentativa de trabalhar esse tempo Xenakis a realiza em seus *Analogiques A*, e para essa peça o compositor se vale de uma outra importante noção relacionada ao tempo: a percepção do tempo. Xenakis toma de Fletcher a ideia de que se percebe o som de modo descontínuo e de Gabor o fato de que existem sinais sonoros cujo envelope pode ser descrito por uma curva gausseana. De onde decorre a fórmula de que “toda música pode ser concebida como uma nuvem gigante de corpúsculos sonoros, de grãos sonoros, que por modulações temporais estatísticas nos dão a impres-

são de sons ou músicas específicas” (XENAKIS, 1971, p. 35). Nuvens feitas de “quantas sonoras”.

35. A noção que temos aqui do tempo é próxima daquela do tempo curvo de Boulez: há uma memória, mas o tempo pode ser moldado e conduzido por transformações “quânticas”, o que daria a impressão de um tempo liso, sem os demarcadores fixos de um tempo estriado funcional.

36. Xenakis vai além dessa noção de tempo ao introduzir graus de previsibilidade teórica em sua peça *Herma*. Nessa peça ele projeta de antemão as progressões lineares, fazendo com que ela transite entre conjuntos predeterminados de alturas. Seria como se voltássemos aqui para estruturas de tempo estriado, mas a composição de Xenakis não deixa transparecer tais previsibilidades, razão pela qual podemos chamá-las de *previsibilidades teóricas*.

37. A síntese desse sistema se dá não apenas nesse período de invenção radical, mas posteriormente e associável a músicas que em muito nos aproximam da música de culturas tradicionais: as obras para percussão de Xenakis, como *Okho* e *Psappha*. É em *Psappha* que, alternando pequenos fragmentos que espelham relações do tipo *lunga-brevis*, advindas de fragmentos de poemas de Safo de Lesbos, Xenakis buscará expressar um tempo irreversível, embora conduzido e com aparente memória, tempo de memórias instantâneas, mas sempre transientes. Xenakis chega, assim, mais perto do que estávamos chamando de *tempo liso*, tal qual a filosofia de Gilles Deleuze irá se apropriar. O tempo irreversível das microvariações constantes, como descreve em *Sur le temps*, de 1988 (cf. XENAKIS, 1996, p. 29-47 e XENAKIS, 1994, p. 89-94).

38. Segundo Xenakis (1996, p. 46)

Poderíamos imaginar uma regra sem repetição? Certamente que não. Já que um evento único em uma eternidade absoluta do tempo e espaço não teria sentido. No entanto, cada evento visto como indivíduo sobre a terra é único. Mas esta unicidade é equivalente à morte que o vigia a cada passo, cada instante. Portanto, a repetição de um evento, sua reprodução a mais fiel possível corresponde a esta luta contra o desaparecimento, contra o nada.

39. Essa cosmogonia de Xenakis, ele a faz atravessar tanto seu pensamento composicional quanto sua ideia de um tempo irreversível. Um tempo preenchido de paradoxos, contínuo, porém constituído de fragmentos heterogêneos e descontínuos: “partir de uma forma elementar e a cada repetição

fazê-la sofrer pequenas deformações obedecendo a densidades e probabilidades /.../ colocadas em jogo sob a forma de caixa preta abstrata” (XENAKIS, 1971, p. 45).

40. Esse tempo em constante transmutação traz suas simetrias, porém é irreversível. Xenakis reforça essa ideia de um tempo liso irreversível. Um tempo constituído de “partículas não retrogradáveis”, como serão as sequências de longas e breves em *Psappha*.
41. Retomando a dualidade *hors-temps/en-temps*, Xenakis observa situações diversas de atemporalidade: a) uma grande sincronia de eventos em que o tempo seria abolido; b) eventos absolutamente lisos sem fim ou modificação. O nascimento de um *en-temps* estaria, assim, associado à noção de separabilidade, de distância de evento frente a outro. Sem tal separação entre os momentos contínuos, não teríamos o tempo, sua flecha e suas referências. Não se teria a noção de ordenação, tão importante para se pensar a forma musical na tradição ocidental clássica. Nesse sentido, a música reúne tempo liso, espaço *hors-temps* e fluxo temporal, ordenado em “quantas” de causa-efeito locais (noção de anterioridade) – eventos separáveis, transformados em pontos de referência, que delimitam diferentes distâncias, fluindo, seja por acúmulo, seja por esvaziamento (XENAKIS, 1971, p. 41-42).
42. O que interessa aqui é notar que Xenakis aparentemente propõe uma quarta maneira de pensar-se o tempo liso, para além do *hors-temps*, *temporelle* e *en-temps*. Na quarta forma do tempo liso, interessa gerar diferenças na matéria percebida ao mesmo tempo em que mantém-se um mínimo de processo gerador. Daí a ideia de uma onda que modularia a cada ciclo, gerando diferenças materiais imperceptíveis concomitantemente a uma repetição. Um pouco do que acontece em peças como *Rebonds* e *Psappha*: reiterar pequenos modos elementares a cada passo modulado a ponto de não se deixar notar o ponto de mutação, a não ser quando olhados a grande distância.
43. Em seu *Sur le temps*, Xenakis fala desse paradoxo do tempo liso nascido do olhar local e daquele nascido de um olhar por distanciamento: “a relatividade do tempo em Einstein aceita o postulado do tempo sem buracos em uma cadeia local, mas também constrói cadeias especiais e sem buraco entre localidades espacialmente separadas” (XENAKIS, 1971, p. 38). Talvez não seja equivocados fazer lembrar aqui a *Analogiques B*, obra que intercala *Analogique A* (para oito instrumentos) com sua imagem eletroacústica: o contínuo local e de fragmentos.

44. A esse espaço-tempo nascido de reiterações incessantes de ciclos que se modificam a cada passo, Xenakis associa a ideia de uma vigília da morte, a reprodução a mais fiel possível de um evento sendo aquela “luta contra o desaparecimento, contra o nada”. E esse tempo é irreversível e constituído de grãos, com o que Xenakis imagina aquilo que também passeia pelas obras texturais de Ligeti, uma síntese granular do som, porém realizada por grãos heterogêneos.
45. A música seria, assim, aquele lugar de realizar em sons o nascimento de diversos tempos, sobrepostos, justapostos ou entrelaçados. Fazer conviver o tempo barroco fluido, sobre o tempo clássico entrecortado, a cadeia serial atemporal das permutações e o tempo liso de Ligeti e Xenakis. Chegamos talvez ao que Ferneyhough (1983) denominou por “tactilidade do tempo”. Em suma, o tempo circular do barroco, a espiral do classicismo, a ausência de tempo das permutações seriais e o tempo liso de modulações contínuas de Xenakis, Ligeti e Ferneyhough.
46. Percebemos os objetos e os distinguimos por sua densidade, translucidez, velocidade, dinâmica relativa. Se o potencial de informação é alto, pedimos um alargamento do espaço de duração; se esse espaço for comprimido, teremos a sensação de uma maior pressão e pequenos tempos emergem... diremos que está rápido demais. Nessa sensação de nascimento de eventos, quanto mais autônomos, menos eles se deixam atravessar pela flecha do tempo, mais revelam sua gênese e se relacionam por choques. A estratégia composicional é a de valer-se de atividades interruptivas (suprimindo a tendência linear de cada evento); atividades moduladas quase que instantaneamente, como realiza Ferneyhough em sua *Mnemosyne*. O título da peça é aqui o paradoxo dessa memória que não se deixa capturar.
47. A tactilidade formulada por Ferneyhough, essa ideia de objetos que nascem e que trazem consigo o tempo não é distante daquela de seu contemporâneo Gérard Grisey. Embora Grisey tenha se lançado na composição do tempo alargado, do tempo aiônico, sua estratégia não é tão distante da de Ferneyhough, o tempo do *Kairos* de Ferneyhough alargado no *Aion* de Grisey. Grisey (2008) considerava o som como objeto transiente, impossível de ser fixado, de como tal ser permutável. O som era para ele “um feixe de forças orientadas no espaço”, forças com “nascimento e morte”. Estamos falando de um tempo no objeto, e não tempo do objeto ou objeto no tempo. Esse mesmo tempo é aquele que nasce e renasce na música de Giacinto Scelsi.

Imaginando a música como sendo uma “viagem ao centro do som”, Scelsi se valeu da ideia de batimento, explorando uma nova escala musical, não a das notas ou a dos intervalos, mas a dos batimentos distintos que se dão entre duas notas a intervalo específico no grave ou no agudo. Tais batimentos surgiriam como a granulosidade presente no som, pequenas ranhuras do som pelas quais adentraríamos suas entranhas: “vocês não tem ideia do que há dentro de um só som” (cf. ALLAIN, 2008, p. 78; DESSY, 2008, p. 121; e SCELSEI, 2006, p. 65).

48. São esses objetos transientes, mutáveis, vivos que dão nascimento a micro-tempos, alargáveis ao infinito ou simplesmente instantâneos, e que, quando quebrados, partidos ainda mais uma vez pela força de *Kairos*, permitem imaginar e até mesmo experimentar a sensação tátil de um tempo crispado. Assim, a música do século XX tem no tempo uma de suas principais dimensões e define-se como arte do tempo, não porque se dê no tempo, ou porque module o tempo, mas porque faz nascer o tempo em suas três dimensões: *Chronos, Kairos e Aiôn*.

