

Antonio Celso Ribeiro

A TEIA E O LABIRINTO

BELO HORIZONTE
Março de 2016

Antonio Celso Ribeiro

A TEIA E O LABIRINTO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutor em Música, elaborada sob a orientação do Professor Doutor Oílham José Lanna.

Linha de Pesquisa: Processos Analíticos e Criativos

BELO HORIZONTE
Março de 2016

ועד לעולם המבורך ה ברוך
(Bendito seja o Eterno que é bendito para todo o sempre)

AGRADECIMENTOS

Ao amigo e mestre Prof. Dr. Oiliam José Lanna, que há mais de 26 anos tem sido generoso e altruísta para minha pessoa. Mais do que minha referência enquanto ser humano, pedagogo e compositor, merece toda a minha gratidão, respeito e estima.

À Escola de Música da UFMG, lugar onde me sinto em casa, por ter me acolhido mais uma vez na insaciável busca pelo conhecimento e ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música, por proporcionar o desenvolvimento do meu projeto de pesquisa.

Aos caros Alan Antunes Gomes e Geralda Martins Moreira, sempre amáveis, eis e prestativos nas minhas inúmeras solicitações na Secretaria da pós-graduação.

Aos professores Dr. Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho, Dr. Gaspar Leal Paz, Dr. Sérgio Antônio Canedo, Dra. Cecília Nazaré de Lima, Dr. Rogério Vasconcellos Barbosa e Dr. Guilherme Nascimento por terem gentilmente aceitado o convite para integrar a banca de defesa desta tese. Agradeço a disponibilidade e paciência na leitura desta pesquisa que me é muito cara, e muito será enriquecida com suas observações e pontuações.

Ao Daniel Bredel, por disponibilizar gentilmente suas pesquisas sobre o compositor Eduardo Juan Bértola; Paulo Sergio de Souza Jr., pelas discussões acaloradas sobre psicanálise e pela recomendação e empréstimo de livros preciosos para esta pesquisa; Marcelo Prati, pelas intensas discussões sobre Zen Budismo e pelos textos que muito auxiliaram na tecelagem dos conceitos aqui aventados; Dra. Massumeh Farhad, curadora da Seção de Arte Islâmica da Freer Gallery of Art, Washington D.C. pelos artigos sobre a obra de Sayyid Shams al-Din al Hasani; Leonor Alvim Brazao por ter gentilmente contatado a Dra. Massumeh Farhad e intermediado o envio dos materiais utilizados na pesquisa; Wagner Sander Delmondes, pelo apoio incondicional e prestatividade costumeira; Izabel, irmã querida sempre generosa e presente.

Ao “Omnibus Ensemble” de Tashkent, Uzbequistão (nas pessoas de Artyom Kim, Jakhongir Shukur e Sukhrob Nazimov), para o qual a obra *The Good Dreams of a Poor Horse Keeper* foi dedicada e especialmente registrada para esta defesa.

À D’us Eterno que me permitiu aventar os conceitos nesta pesquisa.

O que tem de ser, tem muita força
(Guimarães Rosa)

RESUMO

Esta tese trata sobre processos composicionais (criação e *insights* artísticos), a busca de autoria (sob ponto de vista da Análise do Discurso - dialogismo aventado por Mikhail Bakhtin) e a presença de objetos extramusicais (paisagens, poesia, pintura, etc.) como ponto de partida para uma composição musical. Neste projeto, defendo que elementos extramusicais não agem apenas como uma fonte de inspiração, mas eles guiam todo o processo musical com ou sem a interferência do compositor. Para apoiar este ponto de vista, trago os conceitos de instabilidade, complexidade e intersubjetividade, bem como o pensamento sistêmico e da ciência novo-paradigmática, conceitos esses que se movem a partir tanto do Taoísmo quanto da Física. Uma vez que os processos criacionais trabalham em níveis subconscientes, sugiro o conceito de zona caligósica - local em que as composições musicais nascem (*uniúsque creatione*). As composições de minha autoria tratadas nesta tese, em especial a inspirada em um prato de cerâmica iraniana datada do ano de 1210, corroboram com essa hipótese que resulta das reflexões que me acompanham em minhas experiências de autor/criador.

Palavras-chave: Dialogismo – Composição – Objetos Extramusicais - Inconsciente

ABSTRACT

This thesis deals about compositional processes (creation and artistic insights), the quest for authorship (in the point of view of Analysis of Discourse - dialogism by Mikhail Bakhtin) and the presence of extramusical objects (landscapes, poetry, painting etc) as the starting point for a musical composition. In this project, I submit that extramusical elements do not act merely as a source of inspiration, but they lead all musical process with or without the interference of the composer. To support this view, I'll be bringing the concepts of instability, complexity and intersubjectivity as well the system thinking and new-paradigmatic science. These concepts move from either Taoism or Physics. Since the creational processes works in subconscious levels, I suggest the concept of *caliginous zone* – locus where musical compositions are born (*uniúsque creatione*). My own compositions discussed in this thesis, particularly the one inspired by a Iranian ceramic plate dated from 1210, corroborate this hypothesis resulted from reflections that have pursued me in my experiences as author/creator.

Key words: Dialogism – Composition – Extramusical Objects - Subconscious

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: <i>Dolores</i> , Piano solo – 2002.....	174
FIGURA 2: <i>Impossible Grace</i> , Mezzosoprano, Viola, Harpa e Piano ligeiramente preparado – 2012.....	174
FIGURA 3: <i>Impossible Grace</i> , Mezzosoprano, Viola, Harpa e Piano ligeiramente preparado – 2012.....	175
FIGURA 4: <i>Soidade...</i> , Piano e Quinteto Vocal Feminino – 2012.....	176
FIGURA 5: <i>Soidade...</i> , Piano e Quinteto Vocal Feminino – 2012.....	176
FIGURA 6: <i>Soidade...</i> , Piano e Quinteto Vocal Feminino – 2012.....	176
FIGURA 7: <i>Trinidad Lunar</i> [1], Mezzosoprano e Piano – 2012.....	177
FIGURA 8: <i>Trinidad Lunar</i> [3], Mezzosoprano e Piano – 2012.....	177
FIGURA 9: <i>Forgotten Butterfly Lies Dead on the Sidewalk</i> , Piano ligeiramente preparado e Voz do pianista – 2013.....	177
FIGURA 10: <i>Dragons, Flies, Dragonflies, Drakkars & The Walls of Jericho</i> , Piccolo, Duduk, Erhu, Doublebass, Pipa, Guzheng, Harpa, Vibraphone – 2014.....	178
FIGURA 11: <i>Políptico Fechado</i> [Oblata], Piano solo – 2015.....	178
FIGURA 12: <i>corvo mecânico</i> – objeto extramusical para a primeira seção da peça.....	182
FIGURA 13: <i>falcão mecânico</i> – objeto extramusical para a segunda seção da peça.....	182
FIGURA 14: <i>gaiola melancólica</i> – objeto extramusical para a terceira seção da peça.....	183
FIGURA 15: costuras de um Pano Collage. Foto de Catarina Z. Souza.....	184
FIGURA 16: <i>Taj Mahal – Sentimento</i> - Foto: Rafael Costa.....	186
FIGURA 17: <i>Mar 2 – Sem Palavras</i> - Foto: Rafael Costa.....	187
FIGURA 18: <i>E a Minha Pele é a Terra</i> - Foto: Rafael Costa.....	188
FIGURA 19: <i>Douro I</i> - Foto: Rafael Costa.....	189
FIGURA 20: <i>Douro II – Pedras</i> - Foto: Rafael Costa.....	190
FIGURA 21: <i>Ocaso</i> - Foto: Rafael Costa.....	191
FIGURA 22: <i>Luz e Sombra (vermelho e preto)</i> - Foto: Rafael Costa.....	192
FIGURA 23: <i>Mar I – Golfinhos Vestidos de Azul</i> - Foto: Rafael Costa.....	193
FIGURA 24: <i>Garoa</i> - Foto: Rafael Costa.....	194

FIGURA 25: <i>Torno à Velha Casa Onde Parti</i> - Foto: Rafael Costa.....	195
FIGURA 26: <i>Amanhecer (Turquezas do Egipto)</i> - Foto: Rafael Costa.....	196
FIGURA 27: “ <i>loving Shui-Sha Lian</i> ” – Foto: Wang Guan-Yu.....	197
FIGURA 28: comentários do júri em mandarim, com tradução inglesa.....	198
FIGURA 29: <i>Vento (Movimento)</i> - Foto: Nuno Calvet.....	205
FIGURA 30: <i>Amanhecer</i> - Foto: Nuno Calvet.....	206
FIGURA 31: <i>Noite</i> - Foto: Nuno Calvet.....	207
FIGURA 32: <i>Primavera</i> - Foto: Nuno Calvet.....	208
FIGURA 33: <i>Verão (Cor)</i> - Foto: Nuno Calvet.....	209
FIGURA 34: <i>Inverno</i> - Foto: Nuno Calvet.....	210
FIGURA 35: <i>Outono</i> - Foto: Nuno Calvet.....	211
FIGURA 36: <i>Som</i> - Foto: Nuno Calvet.....	212
FIGURA 37: Senhora idosa do Minho.....	215
FIGURA 38: <i>Almacbar</i> – Aleppo-Síria.....	216
FIGURA 39: <i>forgotten hamlets</i>	216
FIGURA 40: <i>...in the cold light of dawn, the embers burned out...</i>	216
FIGURA 41: <i>broken windows – swallowed anger...</i>	217
FIGURA 42: <i>under the rubble lies an old rag doll</i>	217
FIGURA 43: <i>Froia arme</i>	220
FIGURA 44: <i>Dragons, Flies, Dragonflies, Drakkars & the Walls of Jericho</i>	223
FIGURA 45: “ <i>White mist or bright sorrows</i>	224
FIGURA 46: <i>Políptico fechado e semi fechado</i>	228
FIGURA 47: <i>Políptico aberto</i>	228
FIGURA 48: inscrição nas margens do prato.....	229
FIGURA 49: vista frontal do prato.....	230
FIGURA 50: vista lateral do prato. As inscrições externas e internas são uma combinação de vários odes, quadra e expressões de felicitações e elogios.....	230
FIGURA 51: cerâmica iraniana do período Saljuq, séc. XIII. Freer Gallery of Art, Washington, D.C. Apresenta a técnica de desenho por raspagem.....	232
FIGURA 52: a transferência metafórica (deslizamento de sentido) de acordo com Orlandi (1999).....	236
FIGURA 53: representação de um <i>maqom</i> tradicional uzbequi.....	238
FIGURA 54: tessitura completa da flauta <i>Nay</i> alto. Afinação aproximada.....	239

FIGURA 55: tessitura cromática do <i>Chang</i> uzbequi.....	239
FIGURA 56: Nay - notas longas, vibratos de cabeça e arabescos.....	240
FIGURA 57: Chang - oitavas estáticas representando a ingenuidade do cavaliário....	241
FIGURA 58: Chang – dissonâncias representando o sono interrompido.....	241
FIGURA 59: Chang - sono perturbado seguido de ‘estados letárgicos’	241
FIGURA 60: Chang - sono perturbado (sons <i>nervosos</i>).....	241
FIGURA 61: Chang - sono perturbado (sons ruidosos).....	242
FIGURA 62: Cordas - ‘acalanto’ para o cavaliário adormecido.....	242
FIGURA 63: Cordas - ‘acalanto’ mostrando as variações de cada retomada.....	243
FIGURA 64: Vibrafone – representação do movimento dos peixes na água.....	243
FIGURA 65: Percussão - <i>superball</i> , farfalhar e motivo rítmico do trote do cavalo.....	244
FIGURA 66: uso do Prato, Tam-Tam e Gongos.....	244
FIGURA 67: fragmento original de “White Mist or Bright Sorrows...”	245
FIGURA 68: primeira aparição do tema de “White Mist or Bright Sorrows...” nas cordas em “The Good Dreams of a Poor Horse Keeper”. Trecho editado.....	245
FIGURA 69: segunda aparição do tema de “White Mist or Bright Sorrows...” nas cordas em “The Good Dreams of a Poor Horse Keeper”. Trecho editado.....	245
FIGURA 70: a interrelação entre os instrumentos/personagens.....	247

SUMÁRIO

1	Introdução.....	13
2	A teia e o labirinto: historietas enredadas.....	18
2.1	O fio da meada.....	21
2.2	Equívocos da percepção – o labirinto, a teia e a (inter)subjetividade.....	24
3	Somos Minotauros encarcerados em nossos próprios labirintos.....	35
3.1	O Labirinto de Abetos – Luciano Berio.....	37
3.2	O Labirinto de Trilhos de Ferro – György Sándor Ligeti e a luz no fim tunel.....	42
3.2.1	Fase 1: o período húngaro.....	45
3.2.2	Fase 2: após o exílio.....	46
3.2.3	Fase 3: a estratégia do escárneo, nuvens e relógio, melodias e síntese.....	50
3.3	O Labirinto de Plásticos e Cabos Elétricos – Edgar (Edgard) Victor Achille Charles Varèse.....	60
3.4	O Labirinto de Tijolos de Vidro – Eduardo Juan Bértola.....	75
3.5	A multidisciplinaridade como fator dialógico nas vozes desses compositores.....	82
4	Tramando tramoias tramela o tramelão: quando o <i>self</i> alcaguetta o <i>outro</i>.....	102
4.1	O meu ‘outro’ também é self.....	116
4.2	Do ato criador à cria: ação ou malcriação?.....	124
4.3	O ato da criação é tal como pintar o fundo de uma caverna escura.....	141
4.4	No fundo do poço o poço do fundo.....	144
4.5	O texto como criação.....	151
4.6	A zona caligósica e sua autopoiese.....	162
4.7	A luz no fundo do poço – a (cons)ciência do Inconsciente.....	164
4.8	O ato falho: um bom álibi para a mudança de ideia.....	168
5	O processo de composição através do domínio de objetos extramusicais.....	180
5.1	Two Mechanical Birds and a Melancholic Cage (2009).....	181
5.2	11 Paineis de Palavras Soltas (2010).....	183
5.3	Shui-Sha Lian, The Old Lake’s Spirit Sleeps and Dreams so Sweetly... (2011).....	197

5.4	Impossible Grace (2012).....	202
5.5	Oito historietas para um velho quimono adormecido (2013).....	204
5.6	Soidade... (2013).....	213
5.7	Syrian Requiem (2014).....	215
5.8	Froia arme (2014).....	217
5.9	Dragons, Flies, Dragonflies, Drakkars and the Walls of Jericho (2014).....	220
5.10	White Mist or Bright Sorrows... (2015).....	223
5.11	Contemplação Particular: Impressões Imediatas.....	225
5.12	The Good Dreams of a Poor Horse Keeper.....	229
5.12.1	O <i>corpus</i> : breve descrição sobre a cerâmica <i>kashan</i>	231
5.12.2	Omnibus Ensembe – Tashkent, Uzbequistão.....	233
5.12.3	Análise da composição “The Good Dreams of a Poor Horse Keeper....	234
5.12.4	Relação entre os instrumentos e os personagens descritos na cerâmica.....	244
5.12.5	E o ato falho se apresenta: desvendando o <i>aqui-agora</i> de sua atuação.....	244
5.12.6	A obra dentro da obra, ou como o cavalariaço <i>sonhou</i> a composição musical.....	246
6	Conclusão.....	249
7	Referências	251
8	Apêndice Partitura integral –	271

Obs.: Exceto quando indicado, todas as traduções utilizadas nesta tese são de minha responsabilidade.

1

Introdução

“De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, ‘mal visto, mal dito’, é um colorista, um músico”.¹

Ecoam no meu imaginário as palavras de Santaella, lembrando que o Homem é um ser condenado à significação, residindo neste ato toda a sua grandeza e toda a sua miséria². A necessidade de transmitir em palavras³ o (in)transmissível, de significar o (in)significável, de materializar imagens mentais, algumas em estado de nitidez assombrosas, outras, em estados primitivos, obscuras, protoformas ainda não definidas ou em vias de definição, aguardando irrequietamente o momento de se transferirem para o mundo real e se transmutarem em ondas sonoras organizadas, me fez pensar essas reflexões sobre minhas próprias reações aos procedimentos composicionais. A inevitabilidade da metáfora se faz necessária e presente em toda a extensão desse texto. As articulações de conceitos vão sendo tecidas, tramadas, formando labirintos metafóricos, filosóficos, e poéticos. Dentro destes, pontos de intersecção são gerados, funcionando como pontes estratégicas entre as várias camadas de atuação da ciência e das artes, atualizando uma nova maneira de pensamento sistêmico, uma ciência novo-paradigmática⁴ que se sustenta a partir de três igualmente novos pressupostos epistemológicos: “a crença na *complexidade*, em todos os níveis da natureza; a crença na *instabilidade* do mundo, em processo de tornar-se e a crença na *intersubjetividade*

¹DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004 p. 9.

²Santaella, em seu livro “O Que é Semiótica?” nos esclarece à luz da semiótica peirceana, que sempre precisamos recorrer ao uso da palavra para esclarecer o significado de qualquer outra palavra num processo (que eu diria, *ad infinitum*) de substituição da palavra anterior, através da preservação de alguns traços entre elas. Ao sintetizar que o ato de compreensão, interpretação simplesmente é a tradução de um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto (pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento), e que, consequentemente o sentido de um signo, ao ser dirigido para alguém cuja mente o processará, e o remeterá para outro signo (ou pensamento) onde seu sentido será traduzido, Santaella postula que aí está “num mesmo nó, aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos”. In: SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003 p. 11.

³Apoiado aqui pela argumentação de Fiorin, que nos lembra que “a linguagem não se presta apenas para perceber o mundo, para categorizar a realidade, para realizar interações, para informar, para influenciar, para exprimir sentimentos e emoções, para criar e manter laços sociais, para falar da linguagem, para ser lugar e fonte de prazer, para estabelecer identidades, para agir no mundo, mas também para *criar novas realidades*” (grifo meu). (In: *A linguagem humana: do mito à ciência*. In: *Linguística, o que é isso?* José Luiz FIORIN (org.). São Paulo: Editora Contexto, 2013, p. 30)

⁴Essa nova maneira de pensamento sistêmico se opõe aos princípios da ciência clássica ocidental que trabalha os conceitos de *simplicidade*, *estabilidade* e *objetividade*. Essa ciência novo-paradigmática tem em Maria José Esteves de Vasconcellos a sua maior fonte de referência sobre o assunto e os pressupostos dialogam plenamente com os outros autores abordados nessa tese, a saber: Fritjof Capra, Humberto Maturana, Niels Bohr, Carl Gustav Jung e Daisetsu Teitaro Suzuki.

como condição de construção de conhecimento do mundo.” (ESTEVEZ DE VASCONCELLOS, 2014, p. 101)

O principal escopo dessa tese é contribuir para o desvelo dos enigmas que permeiam a criação de uma obra musical inspirada por fontes extramusicais⁵. Partindo do pressuposto que todo o processo se dá em vias tortuosas, com períodos de estagnação, ou melhor, de ‘hibernação necessária’, e outros de intensivo *brainstorming*, busquei para esse trabalho a metáfora da teia e do labirinto, visto ser esse último uma edificação que muito se assemelha ao processo que dá forma à composição musical: seus corredores se dirigem ao ponto central e, no entanto, apenas uma via é possível: é a que dará matéria ao produto final. À maneira da teia, o entrelaçamento de suas (es)quinas formam um rico tecido repleto de pontos de intersecções, que me permitem dialogar com as várias facetas do conhecimento mundano, passando, além do mencionado pensamento sistêmico novo-paradigmático, pelos aspectos transcendentais do zen-budismo e do taoísmo, sustentados com o arcabouço teórico do linguista russo Mikhail Bakhtin, em especial seu conceito de dialogismo, inacabamento e a arquitetônica da responsabilidade. Em cima desse arcabouço, procurei refletir sobre a questão da autoria dentro de uma obra musical, no sentido de desvelar a presença ou ausência (ocultação) de seu autor, através do rastreamento e recuperação de marcas estilísticas e outros traços pertinentes que tornam a linguagem do autor *sui generis*. Os resultados dessas reflexões culminaram na criação de uma obra musical para grupo de câmara, inspirada por um objeto extramusical que, como veremos nesta tese, comandou todo o processo de composição, da instrumentação ao idioma musical empregado.

Afirma Rollo May (1975, p. 8) que a *criação* é um ato de *coragem*. Interessante notar que essas palavras em destaque tem, além de uma origem comum latina, uma conexão de sentidos surpreendente: no inglês Médio⁶, a palavra *coragem* era amplamente utilizada para expressar “o que está em sua mente ou pensamentos”, portanto, “bravura”, mas também “a ira, orgulho, confiança, exuberância”, ou qualquer tipo de inclinação. No francês, ‘coragem’ é formada por dois vocábulos: o substantivo *cœur*⁷, que significa ‘coração’ e o sufixo *age* que exprime a ideia de ‘ação ou resultado

⁵Consideramos como fonte extramusical qualquer objeto concreto ou abstrato que possa gerar/impulsionar/estimular a criação de uma composição musical. Citemos por exemplo: poesia, literatura, línguas, paisagens, pintura, desenho, fotografia, cinema, objetos e rituais banais do cotidiano, fatos históricos, científicos e até mesmo uma outra composição musical exterior a ela.