49. Fecharia este texto com uma remissão rápida às três sínteses do tempo tal qual Deleuze as traça em seu *Diferença e repetição*: a síntese do hábito, a síntese da memória passiva e da memória ativa, e o tempo fora dos eixos e de flecha irreversível. Por fim, suspendeu-se o tempo da música com as permutações, e esse tempo foi recolocado em jogo, porém irreversível e mutante. No pensamento em rizoma que Deleuze concebe, as três sínteses se sobrepõem, não são reversíveis, mas como o tempo nasce a cada novo conjunto de forças que se torna notável, perceptível, pensável, e como os conjuntos são infinitos e se sobrepõem, podemos pensar tanto na reversibilidade quanto na irreversibilidade do tempo, no seu fluir inexorável ou em sua suspensão. Imagens que alimentaram a poética musical do século XX e que continuam a alimentá-la nessas duas primeiras décadas do século XXI.

Referências

ADORNO, T. **Filosofia de nueva música**. Madrid: Akal, 2003.

ALLAIN, Aurélie. Giacinto Scelsi, une méditation rituelle du son. In: CASTANET, Pierre-Albert. **Giacinto Scelsi aujourd’hui**. Paris: CDMC, 2008. p. 75-82.

AQUINO, Tomás de. **Livro da sabedoria**. Cap. VII, versículo 27.

BERGSON, Henri. **Essais sur les donnés immédiates de la conscience**. Paris: PUF, 1927.

BERGSON, Henri. **Mémoire et vie** (textes choisis par Gilles Deleuze). Paris: PUF, 1957.

BERGSON, H. **Matière et mémoire**. Paris: PUF, 1957.

BRELET, Gisele. **Esthétique et la création musicale**. Paris: PUF, 1947.

DEBUSSY, Claude. **Monsieur Croche** [1901-1914]. Paris: Gallimard, 1971.

DESSY, Jean-Paul. S(u)ono Scelsi, techniques de l'être et du so dans l'écriture pour cordes. In: CASTANET, Pierre-Albert. **Giacinto Scelsi aujourd'hui**. Paris: CDMC, 2008. p. 121-123.

EIMERT, Herbert. **Que es la música dodecafónica?** Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

FERNEYHOUGH, Brian. The Tactility of Time. **Perspectives of New Music**, Seattle: Univ. of Washington, v. 31, n. 1, 1983.

GRISEY, G. Tempus ex machina. **Entretemps**, n. 8, Paris: L'Age D'homme, 1989.

GRISEY, G. Reflexions sur le temps. In: **Écrits, ou l'invention de la musique spectrale**. Paris: Éditions MF, 2008. p. 39-44.

GRISEY, Gérard. Devenir du son. **Écrits**. Paris: MF, 2008.

JANKELEVICH, V. **Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien**. Paris: PUF, 1957. Re-editado por Paris: Seuil, 1980.

MAIA, Igor. **KlangfarbenMelodie: orquestração do timbre**. 2013. 116 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2013.

MESSIAEN, Olivier. **Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie (1949-1992)**. Tome I. Paris: Leduc, 1994.

SCELSI, Giacinto. **Les anges sont ailleurs**. Arles: Acte Sud, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Madrid: Real Musica, 1974.

XENAKIS, Iannis. **Musique et architecture**. Tournai: Casterman, 1971. p. 26-37.

XENAKIS, Iannis. **Musique et originalité**, Paris: Séguier, 1996. p. 29-47.

XENAKIS, Iannis. **Kéleütha**. Paris: L'Arche, 1994. p. 89-94.

Sobre a composição musical: metamorfoses entre escuta e escritura

Rogério Vasconcelos Barbosa

I

Embora muitas vezes o senso comum nos apresente o processo de composição como uma transcrição, em notação musical, de um fluxo imaginativo delirante, a relação entre a escuta interior do compositor e a escritura de uma peça requer um processo de elaboração complexo. Há toda uma dimensão construtiva na qual se revela a *techné*: os rascunhos deixados por Beethoven ilustram a história das metamorfoses de suas ideias harmônicas e de seus temas (JOHNSON et al, 1985). A imaginação encontra seu objeto lentamente, tateando através dos traços deixados nas anotações; os esboços se elaboram progressivamente até que uma versão é considerada rica em desenvolvimentos potenciais.

Por sua vez, a técnica de um artista ultrapassa a dimensão meramente operativa – como fazer –, pois participa de um contexto cultural: o criador está sempre envolvido por uma rede de relações sociais e a técnica reflete uma compreensão particular do mundo. As elaborações sofridas pelos temas de Beethoven no decorrer de diversas sonatas relacionam-se a uma concepção de discurso sem retornos literais, o que é diferente das práticas de compositores de gerações anteriores, em que as recapitulações literais (ou quase) são empregadas com maior frequência.

Esse discurso movido por uma flecha do tempo se entrelaça à visão romântica de história, com suas evoluções dramáticas e o rumo inexorável do futuro. De modo diferente, os modelos discursivos das formas clássicas utilizam simetrias no tempo que podem ser consideradas de natureza espacial: as recapitulações literais de seções aproximam essas formas musicais das estruturas simétricas presentes na arquitetura dos palácios ou dos jardins. Ao contrário da flecha temporal romântica, que impulsiona o momento presente para diante, no mundo clássico a circularidade do tempo reflete uma topologia autocentrada e estável. O microcosmo artístico está sempre envolvido por outras dimensões da cultura.

Entretanto, ainda que sempre se apresente entrelaçado a diferentes dimensões culturais, o trabalho de composição desenvolve-se a partir de um pensamento especificamente musical. Esse é um pensamento singular que habitualmente nasce na sensação sonora imediata – ou em sua imaginação – e, através de sua sustentação no tempo, expande-se continuamente em construções mentais mais e mais abstratas. No fluxo desse pensamento – que integra sensação, memória e construção mental – todo um mundo interior vai sendo desvelado. Há muitos mundos possíveis, mas eles só se revelam quando a escuta é atravessada por uma sensação que atinge um limiar de intensidade expressiva. E, assim como a luz, em um ambiente escuro, ilumina e torna visíveis os espaços e os volumes, esses mundos interiores da escuta são criados ou revelados nas flutuações de intensidade da sensação. Então, diante de uma investigação sobre o processo de composição, pode-se dizer que ele pressupõe um pensamento musical, que esse pensamento se apoia na sensação sonora – ou em sua imaginação – e que se desdobra em dimensões progressivamente abstratas.

Ora, as modulações de intensidade da sensação seguem, como uma sombra, a evolução temporal dos traços materiais e formais da música. São as dobras do material musical – suas configurações e texturas – que sustentam seu poder de nos afetar, que nos atravessam de sensações e, ao mesmo tempo, permitem a emergência de mundos interiores na escuta. O material musical é modelado pelo compositor em função de sua dimensão expressiva, ou seja, trata-se de conduzir a escuta a capturar afetos e conceber espaços imaginários a partir dos traços acústicos. É justamente a dimensão expressiva do material musical que constitui sua abertura para além do propriamente sonoro: a “expressão” indica um movimento, uma flecha, um desejo ou uma vontade que projeta a obra para além de si, em direção a uma exterioridade. Por isso, para que se observe a singularidade do pensamento musical na composição – seus modos de operação e os mundos possíveis que ele evoca –, torna-se necessário investigar as múltiplas formas culturalmente estabelecidas de elaboração do material musical.

II

A noção de material musical pressupõe tanto o som, em sua materialidade, quanto suas formas de organização. Nesse sentido, as diferentes tradições musicais apoiam-se em modelos de organização que funcionam como referências gerais para balizar cada realização artística particular. Esses modelos são múltiplos – por exemplo, esquemas formais, escalas, fórmulas rítmicas, perfis melódicos, seqüências harmônicas ou combinações instrumentais típicas – e definem as faces possíveis de um material a ser trabalhado pelo compositor. Entretanto, apesar da presença fundamental de modelos compartilhados socialmente, há sempre um grande espaço para invenção e renovação no trabalho dos compositores, de modo que os contextos sonoros podem ser transformados continuamente, de infinitas maneiras. Com relação à presença desses modelos compartilhados, pode-se dizer que os compositores retornam continuamente a músicas já ouvidas anteriormente e, com elas, aos mundos imaginários que se abrem em sua escuta, mas em cada nova obra encontram um caminho diferente ou uma trilha nova dentro do território musical coletivo¹.

Os modelos presentes na tradição da música de concerto transformaram-se continuamente no decorrer da história. É assim, por exemplo, que o desenvolvimento da harmonia tonal deslocou o foco da escuta de linhas melódicas independentes para blocos sonoros – acordes – e seus encadeamentos privilegiados – cadências; por sua vez, com o atonalismo, as cadências foram diluídas, os blocos harmônicos perderam sua codificação – acordes não classificados – e houve uma revalorização do contraponto linear. Modelos são justamente os princípios de organização que se transmitem – e se transformam – nas tradições².

A noção de material musical supõe também a hierarquia. Isso quer dizer que esse material apresenta-se organizado em múltiplos níveis formais e que há diferentes

¹ “O sistema da forma musical e de suas transformações na história pode ser comparado a uma imensa rede que se estende no curso do tempo: cada compositor continua a tecer a rede gigante de um determinado lugar, criando emaranhados e nós novos que serão, por sua vez, continuados ou afrouxados e tecidos de um outro modo pelo próximo.” (LIGETI, 2001, p. 152)

² “Essas estruturas técnicas composicionais pré-formadas, intermediárias entre, de uma parte, as restrições que as propriedades físicas e psicológicas do material fazem pesar sobre sua utilização e, de outra parte, as exigências do projeto estético, entre a resistência do real concreto do som e as intenções do compositor (oposição pertencente ao velho dualismo matéria-forma), têm uma enorme importância na música ocidental; elas evoluíram historicamente da Idade Média ao século XX: modos gregorianos, consonâncias polifônicas, cadências tonais, etc.” (DUCHEZ, 1991, p. 61)

modelos regendo os diversos aspectos dessa organização, agindo como centros de gravidade para onde a composição é atraída – ou de onde se afasta deliberadamente. Por exemplo, do ponto de vista da estruturação temporal, existem tanto modelos locais – como os processos cadenciais – quanto modelos globais – como a forma de uma peça – ou, ainda, modelos que organizam os blocos temporais intermediários e que se encarregam da consistência das seções formais. Com a hierarquia, esses diferentes níveis formais se acomodam, uns em relação aos outros, de modo que suas linhas de força expressivas atuem de maneira coordenada.

Há sempre uma interação complexa de diferentes modelos em cada trabalho artístico, revelando na multiplicidade de traços coexistentes uma polifonia de vozes que compõem com o autor uma forma ressonante na concha acústica da história. O compositor resgata, incessantemente, parceiros de outras eras que vêm somar sua expressão ao momento presente, de modo que o processo de criação pode, de certo modo, ser visto como uma sobreposição de traços em um palimpsesto-partitura. É através desse movimento recorrente de assimilação e transformação de modelos que a imaginação consolida, progressivamente, seu objeto e inscreve os traços materiais de seu percurso na face objetiva da obra.

III

A escritura é a dimensão técnica em que o pensamento composicional é representado e elaborado. Na tradição da música de concerto, a escritura permitiu o desenvolvimento de uma memória tecnológica, conjunção de um código musical a certas práticas de interpretação por meio de uma representação gráfica. Entretanto, diferentemente de *escrita*, que remete de forma direta à notação musical, o termo *escritura* ultrapassa essa significação imediata e supõe um pensamento musical, um modo de representar e organizar as transformações dos sons no tempo. A escrita é apenas a face visível desse pensamento, o conjunto de marcas materiais que remete a uma arquitetura imaterial de formações sonoras instáveis.

Ao contrário do som, que é contínuo e infinito em sua diversidade, a notação musical é baseada sobre um número finito de signos discretos que, combinados de diferentes modos, permitem a expressão de um pensamento. Embora esteja voltada para o sonoro, seus signos elementares não estão diretamente associados à percepção: eles são apenas “traços diferenciais em um espaço abstratamente estruturado” (NICOLAS, 2007). Assim, por exemplo, não há o equivalente sensível a uma pausa escrita: seu sentido é organizar a dimensão temporal. A escrita separa as características do fenômeno sonoro em parâmetros e, enquanto dissociados,

os signos elementares dos parâmetros musicais mantêm-se independentes do sonoro. É preciso que se articulem em grupos, para que se estabeleçam contextos conectados ao sensível. Talvez o contexto mais simples da escritura que se relaciona à dimensão sonora seja o *ponto*, uma única nota integrando simbolizações de vários parâmetros – altura, duração, intensidade e timbre.

Apesar de abstratos, os espaços paramétricos permitem a organização do sonoro através da graduação do contraste entre os polos expressivos grave/agudo, forte/piano, breve/longo, contínuo/descontínuo... É justamente a abstração do conceito de parâmetro que permite à imaginação encontrar variantes sonoras pela recombinação dos índices expressivos. O espaço-tempo sonoro é esculpido ou modelado quando se transformam os graus de contraste nas sequências de parâmetros. Por exemplo, o modelo *linha* – ou voz – supõe o encadeamento de notas ou de blocos sonoros; sequências com relativa estabilidade nos parâmetros registro, duração e intensidade formam linhas contínuas; quando há um grande contraste nesses campos paramétricos – saltos de registros, precipitações de durações, acentos dinâmicos –, a continuidade da linha tende a romper-se. O modelo *linha* define-se, então, como organização da sucessividade pelos princípios contínuo/descontínuo, ligado/separado, figura/fundo. Por sua vez, a natureza expressiva de uma linha – seus afetos – é inseparável de suas curvas, ângulos, precipitações e detenções. Assim, do ponto de vista expressivo, linhas melódicas com ondulações suaves, construídas a partir de graus conjuntos – como em Palestrina – diferenciam-se completamente de linhas com ângulos abruptos, construídas a partir de acordes arpejados – como em diversas peças de Bach. Por outro lado, embora a escrita represente a linha como uma sequência de pontos, ao mesmo tempo pressupõe uma dimensão sonora contínua e flexível, que deve ser recriada pelo intérprete na performance. A notação é apenas a armadura do gesto instrumental/vocal, uma vez que a expressão musical habita as nuances do sonoro.

Os signos básicos da escrita aglomeram-se em unidades compostas em vários níveis estruturais. Assim, podemos passar de *ponto* – nota – a *linha* – frase ou gesto –, *plano* – sequência de acordes ou polifonia – ou *volume* – orquestração de um *plano*. Esses modelos presentes na escritura são percebidos tanto visualmente, na partitura, quanto auditivamente, na escuta. Observa-se, portanto, um relativo recobrimento dessas duas dimensões. Há, entretanto, momentos de independência entre estruturas escritas e estruturas ouvidas. Assim, por exemplo, em situações complexas, com grande instabilidade paramétrica, embora a escrita apresente muitos detalhes, a escuta tende a envolver o contexto e apreendê-lo de

modo global. A escritura tem como função estruturar um “texto” musical que será posteriormente transformado em fenômeno sensível pela interpretação, para dar nascimento a um “mundo” no tempo da escuta.

IV

A presença de uma dimensão construtiva na escritura não assegura um reconhecimento automático de suas formas no plano da escuta, que é complexa em seu *modus operandi*. Por um lado, o sonoro nunca se deixa apreender em todos os detalhes³. As modulações da sonoridade são percebidas, mas há sempre algo que nos escapa na escuta. Por outro, cada instante musical é atravessado por múltiplas linhas temporais que vêm e vão para outros instantes. Essas linhas não se apreendem completamente, mas tornam sensíveis blocos de tempo. São conexões, pela escuta, de sonoridades separadas no tempo e podem revelar diferentes processos, como expansão ou contração, aproximação ou afastamento, surgimento ou desaparecimento progressivos.

Enquanto experiência estrutural, a escuta não se orienta unicamente de maneira positiva seguindo as características (*Beschaffenheit*) do objeto sonoro, mas se precisa na relação desse objeto com seu entorno. A percepção do sonoro se estreita e se alarga ao mesmo tempo pelas relações que se desdobram entre o que ressoa e seu entorno próximo ou distante, no tempo e no espaço; dito de outra forma, a escuta – conscientemente ou inconscientemente – percebe ao mesmo tempo, além de seu objeto, relações – de onde ele provém, onde ele se insere no momento presente – que esclarecem de maneira nova cada momento sonoro de uma obra. (LACHENMANN, 2000, p. 120)

A tradição fenomenológica apoia-se no princípio de que a mente utiliza processos de retenção (memória) e protensão (expectativa) para encadear o fluxo da consciência. É no encadeamento de instantes que a percepção do tempo ultrapassa o puro “agora” e estende raízes em direção ao passado e ao futuro. Entretanto, esse movimento de integração de passado, presente e futuro na escuta revela-se, muitas vezes, instável e ambíguo. No fluxo musical há sempre dois movimentos opostos: um de articulação e diferenciação de objetos; outro de dissolução dos limites dos mesmos objetos em um fundo amorfo contínuo. É um jogo que se estabelece entre um tempo que permanece e sustenta o momento – a duração

³ “Uma infinidade de percepções obscuras compõe o bramido do mar, mas nós só percebemos claramente apenas alguns barulhos de onda.” (LEIBNIZ, 1989, p. 64)

do objeto percebido – e outro tempo incessante que flui, flecha instantânea entre um passado fugidio e um futuro incerto. A escuta apreende blocos de tempo como objetos, mas, ao mesmo tempo, dissolve esses objetos em múltiplas linhas temporais. Ao lado de forças centrípetas que articulam internamente os contextos sonoros há também forças centrífugas que os explodem, que os difratam em subcomponentes ou em traços expressivos de um material não inteiramente organizado. Nesse estágio molecularizado, o material se apresenta como um campo de forças instáveis que ocasionalmente se coagulam em formas temporárias⁴.

Essa “coagulação” formal instável é determinada por um processo de redução na escuta, denominado “finitude retencional” pela tradição fenomenológica (STIEGLER, 1994). Diante da multiplicidade inabarcável de traços expressivos, a escuta codifica o fluxo musical dando consistência a um conjunto restrito de elementos: forma-se uma imagem mental do momento sonoro, uma espécie de mapa orientador que territorializa o sonoro. Um mapa nunca se identifica com o território que ele mapeia. Ele apenas organiza o território através de uma redução, determinando pontos de referência e modos dinâmicos de conexão. Basta uma modificação sutil das referências que o mapa se transforma; em consequência, a instabilidade da escuta.