⁶Em: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=courage&searchmode=none. Acesso em 27/05/2014

⁷Disponível em: <http://www.larousse.com/en/dictionaries/french/courage/19872?q=courage#19760>. Acesso em 28/05/2014

de ação’.⁸ Portanto, ‘coragem’ significa ‘agir com o coração’. A palavra ‘coração’, por sua vez, vem do latim *cor*, significando, por extensão ‘intelecto, memória’ (de onde vem a frase ‘de cor’). No Proto Indo-Europeu, ‘coração’ vem do radical *kerd-*. A palavra “criar” vem do latim *creare*, significando ‘nascer, produzir, gerar, erguer’, relacionado a *crescere* – ‘crescer, aumentar’, do Proto Indo-Europeu *ker-*, ‘crescer’. Assim se torna evidente as conexões entre as palavras expostas acima, desde que o ato de criar requer o uso do coração tanto na ordem do intelecto (processo cerebral, memória) quanto na do sentimento (afetos). Ter coragem para criar significa usar dos recursos cognitivos emocionais à nossa disposição para fazer brotar de nossos labirintos mentais nossos impulsos criativos. É a coragem para expor aquilo que é o mais recôndito em nossas profundezas – nosso Minotauro – expulsando-o desse mesmo labirinto, obrigando sua conexão com o mundo exterior. A expulsão expõe sua deformidade, sua incompletude; autora sua verdadeira personalidade: nos torna pai de nós mesmos. Comportamos aqui de modo análogo aos anfípodas da classe *Phronima*, pequenas criaturas bizarras transparentes, habitantes das águas profundas do Atlântico Norte. Para os biólogos, esses seres, em uma estratégia irônica para a sobrevivência, mostram tudo o que tem, por dentro e por fora, em uma tentativa de desaparecer.⁹ Não nos parece ser essa uma estratégia típica a muitos poetas, pintores, compositores e escritores, que, ao se ocultarem por detrás de suas criações e personagens, acabam por expor suas intimidades numa diafaneidade tal que beira o profano, cometido sacrilégio em nome de uma necessidade maior, de deixar seu alfabeto próprio gravado no livro de sua existência? É possível comungar aqui com o pensamento bakhtiniano, no sentido de que a transparência desnuda o autor, expondo sua subjetividade e revelando suas diversas vozes. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, o autor desaparece para que essas vozes passem a falar por elas mesmas, ganhando autonomia e liberdade.¹⁰ Migrando para a área da criação musical, atrevo-me a formular que é possível perceber o autor em sua ausência ao mesmo tempo em que é possível ignorá-lo em sua presença. Um bom exemplo dessa postulação ocorre em abundância na área de musicologia histórica, quando trata de se atribuir a autoria a um determinado compositor diante de documentos manuscritos não identificados. Entre os muitos procedimentos, recorre-se ao ‘estilo’ do

⁸Disponível em: <http://pt.wiktionary.org/wiki/-agem>. Acesso em 28/05/2014

⁹Weird Science: 10 Transparent Animals. Disponível em: http://www.oddee.com/item_96585.aspx. Acesso em 29/05/2014

¹⁰Refiro-me aqui à concepção de dialogismo e polifonia pelo pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975). Esses conceitos, originados a partir de estudos do autor sobre a obra do escritor russo Dostoiévski, serão tratados de maneira aprofundada no decorrer desta tese.

compositor para tentar identificá-lo, ‘estilo’¹¹ esse que contém as marcas da presença do mesmo na obra.

Não seria elegante fazer uma tese sobre processos criativos em música sem falar de compositores, embora, a título de comparação, seria possível se falar do universo sem mencionar seu Criador.¹² Penso ser pertinente notar que no decorrer de minha formação musical, vários compositores de épocas distintas da História da Música Universal assomaram seus fazeres e saberes na construção e embasamento do meu próprio conhecimento. Listar todos fugiria do escopo desse trabalho, mas escolhi, por motivos diversos, quatro deles que tiveram algum tipo de influência direta e indireta nesse processo: Luciano Berio, György Ligeti, Edgar Varèse e Eduardo Bértola. Meu diálogo com eles se dá principalmente (ou exclusivamente) nos âmbitos filosófico e estrutural, mas seria obviamente um total desatino negar a riqueza e profundidade de suas produções musicais. São compositores nascidos no século XX, com idioma musical consolidado, passíveis de terem suas assinaturas musicais reconhecíveis em suas obras. Como veremos no decorrer dessa tese, a cada um deles atribuo uma metáfora de labirinto – um subterfúgio simples de explícita lhanza – mas indispensável para a compreensão poética de alguns pontos de vista. Assim, hipotetizo que o labirinto de Berio seria construído de abetos, o de Ligeti de trilhos de ferro, o de Varèse de plásticos e cabos elétricos e o de Bértola, formado por tijolos de vidro.

Considerando oportuno o pressuposto aventado por Gerd Bornheim de que a “música não constitui apenas um problema de música” (*apud* Paz, 2015, p. 222), intenciono com esse trabalho desbravar o meu labirinto particular, iniciando a conceituação de minha própria metáfora, que se reifica como um recamo intricado, composto alegoricamente de fios diversos, de materialidades distintas, do ouro ao arame, da seda ao barbante, da ráfia ao poliéster. Reitero, a partir da colocação de

¹¹Na concepção de David COPE, “os compositores sempre revelam suas propriedades de um determinado estilo pelo que denominamos de *clichés*. Essa palavra depreciativa é vergonhosa para ser usada para importantes artefatos da música.” Em outro momento, Cope cita as mazurcas de Chopin como exemplo de ‘assinatura musical’: “Veamos alguns exemplos de assinatura musical usadas de modo bem diferentes por Chopin em suas mazurcas. Eles (os exemplos) são semelhantes em contorno melódico, métrica, uso da tercina inicial, mas são diferentes em muitas outras maneiras. Ainda assim, cada uma representa uma figura cadencial reconhecível que identifica o compositor”. In: David Cope: On teaching musical style. Palestra disponibilizada em formato ppt em <ftp://arts.ucsc.edu/pub/cope/ATML.pptx>. No decorrer da palestra, Cope menciona também que a presença de alusões ao trabalho de um compositor em outro é também um indicativo de estilo. No âmbito da forma musical, ele cita as ‘marcas auditivas’ (*earmarks* no original), como por exemplo, onde uma recapitulação pode ocorrer, onde a peça pode terminar, ou quando uma cadência está se aproximando.

¹²Aludo aqui ao diálogo entre o geômetra e astrônomo Laplace e Napoleão, onde, interpelado por esse sobre não ter incluído Deus em seu sistema do Mundo, aquele teria respondido: “não necessito de tal hipótese” (In: ROSA, Carlos Augusto de Proença. *A história da ciência. A ciência moderna*. Vol. II, tomo I. 2ª ed. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012, p. 17.

Bornheim, que a ênfase aqui será dada ao comportamento do objeto extramusical no processo de criação, sendo o produto musical uma consequência desejável desse processo. Evidentemente, não se menospreza nem ao menos minimamente a importância da música enquanto produto artístico ou mesmo intelectual. Nesse sentido, Bornheim nos adverte que só podemos pensá-la, entender seu significado e seu papel, se abdicarmos totalmente “do subjetivismo intelectualista que define o homem contemporâneo e inferioriza toda a esfera da sensibilidade” (BORNHEIM, 2001, p. 139 *apud* PAZ, 2015, p. 223). É pertinente salientar aqui, como nos lembra Paz (2010), que no subjetivismo intelectualista o papel da sonoridade é relegado para o segundo plano e isso vai em direção oposta do que trato nessa tese: a sonoridade brotada do objeto extramusical que desencadeia a composição musical desempenha um papel vital na sua sustentação enquanto obra de arte, atuando de maneira incisiva no intuito de revelar suas particularidades durante a sua análise, conforme será visto posteriormente. Concordando com Bornheim que “a música pode transitar em diversos domínios e significações” (p. 123), vê-se como inevitável a sua relação dialógica com as coisas do mundo, e ao mesmo tempo em que derruba o subjetivismo intelectualista, se abre quase que puerilmente para a questão da intersubjetividade, num jogo contínuo e alteritário de significação. Propondo perguntas e gerando expectativas de respostas, acaba por deixar à mostra a sua incompletude e capacidade de transformação.

2

A Teia e o Labirinto: historietas enredadas

*Imagine a multidimensional spider's web
in the early morning covered with dew drops.
And every dew drop contains the reflection
of all the other dew drops.*

— Alan Watts , *Following The Middle Way*

A bela e jovem Ariadne completa seus 16 anos e está exultante em poder participar pela primeira vez das celebrações públicas do equinócio de outono. Nesse dia descobre através de Tarra, sua ama-de-leite, que a criatura grotesca mantida aprisionada por seu pai Minos, rei de Cnossos, é seu meio-irmão. Tudo começou com uma dívida entre o rei Minos e o deus dos mares Poseidon. Ansiando tornar-se rei, Minos recorre ao deus que em troca pede-lhe o sacrifício de um touro em sua homenagem. Certo dia, o rei, caminhando pela praia, se depara e consegue capturar um belíssimo espécime branco, mas se apega ao animal, recusando-se a sacrificá-lo. Extremamente enfurecido por isso, Poseidon lança um feitiço em cima de Pasífae, esposa de Minos, que a faz enamorar-se do touro, nascendo dessa união o Minotauro – a grotesca criatura que Plutarco descreve como um homem forte com cabeça de touro. A infeliz criatura foi aprisionada em um labirinto, cuja construção foi encomendada pelo rei ao arquiteto Dédalo. Tarra também revela a Ariadne que a cada nove anos, sete rapazes e sete moças são enviados de Atenas para Creta para serem devorados pelo monstro. Isso fazia parte do armistício formado entre Minos e Egeu, rei de Atenas, como compensação pelo assassinato de Androgeu, filho de Minos, pelos atenienses. Encontrava-se no contingente daquele ano, o próprio filho de Egeu, Teseu, que pretendia matar o Minotauro e, com isso, por fim à injustiça de tão desproporcionada pena. O fascínio pela beleza de Teseu, aliada à compaixão por sua sorte, levou Ariadne a ajudá-lo. Dédalo, concorrendo ao apelo de Ariadne, concebe uma maneira de Teseu vencer o Minotauro e encontrar a saída do labirinto. Com a cumplicidade de Sumada, filha de Tarra, Ariadne comunica o plano a Teseu que se encanta com a altivez da princesa. Dédalo, ajudado por Ariadne, rouba a espada de bronze do rei Minos, espada essa que poderia ferir mortalmente o monstro. E para orientá-lo a sair do labirinto, bastaria que Ariadne lhe desse um novelo de lã, cujo fio deveria usar para marcar o caminho de

volta... O novelo de lã garantiria que Teseu¹³ pudesse encontrar a saída do labirinto a qualquer momento. Ariadne lhe deu também uma bolota¹⁴ para ser arremessada entre um rugido e outro do monstro, de forma a confundi-lo e distrai-lo. A espada e os artifícios lograram a vitória ao herói. Por um lado, Ariadne deu a Teseu a segurança por desvendar a ele os mistérios daquele labirinto que ela conhecia tão bem, mas por outro lado, despertou-lhe a coragem para enfrentar o perigoso e desconhecido mundo do futuro, de forma que ele, como um homem intrépido, pudesse adentrar no labirinto com autoconfiança, não se deixando intimidar pelo edifício e o que ele significava. Como afirma Jensen, o monstro é terrível, mas é o medo de entrar no labirinto, o medo do que pode se encontrar a cada esquina dele que aniquila os despreparados. É preciso *coragem* para se adentrar em um labirinto.

A ajuda de Ariadne a Teseu é fundamental – ela fornece ao herói o novelo, que concordo ser a metáfora do caminho, a jornada, uma memória da história, uma estória, um enredo que se constrói por si tijolo a tijolo, ou ainda uma via pavimentada com experiência e observação. Foucault, (*apud* GALVÁN, 2009) ao analisar o mito de Édipo, percebe que a história desse personagem é representativa e, de certo modo, instauradora de um determinado tipo de relação entre poder e saber, entre o poder político e o conhecimento, correspondência de que, de acordo com Galván nossa civilização ainda não se libertou. Diz Foucault que existe um complexo de Édipo em nossa civilização que se dá em nível coletivo e a propósito do poder e do saber, e não ao contrário, pelo individual e pelo propósito do desejo e do inconsciente (GALVÁN, 2009, p. 2). Assim, estendendo essa interpretação ao mito de Teseu, concluímos a relevância do papel social no entendimento das fábulas gregas que funcionam figurativamente para explicar a inter-relação entre sujeitos e apontando para o que será tratado nesta tese: as relações dialógicas entre o autor e o objeto que inspirou seu processo criativo na composição de “The Good Dreams of a Poor Horse Keeper”.