A natureza do tempo musical é complexa, não se adaptando à representação tradicional de uma seta dirigida do passado ao futuro, em que o presente se reduz a um ponto no contínuo temporal. Para que haja escuta, é preciso sustentar o tempo e relacionar passado, presente e futuro; é preciso construir um sentido a partir dos dados da memória, da sensação imediata e da expectativa. A escuta abre “janelas” temporais – contextos musicais com durações variáveis – e, nelas, recorta alguns elementos privilegiados, assim como qualifica os planos de “fundo” texturais. Por sua vez, a partir das relações encontradas entre os elementos selecionados nas “janelas” sucessivas, a escuta constrói, progressivamente, um mapa do território sonoro.

V

As transformações ocorridas no domínio tecnológico no final do século XX – em especial o desenvolvimento dos microcomputadores e sua popularização – modi-

⁴ Deleuze diferencia o plano de organização, responsável pelo “desenvolvimento das formas”, do plano de consistência, que “não conhece senão relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, entre elementos não formados, relativamente não formados, moléculas ou partículas levadas por fluxos”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 107)

ficaram de modo radical o modo de representação do som e, com isso, ampliaram as técnicas da escritura musical. A representação do som na notação musical tradicional impedia a definição de variações sutis da vibração sonora. A nota – ou o ponto – é o elemento mais simples e, de modo similar a um átomo que não pode ser subdividido, representa de modo global certas características sonoras através de parâmetros fixos. Com a gravação digital, o som passou a ser analisado – e representado numericamente – em amostras separadas por intervalos de tempo muito breves, de modo a captar suas menores variações. Elementos que antes se representavam de modo fixo – como a frequência – passaram a ser convertidos em sequências de dados numéricos capazes de revelar flutuações e inflexões, trazendo para o campo da representação aspectos musicais anteriormente restritos à performance.

O novo material musical que emerge com a tecnologia de gravação digital apresenta uma extraordinária diversidade, graças às possibilidades de manipulação do som em nível de microestruturas, de microdeslocamentos interválicos e temporais: a eletroacústica permitiu um mergulho no interior do som e a descoberta de um mundo expressivo marcado por limiares sutis de intensidades. Se os objetos musicais da escritura instrumental são construídos a partir de pontos, a composição eletroacústica parte de um material sonoro complexo, irredutível a uma concepção atomista do som. Em contraste à abordagem paramétrica da escritura musical tradicional, na eletroacústica privilegia-se o trabalho sobre morfologias: parte-se da noção de objetos compostos de múltiplas facetas – multiplicidades – e caracterizados por traços distintivos – saliências perceptivas (VAGGIONE, 1991). Esses objetos são transformados por fragmentação, variação e aglutinação, visando a elaborar suas partes e a criar novas multiplicidades. Por sua vez, essas variações podem ser recombinadas em conjuntos que são novamente fragmentados, variados e aglutinados, obtendo-se segmentos temporais progressivamente maiores. A fixação do som sobre um suporte físico permitiu um trabalho de montagem, de modo similar ao que se fazia no cinema.

Surgiram também novos modos de transcrever os sons gravados, como o gráfico de intensidades, o sonograma, as representações gráficas e alfanuméricas das linguagens de programação. O traço energético do material sonoro é captado sob a forma de um “esqueleto numérico” e, graças a isso, torna-se possível convertê-lo em diferentes representações. A extração de saliências dos objetos pode ser realizada tanto de modo manual sobre as representações gráficas quanto através de algoritmos especiais que processam as sequências numéricas associadas ao som. Esses diferentes modos de representação do som traduzem a linguagem da máquina a um nível acessível ao compositor.

As novas tecnologias provocaram também uma transformação no modo de se pensar a composição instrumental. A CAC (Computer-Aided Composition) é uma área em desenvolvimento que utiliza as ferramentas computacionais para explorar algumas ideias musicais de modo amplo e diversificado. Para isso, é necessário ultrapassar um estágio inicial do pensamento musical, tipicamente intuitivo, e implementar modelos⁵ formalizados, adequados a esse ambiente tecnológico. Nesses modelos, o material musical é representado de modo preciso e pode ser submetido a uma série de transformações. O compositor elabora suas sonoridades através de programas que definem regras – ou restrições – para a combinação dos elementos utilizados, assim como suas possibilidades de mutação. O processo automatizado de variação musical oferece soluções inusitadas à imaginação, enriquecendo o trabalho de composição. Com a simulação dinâmica, os modelos são criados, testados e refinados durante a exploração do material musical. Típico da CAC é sua relação de apoio ao compositor, requisitando sua mediação e avaliação constantes⁶.

As novas tecnologias permitem descrever, de forma detalhada e formalizada, o som, sua evolução e as interações entre esse som e o contexto em que se insere. Elas instauram um novo domínio de racionalidade e teorização do material musical. Todavia, apesar da racionalidade inerente a essa dimensão técnica, o fascínio exercido pela imagem do compositor-Orfeu, *medium* encantado pela música que o atravessa, nos adverte sobre a presença fundamental de uma dimensão não racional no processo criativo. Há traços expressivos sutis que se insinuam no material musical e que requerem uma escuta sensível, bem como decisões e escolhas não inteiramente explicáveis de modo racional. Na civilização das luzes e da tecnologia, a música ainda retém uma dimensão demiúrgica: Orfeu necessita descer à noite infernal para tentar, em vão, resgatar sua amada. No caminho, a música é a arma que lhe permite encantar tudo aquilo que o ameaça. O mito de Orfeu traz a primeiro plano o poder que a música tem de afetar a realidade, sua força de nos transformar pela sensibilidade e emoção, o que ultrapassa qualquer perspectiva meramente racionalista. Os mistérios que cercam a obra de arte estão ligados à potência infinita a que a imaginação é convocada: o objeto artístico limitado e circunscrito se abre a dimensões insondáveis na interioridade do sujeito. Tornar sensível esse mundo interior é o desafio do compositor.

⁵ Nesse contexto, entenda-se por *modelo* justamente a descrição de determinados processos musicais através de formalismos informáticos (ASSAYAG, 2004).

⁶ Para mais informações, ver AGON (2008).

Referências

AGON, C.; ASSAYAG, G.; BRESSON, J. **The OM Composer's Book 2**. Paris: Delatour/IRCAM, 2008.

ASSAYAG, G. Computer, **Cahier de médiologie**, n. 18. Paris: IRCAM/Fayard, 2004.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DUCHEZ, M.-E. L'évolution scientifique de la notion de matériau musical. In: BARRIÈRE, Jean-Baptiste (Ed.). **Le timbre, métaphore pour la composition**. Paris: Christian Bourgois, 1991. p. 47-81.

JOHNSON, D.; TYSON, A.; WINTER, R. **The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory**. Los Angeles: University of California Press, 1985.

LACHENMANN, H. L'écoute est désarmée – sans l'écoute. In: SZENDY, Peter (Org.). **L'écoute**. Paris: L'Harmattan, 2000. p. 115-145.

LEIBNIZ, G. **Philosophical essays**. ARIEW, R.; GARBER, D. (Ed.). Indianapolis: Hackett, 1989.

LIGETI, G. La forme dans la musique nouvelle. In: **Neuf essais sur la musique**. Genebra: Contrechamps, 2001.

NICOLAS, F. **Les enjeux logiques des mutations en cours dans l'écriture musicale**. 2007. Disponível em <<http://www.entretiens.asso.fr/Nicolas/2007.2008/mutations.htm>>. Acesso em 20 jan. 2008.

STIEGLER, B. Machines a ecrire et matieres a penser. **Genesis**. [s.l.]: Jean-Michel Place, 1994. Disponível em: <<http://www.iri.centrepompidou.fr/documents>>. Acesso em 20 jan. 2008.

VAGGIONE, H. **Objets, représentations, opérations**. 1991. Disponível em <<http://homestudio.thing.net/revue/content/asrp30.html>> Acesso em 19 jun. 2006.

O sátiro e a sátira: convergência de duas tradições na música italiana

Leonardo Aldrovandi

“A forma é um Proteu muito mais inatingível e mais fértil
em sinuosidades do que o Proteu da fábula.”

A obra-prima ignorada – Balzac

Diz a lenda¹, tão reavivada na arte do século XVI, que a deusa Atena inventou o aulos (uma “flauta” dupla com palheta, *phorbeia*, talvez mais próxima do atual oboé) e o ofereceu ao casamento de Kadmos com Harmonia; Kadmos, fundador de Tebas, cidade rival de Atenas. Apesar da enorme habilidade, a deusa, ao assoprar os tubos criados, percebeu que sua beleza se esvaía, por deformar o rosto. O instrumento, assim renegado, foi encontrado por Marsias, um sátiro da Frígia, que

¹ Algumas fontes mais tardias, mas detalhadas são Ovídio, Apoleio, Higinos e Apolodoro.

rapidamente aprendeu a tocar com destreza. Tamanha habilidade o fez desafiar ninguém menos que Apolo, o deus-músico mais eminente dos deuses, mestre absoluto da lira². A ousadia ou *hybris* do sátiro custaria a sua própria pele, arrancada meticulosamente por Apolo após sua derrota, e seu sangue, junto às lágrimas dos espectadores da competição, teria se transformado num rio com seu nome: o rio Marsias.

Esse combate mitológico sugeriu uma série de interpretações por oposições binárias, embora estas tenham simplificado demais, especialmente por seu uso fetichizado, a presença e as sutilezas desses seres em cada local, fragmento ou narrativa da antiguidade: o apolíneo e o dionisíaco, a lira celestial (citadina) e a flauta campesina (rústica), a punição (*nemesis*) e a “presunção” (*hybris*), o oeste versus o leste, a ordem e o caos, o louvável e o censurável (como na tradição retórica epidítica) e assim por diante.