O fio de Ariadne representa, dentro de um viés comum, a metáfora da resolução de um problema através de uma lógica peculiar – a aplicação de um método que permite seguir completamente pelos vestígios das pistas ou assimilar gradativa e seguidamente uma série de verdades encontradas em um evento inesperado, ordenando a pesquisa, até

¹³JENSEN, Niels Mejlhede: *The Philosophy of the Labyrinth*. Disponível em http://www.lavigne.dk/labyrinth/ela_phil.htm. Acesso em 17/02/2014

¹⁴A bolota (do árabe *ballūta*) é um fruto produzido pela azinheira, pelo carvalho e pelo sobreiro, árvores da família do carvalho (gênero *Quercus*). Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bolota> Acesso em 18/02/2014

que atinja um ponto de vista final desejado: um registro mental, uma marcação física ou mesmo um debate filosófico.

E como é possível acreditar pela metade ou em coisas contraditórias? Como nos exemplifica Dan Sperber no prefácio da obra de Veyne (1984), o povo etíope da tribo dos Dorzé crê que o leopardo seja um animal cristão que respeita os jejuns da Igreja copta, observância sagrada na Etiópia. Porém, nem por isso esse povo está menos preocupado em proteger seu gado às quartas e sexta-feiras, dias de jejum, do que nos outros dias da semana; ele tanto acredita que os leopardos jejuam quanto comem todos os dias; estão cientes, por experiência, da periculosidade diária dos leopardos. Mas são esses animais cristãos pois a tradição lho garante. Partindo do questionamento de Veyne (1984) sobre a crença dos gregos em seus mitos, resolveu-se estudar a pluralidade das modalidades de crença consistindo em crer na palavra dada ou crer por experiência. Sentiu-se, então, a necessidade de reconhecer que em vez de se falar em crenças, se devesse simplesmente falar de verdades. E estabelecer que as próprias verdades eram imaginações. Não se trata de se fazer uma ideia falsa das coisas:

*[É] a verdade das coisas que, através dos séculos, é estranhamente constituída. Longe de ser a experiência realista mais simples, a verdade é a mais histórica de todas. Houve um tempo em que os poetas ou historiadores discorriam livremente sobre as dinastias reais, com o nome de cada potentado e sua árvore genealógica; não eram falsários nem agiam de má-fé: eles seguiam o método então normal para alcançar verdades. Sigamos esta ideia até o fim e veremos que consideramos verdadeiras, à sua maneira, o que chamamos de ficções uma vez fechado o livro: a *Iliada* ou *Alice* são verdadeiras, nem mais nem menos que *Fustel de Coulanges*. Do mesmo modo consideramos como ilusões certamente interessantes, a totalidade das produções do passado e só consideramos muito provisoriamente como verdadeiro “o último estágio da ciência”. Cultura é isso. (VEYNE, 1984, p. 9-10)*

Não há dúvidas que “ciência” aqui é entendida, como sugere Lanna¹⁵, como *formulação de hipóteses* e não como busca da verdade, mas não podemos descartar que a noção de verdade é atravessada por hipóteses que são testadas e esgotadas, até que possam ser transformadas em teses.

O biólogo, físico e matemático austríaco Heinz Von Foerster (*apud* MARCONDES FILHO, 2006), confesso leitor ávido do *Tractatus* de Wittgenstein, passou por uma série de inquietações filosóficas despertadas pelas leituras desse

¹⁵Conversa durante orientação em maio de 2014.

filósofo. Questionou profundamente como fazemos as coisas, de que forma podemos refletir sobre elas, como podemos descrever nossas próprias descrições e a refletir sobre nossos próprios pensamentos. Esse dizer ecoa nas palavras de Lanna, no sentido de que há uma fundamentação dialógica onde um discurso sobre um objeto (no nosso caso, a música) é perpassado por outros discursos sobre esse mesmo objeto, que foram produzidos anteriormente. A relação entre esses discursos, segundo Lanna, apesar de ser viva, nem sempre é amistosa: nesse jogo intrincado transparece a refutação, a reformulação, respostas e expectativas de resposta. Ela “lida com a incompletude, [e] faz-se na relação com o outro” (LANNA, 2014, p. 14)

Foerster recorreu à lógica recursiva e incorporou o conceito de auto-referência em seu trabalho, advogando a *importância central do observador* no processo da pesquisa. A princípio, Foerster parte do construtivismo de Jean Piaget, elaborando a sua própria versão desse método, gerando um construtivismo marcado pela circularidade dos processos recursivos e da auto-referência, denominando esse método de “cibernética de segunda ordem”. Pelo princípio desse modelo, espera-se não apenas ocorrências triviais, mas o aparecimento de eventos não-triviais, derivados da interferência do observador no próprio processo do saber: para Foerster, é o observador quem pode alterar as regras da rotina e da repetitividade cega do sistema. Essa posição irá dialogar oportunamente com outros autores (Capra, Jung, Bohr, Bakhtin, Maturana, Varela e Suzuki) no decorrer deste trabalho. Recordemos que a teoria da ciência do início do século XX *desprezava* a figura do observador, pois o que se buscava era uma descrição objetiva do mundo, sem a presença do sujeito. A invariante era “mundo objetivo”. A visão que imperava era a do aristotelismo segundo a qual os enunciados deveriam ser falsos ou verdadeiros, sem direito a uma terceira opção, bem como espaço para as oscilações do observador, como atesta a filosofia analítica de Russell e Whitehead. (MARCONDES FILHO, 2006).

2.1 O fio da meada

O compositor húngaro György Ligeti relatou certa vez que, quando criança, sonhou com uma grande teia de aranha que invadia seu quarto. A teia o impedia de se deslocar para sua pequena cama gradeada, que, em sua indefesa fragilidade trazia a ele algum refúgio e proteção. Tal teia, nas palavras dele, prendia além de si próprio, objetos, toda sorte de besouros e mariposas que tentavam atingir a bruxuleante e fraca

vela do quarto. No meio daquela umidade imensa havia travesseiros sujos e rasgados com o enchimento já apodrecido. Cada movimento de um inseto aprisionado fazia a teia toda sacudir, conseqüentemente balançando os pesados travesseiros para frente e para trás, ficando tão violento algumas vezes a ponto de arrebentar a teia em determinados pontos libertando inesperadamente alguns besouros, mas somente para serem aprisionados quase que imediatamente após, com um zumbido engasgado, no balanço da malha mais uma vez. Ligeti recorda que esses eventos periódicos súbitos gradualmente alteravam a estrutura interna da teia, que se tornava cada vez mais confusa.

Em alguns lugares surgiam nós cegos; em outros se formavam rombos com fiapos da teia original flutuando como uma gaze. Essas transformações eram irreversíveis; nenhum estado anterior poderia se repetir. Havia algo indescritivelmente triste sobre esse processo: a desesperança de um tempo decorrido e do passado irrecuperável. (LIGETI, 1993, p.165)

Ligeti, ao recuperar a memória de seu sonho, se insere como observador de seu objeto (no caso, a teia) e, através de um processo autoreferencial, liga o sentido de seu sonho com sua maneira de questionar sua própria condição de compositor e o vasto material cultural, acadêmico e filosófico acumulados em sua trajetória profissional. Segundo o compositor,

[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)

Reflete Ligeti, também que

[h]á lugares onde o tecido não continua, mas é, ao contrário, rasgado, sendo o mesmo retomado em seguida com novos fios e de um novo ponto aparentemente desligado da estrutura prévia do tecido. Mas, se observado com mais afastamento, percebe-se um fio quase transparente se enrolar sem que se note os rasgões: mesmo o que parece desprovido de relação e de tradição entretém uma ligação secreta com o passado.” (LIGETI, 2001, p.152)

Ao nos depararmos com a metáfora ligetiana do sonho com a teia e todas as interlocuções que o mesmo faz com o processo composicional e a tradição, não posso deixar de remeter essa metáfora a uma outra, a do fio de Ariadne. Ambas dialogam com a ideia de caminhos, táticas e processos criativos. Deslocam-se no tempo, (re)criando soluções para o desbravamento de seus significados. O fio de Ariadne ajudou Teseu a vencer o Minotauro, *bastião da barbárie e da ignorância*, e sair livre e ileso das armadilhas do labirinto. Por outro lado, sem o novelo, a espada e as instruções de Dédalo para se chegar ao centro da construção, o simples mortal não teria matado a fera, tendo cumprido sua sina da mesma forma que os outros rapazes e moças destinados ao sacrifício. Ao adentrar o edifício com o novelo, o herói corrompe a ética do sítio, desvencilhando-se do fado de se tornar mais uma preia do guardião infeliz. Sendo o labirinto desprovido de pontos de intersecções, impedindo a visão global daquele que nele se situava, Teseu muito provavelmente se enveredaria pela recursividade, confundido com o próprio objeto de sua investigação, retornando irremediavelmente ao ponto de partida, embora, paradoxalmente esse ponto de partida já não fosse mais a porta de saída da construção: a partir do interior do labirinto não se vê o início, nem o fim e nem o centro. E essa condição torna o labirinto instável, desde que, devido à subjetividade daquele que o observa, a estrutura como um todo parece mudar de forma, mesmo estando ciente que sua forma primeva é fixa. Similarmente, a teia de aranha também possui alto grau de instabilidade. O labirinto é complexo – tão complexo que levou Blanchot¹⁶ (*apud* GUIMARÃES, 2008) a postular que “quando vemos Teseu sair do labirinto, glorioso vencedor de um combate ao qual ninguém assiste, é justo que suspeitemos de trapaça ou ilusão”. Por outro lado, Deleuze (*apud* COSTA, 2013) afirma categoricamente que “Teseu é o herói, hábil em decifrar enigmas, frequentar o labirinto e vencer o touro”¹⁷. As contradições entre autores reafirmam o alto caráter de subjetividade diante da complexidade sgnica que o labirinto nos coloca. Percebemos, ao longo da história, a grande transformação estrutural e funcional sofrida pelos labirintos. No Egito e Grécia suas construções se destinavam a fins ritualísticos e deveriam ser percorridos a pé. Já na Roma Antiga, eram representados em mosaicos

¹⁶Em *A parte do fogo*, Blanchot (1997) faz duas considerações: a de que Teseu não entrou no labirinto, “já que dele saiu, e a de não ter encontrado o Minotauro, já que este não o devorou” (p. 217) – citado por Rodrigo GUIMARÃES em *A Rosa e o labirinto, o labirinto e a rosa: a poética de Altino Caixeta de Castro*. Universidade Federal de São João Del Rei, 2008. Disponível em: http://intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/vertentes/Vertentes_32/rodrigo_guimaraes.pdf. Acesso em 26/02/2014

¹⁷DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 114. Citado por Gilcilene Dias da Costa em *Labirintos sonoros do pesquisar com Nietzsche e Deleuze*. Revista do Difere, v.3, n.6. dez/2013

com finalidade simbólica ou religiosa, tendo como objetivo a contemplação. Ana Hatherly nos informa que no período do Renascimento surgiu na Espanha a maior coleção de desenhos de toda a Europa, representando labirintos. Mais tarde, entre os anos de 1880 a 1950, nova profusão de labirintos torna a emergir no velho continente, espalhando-se pelo resto do mundo a partir da década de 1970 (HATHERLY, 1983). Foi no decorrer do século XX que houve uma reordenação radical tanto em sua forma, adquirindo um complexo intrincamento de linhas, e quanto à sua finalidade, passando a exibir características decorativas e lúdicas. Da prisão inicial idealizada por Dédalo, onde o previsível era o imprevisível, o labirinto adotou a dimensão de jogo e prazer, como atestava os labirintos construídos nos jardins dos palácios franceses durante o período barroco embora não possamos deixar de suspeitar que o labirinto de Minos atuava como uma espécie de jogo – a vencer ou morrer – alimentando sadicamente os desejos de vingança da elite cretense, provendo ao mesmo tempo diversão para o povo. À maneira dos labirintos, há muitas variações na maneira das aranhas construírem suas teias, sendo sua forma condicionada ao ambiente. A ciência, através da Biomimética – trabalho de diversos cientistas envolvendo engenheiros, químicos, físicos, biólogos etc, que tentam copiar os processos biológicos e aplicá-los em diferentes áreas tecnológicas e científicas – reconhece a complexidade com que a aranha tece e controla a composição química da teia (processos ainda longe de serem copiados) para cada finalidade específica e demonstra o quanto tais sistemas biológicos requerem um planejamento e, portanto, um planejador. (DENNY, 1980).