Podemos sugerir aqui, em tom genérico de brincadeira, que, ao considerar as forças expressivas predominantes na música dita italiana desde o século XIV, o final desse combate, pelo menos ali na península itálica, talvez fosse um pouco diferente. Naquele local, o vencedor mais frequente parece ser o sátiro e não o magnânimo Apolo. Mas por quê?

Por um lado, uma forma genérica de naturalismo nasceu no seio da cultura secular do mediterrâneo, na qual a ênfase dada à sua luz, à observação dos corpos, ao comportamento das coisas no mundo sempre pareceu fundamental. Naturalismo dos desenhos pré-históricos até os gestos sinuosos dos tentáculos de um polvo num vaso minoico ou da leveza das pessoas dançando ao vento num afresco da Etrúria. O movimento do mar, a leveza do ar, a luminosidade. A ideia naturalista de figura em um compositor atual como Salvatore Sciarrino. Na Itália, ao contrário do que ocorre na história do mito grego, Marsias costuma vencer a luta contra Apolo, pelo simples motivo de que a expressividade do sopro, do vento, das águas, dos comportamentos naturais, em suma, costumam se tornar mais importantes do que as da harmonia e da arquitetura. O arranjo construído como um todo belo e único (como unicidade arquitetada), com todas as suas possíveis leis e unidades,

² Essa disputa mitológica foi interpretada com base em política, social e regional. A aristocracia de Atenas se identificava com a *khitara*, instrumento de cordas (daí a rejeição de Atena) que poderia diferenciá-la dos *nouveaux riches*, e uma escola de flauta renomada teria se desenvolvido na Frígia, com várias inovações tecnológicas e um repertório extremamente elaborado. Uma rivalidade política pode assim ter fomentado a mitologia e a oposição entre os instrumentos. Ao analisar a iconografia e outras informações históricas, vemos que a oposição não é rígida, tendo muitos meandros e maleabilidades.

parece ser ultrapassado pela mímese do fluxo mais ou menos desordenado das águas, das relvas, dos povos de passagem e dos ares.

Vale lembrar como a história da Itália é marcada pela ausência de feudos isolados, sempre atravessados por viajantes de lugares diversos. Mesmo antes da alta renascença, com o franciscanismo, o cenóbio e seu materialismo espiritual, com um humanismo tão diverso ou com uma pintura como a emergente à época de Dante, essa marca naturalista parece apenas se intensificar. Na arte, basta pensar na leveza observacional de artistas como Giotto e tantos outros.

Por um outro lado, a tradição da cultura romana acenou para a experiência da cidade, das formas e cores de uma nobreza que criou um gênero que se pretendia lúdico e informal (*o ludus ac sermones*, de Lucílio, ou a mera conversa – *sermo merus* – de Horácio), a sátira, e não o sátiro, como fenômeno mais romano que grego, algo muito importante para a cultura italiana ao longo dos séculos. *Satura* – a miscelânea ou a bandeja de frutas, legumes e carnes de um banquete –, provável origem do *Satyricon*, de Petrônio, em que a mistura de objetos postos em cena, coletânea de histórias e poemas que se combinam, funda uma rica forma expressiva. Sátiro do campo, símbolo naturalista e sátira da cidade, expressão cosmopolita... Somente as palavras se encontram (sátiro e sátira), pois que de origens totalmente diversas. Mas onde sentir o cosmo-politismo da sátira, a *urbanitas* como referência àquilo que hoje chamamos de humor, essa graça ou perspicácia vinda de uma estratégia, a da “quase indiferença”, na arte italiana? Miscelânea de gestos em Luciano Berio, o caminho do herói rebaixado no lirismo dramático de Fellini... A rua cheia de que Juvenal e Horácio falam, os dois grandes satiristas romanos. Sempre o cruzamento de gestos de passagem e a política das dosagens.

Como não se ater a essa situação bipolar (campesina e urbana) operando a expressividade de uma tradição italiana, muitas vezes de maneira misturada? Aqui, cidade, cultura e homem, não mais natureza. Ali, natureza como modelo de observação de formas dinâmicas. A sátira e o sátiro. Separados ou entremeados. A música antiga e recente também expressam essa duplicidade. Eis a nossa tese.

Em linhas um tanto grosseiras, podemos esboçar uma diferenciação genérica entre um artista de tendência naturalista, como Salvatore Sciarrino, e outro de tendência satírica, culturalista e “urbana”, como Luciano Berio. Por mais que essas categorias, como naturalismo e culturalismo, sejam sempre generalizações categóricas questionáveis, produtoras de possíveis fetichismos e anacronismos, elas nos ajudam a ter um olhar panorâmico mais claro sobre o pensamento de diferentes compositores.

Em grande parte da produção de Luciano Berio, como na de Michelangelo, por exemplo, o trabalho sobre as tensões e ímpetos dos gestos tornam forças dramáticas constantemente tangíveis e sensíveis. É a forma como o gesto é liberado por um desenho figural, por um contexto textural ou por uma marca teatral, o que o torna o principal instrumento da expressão musical. Nessa tendência, que aqui chamaria de culturalista, não costuma haver um dilema entre cheio e vazio, e as formas são mais desenhadas do que modeladas. A sensação de movimento se dá mais pela transcendência dos corpos e das linhas (sonoros, humanos, visuais, não importa). Assim como Michelangelo, Berio pinta a cultura, o homem. Mas o homem que se esforça ou encena sua saída das pedras e faz dessa gestualidade, heroica ou não, dramática e satírica, em geral não trágica, a encenação de sua própria expressão. Não por acaso, todo o referencial antropológico e literário de Luciano Berio, mesmo que dominante àquelas décadas, sempre esteve mais próximo de ideias em torno da cultura, da estrutura e da linguagem do que de modelos naturais de observação.

Mas esse culturalismo não deixa de poder carregar a influência mais típica do naturalismo, no que diz respeito a formas curvas, sensuais, em fluxos alongados e circulares, assim como numa distribuição ambiental equilibrada de objetos. No entanto, nesse caso, sempre com uma caracterização mais teatral e urbana, tendendo para a *saturação* do espaço por uma diferenciação mais arlequinal das formas, seja o espaço que for (textural, cinematográfico, cênico, literário). É o *Satyricon* de Petronônio, mas também o de Fellini ou o de Maderna. No caso de Berio, não é necessário apontar as tantas obras com essas características.

Se nos for permitido expor melhor esse questionamento, aproximando grosseiramente Berio e Maderna de Michelangelo, podemos dar continuidade a esse exercício anacrônico ao aproximar Sciarrino de outros artistas e buscar expor assim a outra tendência da cultura italiana, a naturalista, que aqui associamos à figura do sátiro. O historiador da arte Carlo Argan, mesmo questionado posteriormente, argumentou algo que nos serve bem aqui, próximo ao seguinte: em Leonardo da Vinci, é a experiência da natureza que o faz expressar uma batalha por meio de ciclones, vórtices de fumaça, ventos, em suma, um furor igual para homens, cavalos, plantas e tormentas. Ao contrário de uma batalha pintada por Michelangelo, o homem, ali, é apenas mais um dentro de uma amplitude natural. Para nós músicos, isso pode se aproximar bastante, claro que por analogia apenas, da estética de Salvatore Sciarrino e de um naturalismo. Na principal tendência de sua obra mais tardia, a sensação de movimento se dá mais pela imanência dos traços e dos corpos sempre internos a uma globalidade descomunal, praticamente impensável como totalidade, uma espécie de abertura espacial ilimitada. Aqui, o

espaço é transcendental, não mais o gesto. A realidade é essa imensidão, e só podemos colhê-la através de fenômenos particulares. Esses fenômenos, pequeninos perto da globalidade inalcançável, ganham força na sua própria compacidade. Nesse contexto, portanto, uma dialética do cheio e do vazio ganha grande peso ontológico e espiritual. “O silêncio é um muro com fissuras”, diz seu madrigal. E podemos senti-la dessa forma em muitas de suas composições.

Também por essas razões, é importante distinguir seu tipo de silêncio do silêncio transcendental de um John Cage, por exemplo. O silêncio de Sciarrino é naturalista, materialista, fabricado a partir do comportamento e da característica da materialidade sonora, sentido através da sua efemeridade, localidade, compacidade repetitiva, envolta de pausas precisas, em geral meticulosamente calculadas. Em suma, o silêncio é extremamente edificado. Não está baseado na abertura do sentido a um acontecimento mais puro ou assim idealizado como em Cage.

Quando Sciarrino diz que somos naturalistas mesmo quando não queremos, ele decreta uma inevitabilidade. Seria possível comparar o seu naturalismo explícito, guardadas as proporções e os objetivos, ao de um precursor de Darwin: Jean-Baptiste René Robinet, de *De la nature* (1761). Nesse livro, o francês antecipa em um século a teoria da evolução: o organismo vivo é visto como uma transformação ininterrupta que chega ao homem. Esse mesmo tipo de otimismo antropológico do naturalismo é algo que se pode sentir nos escritos de Sciarrino. E a ideia de gradação das formas de ser, em Robinet, também nos parece ressoar no pensamento sobre a figura do compositor: a estetização de formas de organização processual observáveis na natureza, de forma a organizar e sentir elementos musicais, como no caso das chamadas figuras de Sciarrino, como a transformação genética ou o *little big-bang*.