2.2 Equívocos da percepção – o labirinto, a teia e a (inter)subjetividade

Von Foerster (*apud* GUARNIERI, 2007, p.52) diz que “os indivíduos não percebem o mundo à sua volta, ou, se o percebem, o fazem à sua maneira, de forma autocriativa. Mesmo com a linguagem, a percepção do mundo é pessoal e precária”. Esse pensamento está em perfeita concordância ao conceito de *autopoiese*¹⁸ postulado

¹⁸Do grego *auto* “próprio”, *poiesis* “criação”. Nesta teoria, um ser vivo é um sistema autopoietico, caracterizado como uma rede fechada de produções moleculares (processos) em que as moléculas produzidas geram com suas interações a mesma rede de moléculas que as produziu. A conservação da autopoiese e da adaptação de um ser vivo ao seu meio são condições sistêmica para a vida. Portanto, um sistema vivo, como sistema autônomo está constantemente se autoproduzindo, autorregulando, e sempre mantendo interações com o meio, onde este apenas desencadeia no ser vivo mudanças determinadas em sua própria estrutura, e não por um agente externo. De origem biológica, o termo passou a ser usado em outras áreas por Steven Rose na neurobiologia, por Niklas Luhmann na sociologia, por Gilles Deleuze e

pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela para designar a capacidade dos seres vivos de produzirem a si próprios. O pensamento de Von Foerster postula que, talvez por conta dessa precariedade da percepção, ele se abstém de falar de objetos ou mesmo ‘da’ realidade. Afirma que os objetos não existem, mas apenas *representam relações*: “nós costumeiramente achamos que entendemos um objeto, que aprendemos a utilizá-lo mas isso é impossível, pois um organismo só *entende* (grifo meu), de fato, de seu próprio comportamento, sendo os objetos nada mais que *signos* para ele (VON FOERSTER, 2002). O ‘entendimento’ a que Von Foerster se refere aqui pode ser explicado a partir de Maturana:

Eu percebi que era os hábitos e preferências que continuamente orientavam o caminho que um sistema vivo seguia momento a momento na realização de sua vida, definindo o curso da deriva genética em que é necessariamente imerso através de mutações e recombinações. "A evolução segue no curso de gerações o caminho da sobrevivência do mais apto, não do mais forte", eu disse a mim mesmo. E eu também pensei que ocorria o mesmo na vida individual de um organismo, que se torna o que se torna em sua ontogenia seguindo um caminho epigenético que é definido momento a momento por suas preferências. Interessantemente, nós somos o resultado de uma vida que nós vivemos guiada por nossas preferências. (MATURANA, 2005, p. 54)

Von Foerster (*apud* MARCONDES FILHO, 2006) busca comprovar cientificamente que a nossa percepção do mundo é precária mesmo com a presença da linguagem, limitando o entendimento do indivíduo ao seu próprio comportamento. A conclusão de Von Foerster é que, não sendo os objetos e os acontecimentos o que ele chama de experiência primária, e não tendo eles nenhum estatuto objetivo, então toda a teia de relações que os envolve, incluindo aqui todo o ambiente externo, também *não passaria de algo meramente pessoal* (grifo meu). Ele nega, por conseguinte a realidade externa, creditando ao nosso cérebro, através de procedimento de cálculo (sic), que a institui para si mesmo. Assim, ‘a’ realidade passa a ser *uma* realidade que o sistema calcula. Argumenta que o sistema nervoso organiza-se a si mesmo de tal forma que calcula uma realidade estável. O mundo, por fim, não é verdadeiro nem falso, ele ‘é o que é’, e só nos transmite sinais, puras *intensidades*. E ele explica isso a partir da neurofisiologia: o funcionamento da célula depende de duas partes distintas que possuem funções especializadas: uma parte sensória e a outra que é a sua parte motora

contrátil. A ligação entre as duas partes se dá através de finos fios chamados *axônios*, que transmitem as ações recebidas pelos sensores aos efetores independentes¹ ligados a eles, fazendo surgir a noção de *sinál*: um vê, o outro age. Distinguindo os mamíferos de outras espécies, o sistema nervoso central desses aponta a presença dos neurônios chamados *intermunciais*, que são células situadas entre as áreas sensória e motora. É um tipo diferenciado que só reage à atividade elétrica dos axônios aferentes que terminam em sua vizinhança, ou seja, ela “calcula”: sua atividade nesse exato momento consegue influenciar sua capacidade futura de reação e viabilizar comportamentos não-triviais, e, portanto, a interferência na repetição do comando genético. A presença dessas células em nosso sistema nervoso nos torna muito mais sensíveis às alterações ocorrentes em nosso ambiente interno do que em relação às alterações que ocorrem no ambiente externo, pois temos cem mil vezes mais sinapses em nosso sistema nervoso do que nos receptores sensórios externos. Sabemos então que as células intermunciais calculam e orientam nossa percepção, fazendo com que o mundo que recebemos se torne outro ao ser traduzido internamente por nós. Não obstante, a presença efetiva de *pontos cegos* em nossa retina nos impede de ver, como na experiência relatada por Von Foerster, em que ele mostra para uma pessoa uma estrela no lado esquerdo de uma folha e um círculo preto do lado direito. Quando a pessoa olha atentamente para a estrela a uma distância de 30 ou 35 cm, o círculo preto desaparece. Maturana, entretanto, estende esse ‘entendimento’ como sendo possível graças às preferências e hábitos desse mesmo indivíduo. O que aparentemente é tido como uma posição contraditória ao postulado de von Foerster, é na verdade, elucidativo, pois Maturana traz à reflexão o conceito de ‘autoconsciência’, e conclui que não é possível entender a natureza da autoconsciência sem entender o *modus operandi* do ser humano como “sistemas vivos que existem como sistemas vivos linguagemantes emocionais: autoconsciência é um modo de viver” (MATURANA, 2005, p. 54)

Essa autoconsciência é de extrema importância no processo de re-conhecimento do indivíduo enquanto ser vivente. Digo re-conhecimento, porque nossa noção de existência é atravessada pela existência do outro. Como diria o Dr. Viktor Frankl “nós nos vemos a nós mesmos pelos olhos do outro”.¹⁹ Entramos no labirinto²⁰ do nosso ser, à busca (ou evitamento?) do nosso Minotauro, nosso *self* que também é outro.²¹

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Autopoiese>. Acesso em 28/02/2014

¹⁹ Trata-se de um episódio relatado a Von Foerster, ocorrido com esse eminente psiquiatra vienense, seu amigo, que sobreviveu aos campos de concentração nazista e dedicou sua vida a ajudar os sobreviventes do holocausto. Um casal de sobreviventes de um desses campos voltou a se reencontrar em Viena e dois meses depois desse fato a mulher morreu. O homem entrou em forte depressão, sentia dores, não comia,

Se, como afirmamos anteriormente, o fato do labirinto não dispor de pontos de intersecções, dificultando o posicionar daquele que nele se adentra, faz com que o mesmo se torne instável, reforçamos a hipótese que a subjetividade do adentrador se expande fazendo com que o mesmo mude de forma, prejudicando a visão da saída do mesmo. De fato, se o labirinto-inconsciente surpreende a cada esquina, se o jogo se faz presente na possibilidade de se encontrar (ou não) com o guardião, a teia também apresenta suas particularidades, uma vez que a partir do ponto de vista daquele que nela se aprisiona, perde-se as esperanças de escape. As perguntas são muitas. Como saber qual fio da rede não está revestido de substância adesiva? Qual o caminho do tortuoso labirinto que desemboca na saída do mesmo? Se no labirinto o adentrador pode fazer ‘escolhas’ de qual direção tomar, a teia proveria igualmente uma oportunidade de escolha? Ou nos dois casos teremos uma não-escolha? Desvendar o segredo do labirinto ou da teia não é para qualquer um... O Minotauro possivelmente conhecia a saída de seu próprio labirinto, mas assim como a aranha, ambos são prisioneiros de seus próprios edifícios, seus sistemas de sobrevivência. A subjetividade do labirinto²², insisto, é similar à subjetividade da teia. Dependendo do ângulo que os vemos, não os vemos. A teia no Cristianismo, é uma armadilha terrestre, que denota a fragilidade humana, como nos lembra Biederman (BIEDERMAN, 1994). Essa fragilidade se faz presente na própria subjetividade do ser, na maneira como que o indivíduo encara o mundo. A esse propósito, não podemos deixar de evocar os conceitos de *real* e *imaginário*, onde subjetivamos nossa existência. Para tanto, respaldo aqui a interessante proposição colocado por Jurandir Machado da Silva:

não falava com ninguém, isolado. Resolveu visitar o Dr. Frankl. O médico lhe disse: “Imagine o Sr. que Deus me desse a força de criar uma mulher que fosse exatamente igual à sua, não apenas na aparência, na fala, nos gestos, mas também na harmonia intelectual e espiritual que vocês tiveram juntos. E que o Sr. não encontraria nenhuma diferença. Devo criar essa mulher?”. O homem teria ficado em silêncio por um bom tempo, e depois teria respondido “Não”, se levantando, saindo e voltando novamente para a vida. Dr. Frankl explicava a façanha desse modo: “Nós nos vemos a nós mesmos pelos olhos do outro. Quando ela morreu, ele ficou cego. Mas quando ele viu que estava cego, então ele pode ver”. (GUARNIERI, 2007, p. 52)

²⁰É inevitável a associação do conceito de labirinto com o conceito de inconsciente. Nessa tese um representará necessariamente o outro.

²¹Como será abordado posteriormente nesta tese.

²²Como nos lembra TOREZAN e AGUIAR (2011), “o autocentrismo do sujeito no eu e na consciência é o marco cartesiano, com a célebre formulação ‘penso, logo sou’, que atribui ao eu o seu reinado, subjugando o conceito de inconsciente, ficando esse reduzido a uma espécie de consciência desconhecida” (p. 530). Freud derrubaria o estatuto de soberania do eu, da consciência e da razão com uma nova concepção sobre o inconsciente, na qual este passa da condição de apêndice da consciência à estrutura particular e determinante da subjetividade, onde o sujeito (o self) se torna cindido em duas formas de funcionamento, a consciente e a inconsciente, e subjugado à primazia deste.

Imaginário é real e todo o real é Imaginário. Todo o Imaginário é real significa que não existem Imaginários que não sejam partes de uma realidade, de uma história, de um acontecimento, de uma vida. Nesse sentido, todo Imaginário é uma realidade, é concreto. É mais ou menos como a gente imaginar a famosa oposição entre o real e o virtual [...] porque o real não é alguma coisa dada de uma vez por todas, cem por cento incontestáveis. O real é uma construção que depende do olhar de cada um de nós [...] O Imaginário é assim. Normalmente, a gente imagina que o nosso Imaginário é real, que ele tem bases concretas, que ele é o fruto de alguma coisa que faz sentido e que o Imaginário dos outros não é, que o Imaginário dos outros é delírio, é algum tipo de devaneio, de divagação. O Imaginário é uma situação que é, ao mesmo um reservatório e um motor (MACHADO DA SILVA, 2004, p.21-22 apud PIRES, 2004).

Complementando essa reflexão, vemos em Gancet (2004) a informação que a cultura chinesa associa toda expressão artística, mesmo o menor gesto, até a sua forma mais elevada, a um processo de transformação energético onde se observa um certo paralelo com a teoria termodinâmica (no sentido de que essa estuda o movimento da energia e como a energia cria o movimento). Essa transformação é induzida pelo conceito de sopro vital (*qi*), que traduz-se como “energia”. No ocidente, essa energia foi denominada de “libido” por Freud. O processo criativo é, para Freud, uma alternativa para a neurose. Considera um mecanismo de defesa que protege o sujeito-criador contra a neurose²³, levando assim à produção de uma fonte socialmente aceitável de entretenimento e lazer para o público, pois o artista tem a capacidade de transformar suas “fantasias” em criações artísticas em vez de sintomas²⁴. O inconsciente desempenha um papel importante no ato de criação. Isto é, o ato de criação é possibilitado pela libido, a energia do Id, e por um mecanismo de defesa considerado ser a mais benéfica: a sublimação. Ao transformar o desejo sexual em uma manifestação cultural com a ajuda do ego, a sublimação faz os pensamentos do inconsciente mais aceitável para o consciente e também proporciona algo de produtivo e agradável, para os outros também (DOBROT, s.d.). O que são os sintomas? Para a medicina tradicional, o sintoma é a manifestação de desequilíbrios ou bloqueios de energia. A acupuntura, por

²³A neurose, segundo Miranda (2013) tem sido usada pelo senso comum como sinônimo de loucura, o que classifica um pensamento impróprio. Nesse sentido, entende-se neurose como uma determinada forma de subjetividade, ou seja, como o indivíduo reage e interpreta às situações da sua vida (p. 1). Para Jung (2008), a neurose ocorre quando o ego, centro regulador da consciência movido pela racionalidade está sob a influência de fatores inconscientes (p. 4).

²⁴Na psicanálise, de maneira geral, o sintoma constitui o sujeito, ou melhor, é a origem do sujeito (CANAVÊZ E HERZOG, 2007). Jung inclusive trata o sintoma como um componente fundamental da atividade autorregulatória da psique. Contudo, por ser uma atividade própria de cada indivíduo, o sintoma reflete a existência do indivíduo: pois mais que os sintomas possam ser similares, devem ser compreendidos individualmente, como um caso único (MORAES, 2014, p.1).

exemplo, irá tratar o desequilíbrio no trato dos meridianos, uma rede muito específica que conecta os órgãos. Portanto requer cuidados sobretudo com o contato corporal. E as práticas de saúde corporal visam a manter esse equilíbrio engendrado pelo sopro vital (*qi*) (GANCET, 2004).

Reforçando, a arte faz uso de mecanismos de defesa, como condensação e deslocamento - termos também utilizados para o trabalho sobre o processo dos sonhos, devido ao papel do inconsciente, tanto nos processos criativos quanto nos de sonhos. A arte em si pode ser considerada como um mecanismo de defesa. A criação artística pode ser, para o artista, realização do desejo ou gratificação fantasiosa dos desejos negados pelo princípio de realidade ou proibidas por códigos morais. A arte é, portanto, um meio de dar expressão a, e lidar com, as várias pressões psíquicas. O artista pode trabalhar sua fantasia – um substituto para a satisfação – por meio de sublimação, em uma forma socialmente aceitável, artística, de que as outras pessoas possam desfrutar. Ele exercita o pessoal em seus devaneios, fantasias em algo que ele pode compartilhar com o público. A arte é vista como um caminho que liga fantasia e realidade, sendo o artista capaz de recuperar o contato com a realidade. Freud compara as fantasias do artista com as fantasias das crianças: brincar, jogar envolve controle – manter-se conectado com a realidade – tanto quanto a fantasia. Do mesmo modo de uma brincadeira infantil, a fantasia do artista molda o mundo externo ao seu desejo, criando um mundo de fantasia onde ele possa realizar seus desejos inconscientes.

Ao tentar definir os conceitos de ‘vazio’ e ‘imaginário’ dentro da ótica taoísta, pressentimos que o primeiro não só é a base para o segundo, onde este só pode existir em função da própria existência do primeiro, como também um imerge no outro. Vejamos como essa hipótese pode ser testada: dentro das várias acepções para descrever o vazio, se dá, dentro da doutrina taoísta, o conceito de *Sūnyatā*: para Nagarjuna (2011), *sūnyatā* significa que não há nada que possua uma essência individual e, portanto, que tudo está vazio, sem uma realidade independente. Tudo o que existe está inter-relacionado e a aparente pluralidade de individualidades é um caráter ilusório de nossa existência. Entretanto, destaca que o conceito de *sūnyatā* nunca implica que a realidade não exista, não é equivalente a zero ou ausência total. Também não é sinônimo de niilismo. Ao contrário, sugere uma realidade última que não pode ser classificada nas categorias da lógica. Nas minhas reflexões, associo o lugar onde ideias e inspirações são geradas, a este conceito taoísta de *sūnyatā*²⁵, que postula que, embora percebamos um

²⁵Segundo a Wikipédia, *Śūnyatā*, (Sânscrito, grafada também como *shunyata*; Pali: *suññatā*), no Budismo se traduz como *vazio*, *vacuidade*, *abertura*, *espacialidade*, *inanidade*. Esses múltiplos significados

mundo de objetos concretos e discretos, esses objetos são ‘vazios’ de identidade imputados pelos seus rótulos designados²⁶. Um dos sutras *prajnaparamita* faz a seguinte articulação no que se refere ao ‘vazio’ dos cinco *skandhas*²⁷: “Forma é vazio e vazio é forma. Vazio não é distinto de forma e forma não é distinto vazio. O que é forma é vazio, o que é vazio é forma” (CAPRA, 2009, p. 215)²⁸. Complementando esse conceito, Thurman (1993, p. xii) afirma que o ‘vazio’ não significa o ‘nada’, apenas que todas as coisas carecem de realidade intrínseca, objetividade intrínseca, identidade intrínseca ou referencialidade intrínseca. Entretanto, o fato de carecer de algo tal como uma essência ou substância estática não as fazem não existir – as fazem completamente relativas. Capra (2009, p. 102) também cita o filósofo budista Nagarjuna que utilizava uma dialética bastante sofisticada para mostrar as limitações de todos os conceitos de realidade, demonstrando que, em última análise, a realidade não pode ser apreendida com conceitos ou ideias. É atribuído a esse importante intelectual Mahayana a conceituação do *sūnyatā*. Explica Capra que todos os conceitos formados pela mente humana acerca da realidade são, em última análise, vazios: “Realidade, ou vazio, não são por si só estados destituídos de consistência, mas sim a própria fonte de toda a vida, e a essência de todas as coisas” (*id ibid.* p. 102).

Ao lado da definição de Nagarjuna, sobrepomos a tese de Suzuki (1960) ao se referir ao “Eu”, comparando-o a um círculo sem circunferência que por sua vez se compara ao “vazio” (*sūnyatā*): o “Eu” é também o centro desse círculo, que se encontra em toda a parte e em toda parte do círculo. O reino da *subjetividade absoluta* é onde habita o “Eu”, onde está sempre a mover-se ou a tornar-se (SUZUKI, 1960). Agora podemos começar a imbricar os dois conceitos. Da definição de Machado da Silva (Imaginário é real e todo real é Imaginário), chegamos ao conceito de imaginário por Gyamtso (2001), que fundamenta que

A natureza imaginária existe como meras criações conceituais. São os objetos a que nossos conceitos e ideias se referem. Por exemplo, desde que o tigre real de um sonho não existe, é apenas uma invenção da imaginação. Em outras palavras, a natureza imaginária, que se refere ao conteúdo

dependem do contexto doutrinal. No Budismo Theravada, *sūnyatā* se refere com frequência ao ‘não-eu’ (Pali: *anatta*, Sânscrito: *anatman*). Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/%C5%9A%C5%ABnyat%C4%81>. Acesso em 07/10/2014.

²⁶ Essas associações serão articuladas à criação da obra inspirada na cerâmica iraniana de Sayyid Shams al-Din al-Hassani

²⁷ No Budismo, *skandhas* são grupos de atributos, agregados mentais que formam cada personalidade individual. Os cinco *skandhas* são: Forma, Sentimento, Percepções, Formações Mentais e Consciência.

²⁸ *Prajna-paramita-hridaya Sutra*, in F.M. Muller (ed.), *Sacred Books of the East* (Oxford University Press, Londres, 1980), vol. XLIX, “Buddhist Mahayana Sutras”.

da ilusão em vez da própria ilusão, existe apenas na imaginação como a referência de nomes e conceitos. Por exemplo, podemos falar sobre eventos passados. Esses eventos não existem mais. Eles são simplesmente nomes ou conceitos para se referir a coisas que estão sendo imaginados, mas que não existem. Objetos externos à mente e aos sentidos são desta natureza. Eles não existem e mesmo assim nomes e conceitos são aplicados a eles. (GYAMTSO, 2001)

Reiterando, o imaginário para Gyamtso “se refere ao *conteúdo* da ilusão em vez da própria ilusão”. Assim, se sonhamos com um tigre, *como sonho* – isto é, como projeção da nossa mente – tem um certo tipo de “existência” ou “realidade” que não pode ser negada. Falando de outro modo, a própria ilusão, o próprio sonho está *aparecendo* realmente, mas o suposto conteúdo do sonho – ou seja, um tigre objetivamente existente – não tem existência real, sendo, por conseguinte, simplesmente imaginário. O aspecto imaginário da experiência se refere ao que os nossos pensamentos estão pensando, o que nossos pensamentos estão projetando. Estes são apenas criações conceituais – eles não tem existência e não aparecem em qualquer lugar do mundo. Isso inclui todos os nomes que damos às coisas. O próprio processo de ‘nomear’ envolve uma abstração da experiência direta, a partir da teia luminosa fluente interconectada da Realidade. Isso, segundo a doutrina budista, envolve a criação de fronteiras conceituais mais ou menos arbitrárias, cuja “existência” é somente de natureza imaginária. Shantarakshita (2010) expande um pouco mais esse processo de nomeação, incluindo em sua discussão os “símbolos”, ou seja, as características de acordo com as quais nós designamos/nomeamos as “coisas” de nosso universo conceitual:

... [a] palavra “signo”²⁹ refere-se ao que aparece como características de forma, solidez, e assim por diante (como no caso de um objeto como um vaso). Quando o nome “vaso” é anexado às características de um vaso, as características de todas as outras coisas são implicitamente excluídas, e o rótulo é identificado com o próprio vaso. Isto é o que se entende por um nome. Ao dar um nome a alguma coisa, (a pessoa) dá uma clara indicação de quais são as características (isto é, o signo) dessa coisa. Esses dois itens (signo e nome) constituem natureza imputada (kun btags), porque eles são o domínio de palavras e pensamentos enquanto aparência dualística do sujeito e do objeto que, quando investigados, revelam-se falsos ou enganosos. (SHANTARAKSHITA, 2010, p.107)