Sem querer entrar aqui nos detalhes de um ou outro artista, pretendemos apenas lançar neste texto uma orientação estética global sobre a música italiana, com base em duas figuras da tradição da sua cultura, uma urbana e outra campesina, observáveis em diversas obras de compositores, inclusive ao longo de períodos muito diferentes, como o século XIV e o atual.

Jacopo de Bologna como exemplo histórico

Estas tendências, a satírica e a naturalista, podem ser sentidas já em compositores do século XIV, como Jacopo de Bologna, por exemplo. Jacopo foi um dos principais compositores da primeira geração do *trecento* italiano, juntamente com Magister Piero e Giovanni da Cascia. Também foi um dos primeiros compositores italianos de polifonia em língua vulgar, o primeiro a ter um madrigal a três vozes

conhecido e o único contemporâneo de Petrarca cuja música com versos do celebrado poeta chegou até nós, ao menos por enquanto (BACCO, 2004). Alguns musicólogos falam, inclusive, da grande possibilidade de eles terem se encontrado.

Vale lembrar também que a sátira, especialmente a horaciana, era um dos principais gêneros ensinados no aprendizado do latim no medievo. Desde a antiguidade tardia, a sátira se cruza com a figura do sátiro, na medida em que este passa a ser sua metáfora: uma suposta linguagem desnuda (direta e literal) da sátira como a nudez do sátiro. Guido da Pisa (1970), no seu comentário de Dante, por exemplo, diz que “a sátira está nua e é sem vergonha, pois critica abertamente os vícios.” Veremos, no caso do poema de Jacopo, como certos procedimentos da sátira em relação à política e à moral se combinam com a tradição esópica da fábula de animais, também muito ligada ao aprendizado e à moralidade na época, como evidencia o ensino baseado em Quintiliano, por exemplo. Muitos comentadores e preceptores tinham o hábito de desnudar (ou seja, tornar literal) o conteúdo alegórico das fábulas como exercício de ensino. Vale lembrar também que a tradição romana da sátira guardava dos gregos essa censura dos viciosos com liberdade, esse cunho moral, sendo o contexto político, portanto, bastante revelador sobre cada poema. Além disso, na tradição romana, a fábula de animais participava das seletas chamadas de sátira.

Jacopo deve ter passado ao menos duas vezes pela corte dos Visconti, em Milão, a julgar pelas peças de cunho celebrativo. O ano de 1346 é explicitado pelo madrigal *O Italia felice Liguria*, indicando a comemoração dos sucessos militares dos Visconti diante de Gênova, o nascimento dos dois filhos gêmeos de Luchino Visconti e a conquista de Parma. O nome do líder Luchino está escondido em acróstico nos textos do moteto *Lux purpurata / Diligete iustitiam* e no madrigal *Lo lume vostro, dolce mio signore*. O primeiro se refere ao irmão de Luchino, Giovanni, enquanto o segundo alude tanto a sua mulher, Isabella Fieschi, como a uma conspiração liderada por Francesco Pusterla, “exemplarmente” punida. Uma série de lideranças foi exilada, inclusive membros da família, como Galeazzo II, possível amante da esposa de Luchino, ao qual o madrigal *Sotto l'imperio* se relaciona. Esse madrigal faria parte, de acordo com a opinião de especialistas, da sua última fase, a qual coincide com a sua segunda estadia na corte milanesa, já na década de 50 e 60, após a morte de Luchino em 1349 e agora sob domínio de Galeazzo II. Dele podemos extrair referências tanto ao príncipe Gian Galeazzo, o filho de Galeazzo II, como a Isabella de Valois, sua esposa. A partir desse contexto político, podemos lançar uma primeira interpretação bastante plausível, ao focar o que poema deste madrigal expressa: a louvação quase irrestrita a Luchino, anteriormente explicitada, parece nele se transformar numa certa temeridade irônica

em relação aos Galeazzo (pai e filho). Vale lembrar que o texto deve ser do próprio compositor, o qual teria sido poeta e teórico também.

Historiadores afirmam que o símbolo da serpente, signo da família Visconti desde o século XIII, entrou para o *inquartato* heráldico junto com a águia (possível alegoria sobre Carlos IV em outro madrigal mais conhecido de Bologna, também pela combinação de três textos, *Aquila altera*, da mesma época), após a coroação de Galeazzo filho como duque, em 1395, conforme ilustram as seguintes figuras:



A figura da esquerda mostra o símbolo da serpente coroada de ouro deglutindo ou regurgitando um jovem, “cor de carne” ou “moreno” (*moro*, provável mouro), emblema da família Visconti. Do lado direito, seu enquadramento junto à águia, após o coroamento de Gian Galeazzo, em 1395.

Esse símbolo da serpente sempre foi uma alegoria da família Visconti e é signo de Milão até hoje, como se pode ver na Piazza del Duomo e em diversos locais da cidade. Sua origem é um pouco duvidosa, já que as crônicas são muito variadas e sua refiguração é constante e ampla. Em 1288, cerca de meio século antes do período mais ativo de Bologna, Bonvesin de la Riva descreve o símbolo viscontiño como uma víbora azul expelindo um sarraceno pela boca. Ela simbolizaria a vitória de Ottone Visconti contra os sarracenos³. Outro grande cronista da época,

³ Cf. DE LA RIVA (1994, parágrafo 23, p. 55): “Offertur quoque ab ipso alicui de nobilissimo Vicecomitum genere, qui dignior videatur, vexillum quoddam cum vipera indico figurata collore quandam Sarracenum rubeum transgluciente...”

Galvano Fiamma, afirma que Ottone teria se apropriado do símbolo ao vencer o líder mouro Volux. Há ainda muitas hipóteses. Alguns dizem que o símbolo estaria em Milão mesmo antes dos Visconti, podendo ter origem na serpente de bronze da cidade de Santo Ambrósio ou em conexão com Bizâncio. Outros traçam suas origens através da iconografia dos lombardos a partir dos escandinavos (ROCULLI, 2005). De fato, ela parece ter emanado de uma tradição não ocidental e foi refigurada de diversas formas, simbolizando na época que aqui nos interessa o poder, a glória e as pretensões da família Visconti.

Jacopo da Bologna compôs o madrigal *Sotto il imperio del possente prinze* sobre o seguinte poema:

Sob o império do príncipe poderoso
com asas douradas no próprio nome
reina a serpente de fel vitorioso
pois que dela fugir ninguém pode.
Acossa meu peito e já se assenhora
tão logo vagueia como senhora

Quando a olho, ela logo se atina,
seus olhos se fecham e ela se vai,
como víbora virosa ela dissemina
a flama de fogo que mata e esvai.
Alma cruel em tão áspera pele
que o amor nela de mim se repele

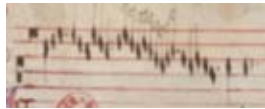
Deu-me mais luz que o sol certa vez;
quanto mais me recordo, mais languidez.⁴

Como podemos observar, o texto é uma referência à alegoria da serpente dos Visconti com uso da ironia (no sentido amplo), lembrando a prática retórica de figuras como *subiectio* (no sentido da vivacidade da imagem, *enargeia*) e *exclamatio* (“Deu-me...”) e de um *topos* como *charientismos*, pelo contraste entre a suavidade da sedução e o perigo mortal da serpente. Usando a lírica amorosa de tradição trovadoresca, com seu uso da ironia como crítica moral, e o esquema de rima mais livre dos madrigais do *trecento*, o poeta retrata uma situação política

⁴ Tradução livre de Leonardo Aldrovandi (com o esquema de rimas, mas sem pés métricos).

com bom humor. Se o texto também trafega por metáforas de amor, típicas da época, a figura sedutora, sinuosa e perigosa da cobra insinua os atos de poder⁵. Nino Pirrotta apontou um uso da moral em outro madrigal de Bologna, *Prima virtutē estrangir la lingua*, onde a língua “não tem osso, mas pode quebrar seu dorso”, numa suposta referência ao assassinato de Luchino. O que mais chama a atenção é o fato de o texto desenvolver esse eu lírico desconfiado, duvidoso, seduzido e satírico, tudo ao mesmo tempo, com a figuração sensual, naturalista e perigosa da serpente. Essas sensações podem remeter, como foi dito, a uma situação política bem diferente da primeira estadia de Jacopo em Milão. O fato de ele mesmo ser o provável autor do poema, o fato de o seu louvado senhor Luchino ter exilado Galeazzo no passado e, mais tarde, ter sido assassinado (talvez pela própria esposa) parecem tornar sua leitura do poder nessa época bem menos laudatória, mais irônica, temerária e crítica.

Mas a alegoria não para por aí. O estudo do movimento das cobras nos ensina que a forma de locomoção mais comum nas serpentes é a serpentina (ondulação lateral). O desenho efetuado pelas alturas melódicas do madrigal em questão, por analogia, pode ser comparado a essa forma. Sua característica principal é desenvolver uma série de ondulações mais ou menos senoidais (GRAY, 1946). É possível notar a riqueza irregular da movimentação melódica visualmente. Veja a primeira frase da voz mais aguda no manuscrito de época e as três vozes em notação moderna:



Frase I (dividida aqui em compassos 1 a 11), *Sotto il principe*.