²⁹No original em inglês, o autor usa a palavra “sign”, que apesar das múltiplas possibilidades de tradução,

Retomando o conceito de vazio no taoísmo, a doutrina explica que o vazio “não é vazio”, mas o espaço livre no qual tudo pode se formar. É a condição de possibilidade de todos os eventos, de todas as coisas. Entendemos que a cosmologia se desenvolveu junto com a linguagem nos estágios iniciais da cultura chinesa, podendo ser aproximada a partir de seu nível ontológico mais básico em que se distinguem “presença” (o Ser) e “ausência” (o Não-Ser). Essa colocação é reforçada por Hinton (2008):

“Presença (yu) é simplesmente o universo empírico, que os antigos chamavam de ‘as dez mil coisas vivas ou inertes em constante transformação’, e ausência (wu) é o vazio criativo do qual esse sempre-mutável reino das presenças perpetuamente surge. Essa ausência não deve ser concebida como algum tipo de reino místico, no entanto. Apesar de ser referida em um sentido geral como a fonte de toda a presença, a ausência é simplesmente o vazio que precede e sucede cada existência. Dentro deste esquema conceitual, o Tao pode ser entendido como o processo criativo através do qual todas as coisas surgem e se esvaem à medida que a ausência desabrocha na grande transformação da presença. Isto é simplesmente uma descrição ontológica do processo atural [...]” (HINTON, 2008:xxii)

Entramos no reino da subjetividade absoluta. Para melhor compreendermos esse interessante conceito taoísta, vamos apresentar um *haikai* de Bashô³⁰ e sua interpretação por D. Suzuki (1960):

*Quando olho atentamente*³¹

Vejo florir a nazuna

Ao pé da sebe!

O poema está narrado na primeira pessoa. A palavra “atentamente” na linha inicial sugere, de acordo com Suzuki, que Bashô já não é aqui um espectador, senão que “a flor, consciente de si mesma, silenciosa e eloquentemente a si mesma se expressa.” E prossegue afirmando que “esta silenciosa eloquência ou este eloquente silêncio da flor ecoa humanamente nas dezessete sílabas de Bashô.” Por fim, conclui que, “sejam quais

optei por ‘signo’ por conta de uma terminologia mais apropriada à natureza do assunto.

³⁰Matsuo BASHÔ (Ueno, 1644 – Osaka, 1694), foi um dos maiores poetas e mestre japonês na arte do ‘haikai’ – um tipo de poesia escrita em três linhas distintas, onde a primeira linha deve conter 5 sílabas, a segunda 7 e a terceira 5, totalizando 17 sílabas. Além dessa regra estrita, a poesia deve conter ao menos uma palavra sazonal.

³¹Original japonês: Yoku mireba / Nazuna hana saku / Kakine kana. Tradução portuguesa por Octavio Mendes Cajano.

forem, a profundidade de sentimento, o mistério de anunciação, ou mesmo a filosofia da “subjetividade absoluta” só serão inteligíveis aos que, de fato, experimentaram tudo isso” (p. 13). Suzuki confronta o haikai de Bashô com a poesia ocidental de Tennyson, que também trata da observação de uma flor:

*Flor no muro fendilhado,
Eu te arranco das fendas; –
Seguro-te aqui, com raiz e tudo, em minha mão,
Florzinha – mas se pudesse compreender
O que és, com raiz e tudo, e tudo em tudo,
Eu conheceria o que são Deus e o homem*³²

Ao passo que no haikai de Bashô, impera o sentido de contemplação realizando uma operação espiritual e estética, o poema de Tennyson privilegia o sentido da observação, meticulosa e científica. Em ambos os poemas, a presença do sujeito se dá de maneira diferenciada. Em Tennyson, há um distanciamento do sujeito que observa e o objeto observado. Segundo Suzuki, essa é a maneira ocidental que a ciência trabalha, através do isolamento do objeto a ser estudado. Na visão oriental, e como é comprovado no poema de Bashô, o sujeito – aquele que contempla – funde-se com o objeto contemplado. Acreditamos que somente a subjetividade absoluta pode dar conta dessa situação. Essa assunção reverbera nas palavras do mestre japonês ao confirmar a atuação da subjetividade nos indivíduos. É fato, como nos ele nos lembra, que só o gênero humano tem consciência do Eu. Entretanto, o conhecimento científico do Eu não será conhecimento real enquanto objetivar o Eu. O Eu há de conhecer-se sem sair de si mesmo. O paradoxo dessa construção é que o conhecimento supõe sempre uma dicotomia: o conhecedor e o objeto conhecido. Mas para o pensamento taoísta, o “conhecimento de si mesmo só é possível quando há identificação entre o sujeito e o objeto” (SUZUKI, 1960, p.36). Entende-se, nas palavras de Suzuki que, quando os estudos científicos chegam ao fim, depõem todos os petrechos de experimentação e confessam não poder prosseguir em suas pesquisas sem transcender a si mesmos, *executando um salto milagroso que os faça cair num reino de absoluta subjetividade* (grifo meu). Ainda nessa linha de pensamento, nos coloca Suzuki que o reino da

³²*Flower in the crannied wall, I pluck you out of the crannies; - Hold you here, root and all, in my hand, Little flower – but if I could understand What you are, root and all, and all in all, I should know what God and man is.* Tradução de Octavio Mendes Cajado

subjetividade absoluta é onde habita o Eu. Realça que “habitar” não é o melhor termo desde que o mesmo apenas sugere o aspecto estático do Eu. Na concepção do mestre japonês, o Eu está sempre a mover-se ou a tornar-se: “é um zero e uma estaticidade e, ao mesmo tempo, um infinito, a indicar que se move o tempo todo”. Então, o Eu é dinâmico. Partindo dessa premissa, e sendo que o objeto se funde com o sujeito e que o sujeito é dinâmico, consequentemente o objeto também é dinâmico. Isso pode explicar as relações dialógicas entre o sujeito/*self*/compositor e o objeto (extramusical)/outro. Essas relações dialógicas são constantemente reapreciadas na filosofia bakhtiniana em inter-relacionamentos distintos como “eu-para-mim”, “eu-para-o-outro” e “outro-para-mim”, dando lugar à “não-coincidência do sujeito consigo mesmo” – que viabiliza essa ideia do não-eu-em-mim, conforme nos lembra Mitidieri (2013), que concordo que bote o sujeito em funções simultâneas de espectador e autor dos atos discursivos, isto é, em inter-relação com sua exterioridade através de metáforas relacionadas ao olhar e ao ver, o que leva a um conceito de dialogismo que se apoia nas vozes que se encontram no mesmo enunciado. Como diz Lemos, é

[e]ntre a autoria como instância monológica que cria personagens concluídos e a autoria enquanto espaço que se abre para que o personagem ganhe, como sujeito, a possibilidade de não coincidir consigo mesmo e de permanecer inconcluso (...)(LEMOS, 2003, p. 42)

A contradição entre os postulados colocados anteriormente é apenas aparente, visto que o autor só pode se dar conta de sua obra após a finalização da mesma. Como vimos na colocação de Lemos, o processo de criação afasta temporariamente o autor de sua cria, libertando do produto, deixando-o à deriva do olhar do outro. A fusão entre sujeito e objeto ocorre, como veremos no decorrer desta tese, durante o ato de criação, ato esse do qual o próprio autor não se dá conta...

3

Somos Minotauros encarcerados em nossos próprios labirintos...

Há um momento na História da Música, em que o papel do compositor se separa do papel do intérprete, lembrando que o músico desde a Idade Média acumulava as funções de compor, tocar e ensinar seu ofício, como ocorreu, por exemplo, a vida de Johann Sebastian Bach. A ruptura se dá nas últimas décadas do século XIX, ganhando força total no século XX. Antes desse período, a prática era os intérpretes serem os próprios compositores, como por exemplo, Mozart, Beethoven e Chopin. Os concertos passam a ser organizados por associações e agremiações e a músicas executadas eram sempre contemporâneas, isto é, compostas recentemente. Como nos lembra Dianova (2006), um concerto típico dessa época costumava ser um caleidoscópio de muitas peças diferentes, interpretadas por diferentes músicos ou grupos. Prosseguindo com Dianova, na metade do século XIX, alguns compositores influentes são tidos como grandes entusiastas e dedicam esforços para reviver compositores do passado – como Bach (1685-1750) que tem a sua Paixão Segundo São Mateus regida por Mendelssohn (1809-1847) em Berlim em 1829 – e outros nem tão distantes assim como Beethoven (1770-1827), reverenciado por Liszt (1811-1886) que, segundo Schmiel³³, não apenas contribuiu para que um monumento ao compositor fosse inaugurado em 1845, na praça da catedral de Bonn, como também ajudou no custeio da estátua. Liszt iniciou um movimento de cidadania, pois segundo os costumes da época, era inusitado festejar o aniversário de um compositor falecido. Foi criado nessa data o primeiro Festival Beethoven que durou três dias. Ao mesmo tempo em que esses compositores entusiasmavam-se com a ressurgência da ‘velha música’, pianistas lendários como Ignatz Moscheles e mais tarde, Anton Rubinstein, iniciaram a prática de “recitais históricos” para piano solo. De acordo com Dianova, esses recitais chegavam a durar até três horas e apresentavam música de épocas passadas, fazendo com que o executante demonstrasse sua habilidade para interpretar a música de qualquer período. Logo esse tipo de recital seria a norma, sendo retirado o termo ‘histórico’ do título:

³³Ilona SCHMIEL, diretora do Festival Beethoven em Bonn, em entrevista para a Deutsche Welle em 2011. Disponível em: <http://www.dw.de/beethoven-e-liszt-eram-almas-irm%C3%A3s-afirma-diretora-do-beethovenfest/a-15378850>. Acesso em 08/04/2014.

Instrumentistas tornaram-se altamente interessados em encontrar partituras musicais que melhor demonstrassem suas habilidades, tais como virtuosidade, cantábiles expressivos e etc., ou que pudesse gratificar o gosto do público, uma prática que levaria [os intérpretes] a negligenciarem uma responsabilidade [deles] de longa data – a de manter no repertório a música hodierna com o intuito de atualizar o público com o que estava sendo produzido no momento (DIANOVA, 2006, p.11)

Essa breve digressão se faz necessária para que possamos, a partir da separação do compositor do intérprete³⁴, compreender o papel do primeiro no território da criação. Para tanto, iremos refletir sobre a linguagem artística de alguns compositores do século XX, cujos procedimentos e preferências foram ditados pelos mesmos em artigos, entrevistas, partituras, livros ou outros meios de documentação. Todos os compositores escolhidos possuem produção significativa e pelo alto valor artístico de suas obras passaram a pertencer naturalmente ao Panteão dos Compositores da História da Música Ocidental: o italiano Luciano Berio³⁵, o húngaro György Ligeti³⁶ o franco-americano Edgar Varèse³⁷, e o argentino Eduardo Bértola³⁸. Para percorrermos a trajetória estético-ideológica desses compositores empregaremos como suporte metafórico-poético a simbologia do labirinto, construído dentro de uma subjetividade peculiar a esse autor de atribuir uma materialidade constitutiva nessa edificação, de acordo com certos quesitos geográficos, culturais ou de formação intelectual. Assim hipotetizo que o labirinto de Berio seria construído de abetos, o de Ligeti de trilhos de ferro, o de Varèse de plásticos e cabos elétricos, e o de Bértola de tijolos de vidro.