⁵ Para uma discussão sobre alegoria como significado indireto, podemos citar uma passagem de Jean Pepin (1976, p. 45): “a alegoria é apenas um veículo; para reencontrar a significação que ela transporta, é preciso romper o véu que a envolve: ao esforço do autor em vistas de expressão alegórica corresponde um trabalho de interpretação do leitor.”

Um traço aproximado e retilíneo indicando os movimentos do contraponto pode nos fazer visualizar melhor nossa hipotética alegoria sonora:



A variação rítmica constante nos permite sentir a elasticidade das melodias e do tempo na escuta. A alteração rítmica constante, que se vale de síncopas e tercinas (aqui adaptadas), permite que a predominância de movimentos contrários não se torne uma regra previsível para a escuta. Por analogia, o trabalho rítmico poderia equivaler ao movimento das serpentes descrito pela zoologia como concertina ou sanfona (GRAY, 1946), pois o compositor comprime irregularmente as melodias em curvas menores e as estende em maiores de forma livre. Um processo de aceleração e desaceleração das figuras da voz mais aguda é notável, enquanto a voz intermediária só acelera ao final da frase. A velocidade média das figuras obedece ao registro das vozes, sendo a mais aguda a mais rápida. A voz grave, nessa frase inicial, tem apenas a função de apoio cadencial, no seu início, meio e ao final. A oposição de velocidades permite um jogo rítmico bastante rico que se alia à mistura das também sempre imprevisíveis direções melódicas. Se sobrepujermos as duas linhas mais agudas, teremos um entrelaçamento extremamente variado, mas sempre dentro do âmbito restrito da quinta, o que enriquece a escuta, misturando as vozes:



As fluências temporal e formal sentidas pela escuta (algo nem sempre tão presente em outros madrigais do mesmo compositor) são conquistadas por essa rica relação fusional e fissional das vozes em linhas senoidais irregulares, num movimento imprevisível cujo desenho, mimetizando o movimento natural das serpentes, é traçado em grande parte por graus conjuntos.

Por todos esses motivos, a alegoria da serpente e sua sensação de movimento podem ser sentidas não apenas através do poema, em que a fábula satiriza a situação

política, mas também através do som. Isso não é evidente, mas torna-se claro à escuta após nos valermos do conhecimento do contexto poético e da situação política em que o compositor vivia. A alegoria, como sentido figurado, está presente também na configuração das sonoridades e não apenas literariamente.

Adendo sobre duas vozes recentes

Compositores italianos atuais também expressam, cada um de maneiras diferentes, essa mesma tradição de dois gumes (a sátira e o naturalismo). Além do caso mais conhecido de Salvatore Sciarrino, os de Stefano Gervasoni e Fausto Romitelli podem nos servir de exemplo, dentro de um conjunto vasto da produção atual que poderia demonstrar esta tese de forma mais ampla. Mas a duplicidade da sátira e do sátiro, que como tendências apareciam mais separadas em cada compositor na geração anterior (geração de Berio e de Sciarrino), agora pode ser sentida de forma oscilante na produção de um mesmo compositor. Em algumas obras ou partes de obras de Romitelli, o culturalismo urbano e satírico é bastante explícito, como em *Professor Bad Trip* ou *An Index of Metals*, sem perder as diferentes formas turbilhonadas de ciclicidade e retorno que constituem a liga mais naturalística de escuta aplicadas aos materiais de uma seleta diferenciada de sons, neste caso, mais vinculada à esquizofrenia da vida urbana, com todos os seus referenciais. Em outras peças, como *Simmetrie d'oggetti* ou *Mediterraneo I*, a tendência naturalista é bem evidente.

Em peças de Stefano Gervasoni, essa tradição dupla, naturalista e urbana, aparece com o uso de recursos composicionais e expressivos variados, os quais também não caberá esmiuçar aqui. Por um lado, sua ideia explícita de um paradoxo da simplicidade ganha força expressiva em fluxos sonoros mais naturalistas, na medida em que um ambiente sonoro econômico é criado por estratégias de distribuição com foco na relação entre o poder evocador, a energia e o timbre dos objetos. Assim, a sensação de um espaço aberto mais naturalista pode ser sentido, geralmente em peças menos virtuosísticas. Gervasoni chega à conclusão de que um objeto simples pode ter um poder evocador muito maior do que um complexo, pois não é a quantidade de informação o que determina esse poder. Esse mesmo argumento permite ao compositor elaborar suas seletas e miscelâneas mais satíricas, textualmente mais complexas e que, no entanto, são cristalinas para a escuta, numa forma menos embaçada pelo acúmulo de materiais, muitas vezes mais gestuais, faceciosos e com referenciais mais urbanos. Um exemplo de peça que alterna as duas tendências é o ciclo *Godspell*. A oscilação entre os valores da cidade e do campo se reflete também no próprio fato de esses compositores dividirem sua vida entre a cidade grande e sua cidade menor de origem, sempre mais silenciosa.

Referências

BACCO, Giuliano di. **Jacopo da Bologna**. Verbetes do Dicionario biografico degli Italiani. Roma: Treccani, v. 62, 2004.

DA PISA, Guido. **Declaratio super comediam Dantis**. Edizione critica a cura di Francesco Mazzoni. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1970.

DE LA RIVA, Bovesin. **De magnalibus urbis Mediolani. De commendatione Mediolani Ratione Fortitudinis**. Milão: La Martinella di Milano – Libreria Milanese, 1994.

GRAY, J. The mechanism of locomotion in snakes. **Journal of Experimental Biology**, Cambridge, v. 23, n. 2, 1946.

PEPIN, Jean. **Mythe et allegorie**. Paris: Études Agostiniennes, 1976.

ROCULLI, Gianfranco. Lo stemma di Bartolomeo Colleoni. In: ATTI DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI STUDI ARALDICI, 2005, Mondovi. **Anais...** Mondovi: Socistara, 2005. p. 155-172.

Sobre os autores

Béla Bartók

Nasceu no ano de 1881, na cidade de Nagyszentmiklós, império austro-húngaro, atual Romênia, e faleceu em 1945, em Nova York, USA. Começou seus estudos de piano aos 5 anos, com a mãe, completando-os na Academia Real de Música de Budapeste em 1903. Como pianista, apresentou-se em concertos por vários países da Europa Ocidental, nos Estados Unidos e na antiga União Soviética. Em 1907 substituiu seu então professor István Thoman na Academia de Música. Nessa mesma instituição permaneceu até 1934, também como diretor adjunto. No mesmo ano, passou a atuar na Academia de Ciências (1934-1940) e intensificou suas pesquisas etnomusicológicas. Os resultados dessas pesquisas influenciarão profundamente a sua linguagem musical, presente em sua vasta obra, que inclui peças para teatro, balé, coral, orquestra, música de câmara, uma ópera e peças para piano solo. Produziu ainda *Mikrokosmos*, coleção de peças para piano destinadas a estudantes. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, emigrou para os Estados Unidos, recebendo o título de doutor *honoris causa* pela Universidade de Columbia, onde foi nomeado pesquisador em Etnomusicologia em 1941. Preocupava-se com a crescente mecanização da música e suas consequências desumanas. No entanto, aceitava ser esse o único caminho para a música alcançar as massas, e por isso mesmo participou de diversas apresentações radiofônicas e efetuou várias gravações.

Flo Menezes

Nasceu em São Paulo, em 1962. Formado na USP em 1986 e na Alemanha em 1989 (Studio für elektronische Musik, de Colônia), especializou-se junto ao Centro di Sonologia Computazionale, de Pádua, Itália, e doutorou-se em 1992 na Bélgica. Foi aluno de P. Boulez (1988), L. Berio (1989), B. Ferneyhough (1995) e K. Stockhausen (1998), de quem tornou-se assistente pedagógico em 1999 e 2001. Atuou, entre outros, junto à Fundação Paul Sacher na Basileia, Suíça (1992), e ao IRCAM de Paris (1997), tornando-se em 1997 o primeiro livre-docente no Brasil em Composição Eletroacústica. Obteve os principais prêmios de Composição (Unesco, Paris, 1991; Trimalca, Argentina, 1993; Prix Ars Electronica, de Linz, Áustria, 1995; Concorso Luigi Russolo, de Varese, Itália, 1996; Prêmio Cultural Sergio Motta, São Paulo, 2002; Bolsa Vitae de Artes, 2003; e Giga-Hertz-Preis de Karlsruhe/Freiburg, Alemanha, 2007). É autor de mais de 70 obras em diversos gêneros musicais e de mais de dez livros, além de inúmeros ensaios e capítulos de livros publicados em diversos países. Sua obra tem sido tocada em renomadas salas de concerto (Carnegie Hall de NY; Walt Disney Hall de Los Angeles; Salle Olivier Messiaen de Paris; Maison de la Radio de la Suisse Romande de Genebra; Tonhalle de Zurique; Sala Cecília Meireles (RJ); Sala São Paulo; Theatro Municipal de São Paulo etc.). É o fundador e diretor do Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Uneso, onde é professor titular de Composição Eletroacústica.

Guilherme Nascimento

Nasceu em Timóteo (MG), em 1970. É compositor, coordenador do Centro de Música Contemporânea e professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg). Escreve regularmente textos para os concertos da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Foi professor das escolas de Música da UFMG, da Fundação de Educação Artística e do Cefar/Fundação Clóvis Salgado. Realizou doutorado em Música pela Unicamp, com pesquisas em Paris, Milão, Veneza, Florença e Roma. É mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e bacharel em Composição pela UFMG. Aperfeiçoou-se em Música, por três anos, nos Estados Unidos, na Performing Arts School of Worcester (Worcester/MA). Estudou com Roger Reynolds, Stefano Gervasoni, Richard Bishop, Hans-Joachim Koellreutter, Sergio Magnani, Otiliano Lanna e Silvio Ferraz. Foi bolsista do CNPq, CAPES, Fapesp e Fapemig.

Suas composições são frequentemente executadas no País e no exterior. Em 2009, sua obra de câmara foi gravada nos CDs *Guilherme Nascimento – Música de câmara, vols. 1 e 2* (Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística). É autor dos livros *Os sapatos floridos não voam* (São Paulo: Annablume, 2012) e *Música menor* (São Paulo: Annablume, 2005).

Leonardo Aldrovandi

Nasceu em 1973, em São Paulo. É professor, compositor e escritor. Desenvolveu pesquisa com Silvio Ferraz, Lia Tomas e François Nicolas. Aperfeiçoou-se em Composição com Brian Ferneyhough, Ivan Fedele e François Bernard-Mâche. Foi aluno de José Augusto Mannis e de Mauricy Martin. É pós-doutor em Composição e Estética Musical pela Unicamp e pela Unesp, foi professor de Filosofia da Fundação Mineira de Educação e Cultura, de Estética da FMU e de Música da Universidade Anhembi-Morumbi. Desenvolveu ações sociais e educacionais na periferia de Belo Horizonte e de São Paulo. Foi membro-criador do grupo catalão “***” e colaborou com Tiago Carneiro da Cunha, Arnaldo Antunes e Philippe Jammet, dentre outros. No Brasil, produziu e criou espetáculos como *Teares da memória sonora*, pela Secretaria de Cultura, projetos de criação e mediação sonora como *Retrato sonoro*, no CCSP, além de escrever peças para solistas, orquestras e grupos de câmara. É autor de poesia e de ensaios sobre música, filosofia e literatura. Trabalha atualmente como coordenador do curso de Licenciatura em Música da Unimes.

Moacyr Laterza Filho

É mineiro de Belo Horizonte, realizou seus estudos de música na Fundação de Educação Artística, sob a orientação de Maria Rita Bizzotto, e posteriormente na UFMG, na classe do professor Eduardo Hazan. Formado em Letras também pela UFMG, tem mestrado em Teoria da Literatura (Fale/UFMG) e doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas). Sua tese de doutorado trata de um estudo comparativo entre a música e a literatura do período Barroco. Professor da Fundação de Educação Artística desde 1990 e da Escola de Música da Uemg desde 2006, suas atividades se dividem entre a docência, a pesquisa e a performance (como cravista, pianista ou camerista).

Oiliam Lanna

Graduou-se em Composição pela Escola de Música da UFMG, sob a orientação de Arthur Bosmans. Complementaram sua formação cursos de Análise Musical e Composição, ministrados, na Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte, por H. J. Koellreutter e Dante Grela, e o mestrado em Composição, na Faculdade de Música da Universidade de Montreal, sob a direção de André Prévost. É doutor em Linguística pela Faculdade de Letras da UFMG, tendo feito estudos de aperfeiçoamento no Departamento de Linguística da Universidade de Genebra.

Radicado em Belo Horizonte, desenvolve intensa atividade no meio musical como professor, regente e compositor. É autor de diversas obras para instrumento solo e de música de câmara. Entre suas obras para orquestra, destaca-se *Rituais do tempo*, apresentada em 2010 pela Filarmônica de Minas Gerais, sob a regência de Fábio Mechetti.

Oiliam Lanna é professor do curso de Composição da Escola de Música da UFMG e tem participação em diversos festivais e cursos de música pelo País. Atua, como regente e compositor, em diversos eventos dedicados à difusão da música contemporânea, particularmente a brasileira e latino-americana.

Roberto Victorio

É bacharel em Violão e Regência, mestre em Composição e doutor em Etnomusicologia. É pesquisador da música ritual dos Bororos, de Mato Grosso. Compôs mais de 200 obras, recebendo os prêmios Latino-americano para Orquestra (Uruguai); Contrechamps (Suíça); Festival Internacional de Composição (Hungria); Sociedade Internacional de Música Contemporânea (Romênia); Tribuna Internacional da Unesco/Paris (1995/97/99); Oldenburg Festival (Alemanha); BAM Dialogue (Holanda), além dos nacionais Projeto Rio Arte Contemporânea, Bahia Ensemble, 500 Anos das Américas, Instituto Brasil-EUA, Funarte e Fundação Vitae.

Foi regente da Orquestra de Câmara do Rio de Janeiro, da Orquestra Sinfônica da UFMT, do Grupo Música Nova, da UFRJ, dos grupos de câmara formados nas Bienais de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro e no Festival Internacional de Campos do Jordão. É regente, diretor musical e instrumentista do grupo de câmara Sextante, que trabalha com a produção musical brasileira contemporânea. Em 1999 gravou ao vivo o CD *Grutas permitidas*, que representou o Brasil na Tribuna Internacional da Unesco, em Paris. É professor de Composição, Etnomusicologia e Estética da Música na UFMT, membro do Conselho Artístico da Camerata Aberta de São Paulo e idealizador das Bienais de Música Brasileira Contemporânea de Mato Grosso.

Rogério Vasconcelos Barbosa

Nasceu em 1962, em Belo Horizonte. Iniciou seus estudos na Fundação de Educação Artística, realizando cursos introdutórios de Composição com Dante Grela e Eduardo Bértola, na Argentina. cursou a graduação em Música/Composição na UFMG, com orientação dos compositores H. J. Koellreutter e Oiliam Lanna. Completou o doutorado em Música/Composição na UFRGS, onde foi orientado pelo compositor Antônio Carlos Borges Cunha.

Foi professor da Fundação de Educação Artística de 1986 a 1996. É professor da Escola de Música da UFMG desde 1997, onde se dedica a disciplinas relacionadas à composição e análise. Em 2010, iniciou as atividades de orientação no mestrado em Música (UFMG), onde atua na linha de pesquisa Processos Analíticos e Criativos.

Apresentou composições em diversos eventos de projeção nacional e internacional, em Belo Horizonte/MG, Ouro Preto/MG, Juiz de Fora/MG, Rio de Janeiro/RJ, São Paulo/SP, Londrina/PR, Curitiba/PR, Porto Alegre/RS, Brasília/DF, Rosário (Argentina), Valdivia (Chile) e Aveiro (Portugal). Teve composições encomendadas por diversos intérpretes e grupos, incluindo a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Foi professor do Festival de Inverno da UFMG/2012 (Diamantina/MG) e compositor convidado no 32º Festival de Música de Londrina (2012).

Sérgio Freire

Nasceu em Belo Horizonte, em 1962. Sua iniciação musical se deu na adolescência, com o violão. Após cursar dois anos de Engenharia Elétrica na UFMG, iniciou o bacharelado em Composição na Unicamp, vindo a se formar na UFMG em 1990. Fez mestrado no Instituto de Sonologia da Holanda entre 1991 e 1993. Seus principais professores nesse período foram Eduardo Bértola, Guerra-Peixe e Konrad Boehmer. Desde 1995, é professor de Composição e Sonologia na Escola de Música da UFMG. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2004), com estágio no Estúdio Eletrônico da Basileia, Suíça. Foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG entre 2009 e 2015. Suas composições, dentre as quais se destacam *Shama*, *4 sketches em movimento*, *Pandora*, *Anamorfofos* e *Tecendo a manhã*, normalmente integram instrumentos acústicos e recursos eletroacústicos e contam com apresentações em diversas cidades brasileiras e no Chile, Uruguai, Argentina, Holanda, Suíça, Alemanha, Portugal. Suas pesquisas estão voltadas para o processamento digital de sinais e suas aplicações em sistemas interativos e de análise de performance, com publicações no País e no exterior.

Silvio Ferraz

Seguiu o curso de composição com Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes, na Universidade de São Paulo (USP). Posteriormente estudou nos seminários de composição de Brian Ferneyhough, na Fundação Royaumont, em Paris, e de Gerard Grisey e Jonathan Harvey, no IRCAM. Desde 1985 participa ativamente dos principais festivais brasileiros e internacionais de música contemporânea, como o Festival d'Automne à Paris, Tagen Dfür Neue Musik, de Zurique, e Bienal Brasileira de Música Contemporânea. Por duas vezes foi compositor residente do Encuentro Internacional de Compositores de Chile e do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. É autor de *Música e repetição contemporânea* (São Paulo: Educ/Fapesp, 1997) e do *Livro das sonoridades* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005) e organizador do livro *Notas, atos. Gestos*, que reúne artigos de compositores brasileiros (Rio de Janeiro: 7 Letras). Foi diretor pedagógico (2009 e 2010) e artístico do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão (2010), premiado pela Fundação Vitae em 2003 e professor de composição no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) de 2002 a 2013. É pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) desde 2005 e, atualmente, é professor de Composição no Departamento de Música da USP.

impressão GRÁFICA O LUTADOR
papel de miolo POLÉN SOFT 80G/M²
papel de capa CARTÃO SUPREMO 250G/M²
tipologia MINION PRO

“O que foi não atrai o nosso interesse simplesmente porque foi, mas especialmente porque ainda é, e porque ainda exerce uma influência sobre nós.”

Johann Gustav Droysen



Esmu
Escola de Música



UEMG
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
MINAS GERAIS