A ligação desses compositores com essas particularidades me foi dada como um reflexo dos textos que li dos/sobre os mesmos, baseados em suas elucubrações

³⁴ É importante esclarecer que a separação entre compositor e intérprete se deu mais na relação compositor que também era instrumentista. Entretanto, quando se tratava da relação entre compositores e regentes com grande atuação nos séculos XIX e XX: Joseph Haydn, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Gustav Mahler, Benjamin Britten, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Paul Hindemith, Bruno Maderna, etc. Muitos nomes foram omitidos por se tratar de compositores que regiam suas próprias obras. Essa informação pode ser verificada no site do regente e cellista americano Kenneth WOODS. Disponível em <http://kennethwoods.net/blog1/2011/03/28/a-real-conducting-divertimento-the-legendary-composer-conductors/>. Acesso em 22/04/2014.

³⁵ Luciano BERIO, compositor italiano. Nasceu em Oneglia no dia 24 de outubro de 1925 e faleceu em Roma, Itália em 27 de maio de 2003.

³⁶ György Sándor LIGETI, compositor húngaro. Nasceu em Dicsőszentmárton, Transilvânia, no dia 28 de maio de 1923 e faleceu em Viena, Áustria, em 12 de junho de 2006.

³⁷ Edgar (Edgard) Victor Achille Charles VARÈSE, compositor francês naturalizado americano. Nasceu em Paris no dia 22 de dezembro de 1883 e faleceu em Nova York, EUA em 6 de novembro de 1965.

intelectuais sobre a música, a filosofia, a linguística e a ciência. A cada leitura busquei enfocar o discurso que esses compositores proferiram em determinados momentos de suas trajetórias, procurando nesses discursos traços de um novo paradigma sobre o pensamento sistêmico, realçando três aspectos importantes que a ciência atual vem buscando: a complexidade, a instabilidade e a intersubjetividade.

3.1 O Labirinto de Abetos– Luciano Berio

No artigo “Mundo vegetal e narrativa simbólica em *As Bacantes*, de Eurípedes” por Tiago de Brito Penedo (2009), o abeto, assim como outras espécies vegetais, é colocado como de indiscutível importância na elaboração cênica dessa obra, justificando que grande parte da ação dramática decorre em ambiente bucólico, além da associação do mesmo com seu uso ritual relacionado ao culto de Dionísio. Em tais rituais, Penedo (p. 5) nos informa que o coro exorta a cidade de Tebas a celebrar as bacanais com ramos de carvalho ou de abeto. Em outro momento, discorre sobre a sacralização da combustão, mencionando que Tirésias descreve Dionísio “num acto de presciência, *a saltar com archotes de abeto na planura de dois cumes.*” (EURÍPEDES, 2002, p. 51). Mas, o ponto que nos interessa é a noção de que o abeto proporciona à trama visual da peça uma delimitação clara entre o mundo humano e o espaço divino, noção essa reforçada no decorrer do artigo:

([...]) a ravina onde as bacantes repousam, após o corropio da celebração prévia, é representada como estando ‘por abetos ensombrada’; o primeiro mensageiro revela ter visto as bacantes a dormir, ‘encostadas à ramagem de um abeto’. Também é significativo que todo o enredo da indiscrição de Penteu se encontre, de alguma forma, relacionado com a simbologia do abeto: este revela a Dionísio que, para satisfazer a sua curiosidade de assistir às acções menádicas, se sentaria, ‘silencioso, debaixo dos abetos’; ou quando o deus adverte a Penteu contra o uso da força bruta em relação às bacantes, este garante que esconderá o seu corpo ‘entre os abetos’. (PENEDO, 2009 p.5)

³⁸ Eduardo Juan BÉRTOLA, compositor argentino de ascendência italiana. Nasceu em Coronel Moldes no dia 14 de julho de 1939 e faleceu em Belo Horizonte, Brasil no mês de fevereiro de 1996.

Seguindo com Penedo (2009), confinamos a simbologia do abeto como já dito, às procissões dionisíacas, percebendo sua atuação como delimitador do espaço sagrado o qual mimetiza o mundo divino e levando em consideração que essa planta, no domínio do simbólico se liga simultaneamente aos ciclos naturais, à preponderância do natural e do sobrenatural sobre o humano e concreto, temos “a projeção na humanidade de uma imagem da ordem cósmica, reencenando de alguma forma o momento da criação do universo” (PENEDO, 2009 p. 7). Essa premissa torna-se para mim a gênese para a minha metáfora do labirinto de abetos de Luciano Berio. Não se trata de mitificar um compositor, mas de situá-lo historicamente como uma entidade possante, influente e influenciável no meio composicional acadêmico. Ao colocar o pensamento composicional de Berio dentro de um labirinto de abetos, estaria transferindo ao compositor o papel de ser o seu próprio algoz, assim como os demais compositores a serem analisados nesta pesquisa. Se a metáfora do abeto diviniza o compositor, separando-o do espaço dedicado aos meros mortais, a construção em labirinto o humaniza, confrontando-o em suas dúvidas, questionamentos, (in)decisões e posicionamento perante sua criação artística: “somos nossos próprios Minotauros no labirinto da nossa subjetividade”...

Em uma palestra na Universidade de Siena³⁹, Itália em 1995, Berio (BERIO, 1997) iniciou seu discurso mencionando um episódio ocorrido com o compositor alemão Richard Wagner⁴⁰. Em 1880, Wagner estava instalado nas imediações da Catedral de Siena já havia dois meses, completando a orquestração de sua ópera *Parsifal*, e resolveu certo dia visitar a referida igreja. O relato que se segue diz que mal havia adentrado no edifício, o compositor se irrompeu em lágrimas, exclamando que havia encontrado o “Templo do Graal”. De fato, como aponta Berio, a cenografia idealizada para o terceiro ato de ‘Parsifal’ para a sua primeira estreia em 1882 em Bayreuth nos mostra uma reconstrução razoavelmente fiel do interior dessa *igreja excepcionalmente bonita* (grifo meu). Este episódio leva Berio a questionar uma característica importante da obra de Wagner: a despeito de monumentos famosos, castelos escoceses, pirâmides e catedrais normandas serem comum nas produções operísticas, Berio ressalta que não há nada na abordagem de Wagner que possa evitar ou impedir que a Catedral de Siena possa ser substituída no cenário de sua ópera, visto que a mesma não só não representa nenhuma narrativa específica, ou função descritiva ou

³⁹Essa palestra se deu em novembro de 1995 quando Berio aceitou o título de Doutor Honorário por essa universidade.

simplesmente evocativa, mas se torna o emblema de uma trajetória ideal. Como todo signo, até os emblemas são arbitrários, podendo ser substituídos por qualquer coisa. Ao afirmar isso, Berio comprova o grande grau de coerência nas montagens ‘alternativas’ da Tetralogia ou *Tristan*. Ou seja, para ele, a transformação e a metaforização dos elementos originais (seja, por exemplo, a caverna de Mime, a floresta de Siegfried, Walhala etc) fluem naturalmente da base mítica da ópera wagneriana, sendo, portanto, reinterpretáveis. Assim, justifica que em uma ópera tão coerente em sua intensidade expressiva como a de Wagner, aquilo que é visto no palco, por conta de sua natureza emblemática, pode realmente ser substituído pela música, visto que esta tende a governar todos os diferentes elementos da performance, podendo portanto tomar o lugar desses elementos⁴¹. Essa possibilidade se dá, pois Wagner imaginava seus dramas realizados no palco como a materialização da ação musical. Para Berio, a coerência revolucionária e profunda da ópera wagneriana parece inteiramente justificar esta asserção, julgada por ele como simples apenas na aparência, visto que a mesma envolve dimensões narrativas não explícitas e não visíveis, além de conferir à dimensão visual, como já mencionado anteriormente, uma função emblemática e principalmente por mostrar Wagner se distanciando da utopia do *Gesamtkunstwerk*⁴² que ele mesmo havia anteriormente teorizado. Ainda nessa palestra, Berio reexpõe algumas ideias centrais de sua filosofia no que concerne à tradição do teatro musical. Ele observa que mesmo em Mozart há momentos em que a narrativa assume um formato, cuja organização dramática é ditada pela sonata e pelos processos concertantes que regem sua obra, dando como exemplos as óperas *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così Fan Tutte*. Berio também se refere à obra *Pelléas et Mélisande*, onde acredita que Debussy parece dar substância às elipses⁴³ de seu pensamento musical, apontando que a ópera não tem senso de eventos anteriores, parecendo vir do nada, como ocorre com a personagem

⁴⁰Wilhelm Richard WAGNER, compositor alemão. Nasceu em Leipzig em 22 de maio de 1813 e faleceu em Veneza, Itália em 13 de fevereiro de 1883.

⁴¹É importante esclarecer que a analogia/metáfora é entre música e cenário e não entre diferentes tipos de cenários.

⁴²Gesamtkunstwerk: em português significa “obra de arte total” – conceito estético teorizado por Richard Wagner, conjugando música, teatro, dança, canto e artes plásticas em uma única obra de arte. Wagner postulava que esses elementos estiveram unidos na antiga tragédia grega, porém se separando em algum momento da história. Por sua vez, o compositor também criticava a produção operística de seu tempo, alegando que a mesma dava toda a ênfase na música, em detrimento da qualidade do drama. Extraído de ArtLex Art Dictionary. Disponível em: www.artlex.com/ArtLex/U.html#anchor1538384. Acesso em 16/04/2014.

⁴³Por ‘elipse’ acredito aqui que Berio esteja se referindo à figura de estilo, onde, numa narrativa, é a exclusão, pelo narrador de determinados acontecimentos diegéticos, dando origem a vazios narrativos, mais ou menos extensos. Segundo a Wikipedia, a elipse é um processo fundamental da técnica narrativa, pois nenhum narrador pode relatar com estrita fidelidade todos os pormenores da diegese. Fonte: Wikipedia. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Elipse_\(figura_de_estilo\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Elipse_(figura_de_estilo)). Acesso em 16/04/2014.

Méllisande e termina também em nada, assim como a sua música que a narra, música essa, que ao contrário da tradição de seu tempo, não suscita e nem busca resolver conflitos morais. Por fim, através do emprego de metáforas, Berio argumenta que o escaneamento das cenas em *Pelléas et Méllisande* parece evocar imagens de um livro de memórias, onde a cada página passada, o olho aguarda o teatro que ainda está por vir.

Dando voz aos dizeres de Berio, percebemos o labirinto dito seu, formado por corredores distintos, com decorações igualmente distintas. Cada corredor guia a um material composicional específico, que pode ter cores tonais, modais, seriais, espectrais etc. Suas paredes, ou conforme metaforizado anteriormente, seus galhos transportam todos os sentimentos da raça humana, o lamento, o riso, o choro, o grito, a ironia, o sarcasmo, o sublime, o ridículo, o patético, o deboche, o erótico, o pueril, o angelical, o demoníaco... Um compositor que por pouco não perdeu sua mão direita ao manipular uma arma que não sabia usar⁴⁴, teria que atacar aos seus inimigos com o que tinha de mais efetivo: a sua arte. Teve sorte em desposar Cathy Berberian, cantora lírica americana de origem armênia, cuja criatividade interpretativa sem precedentes, proporcionou a ele se perder, num bom sentido, em seu labirinto, reconstruindo fantasticamente peças que remetiam ao passado, incrementando-as de elementos expressivos que oscilava de grunhidos primitivos ao puro tom angelical. Frequentando os cursos de verão de Darmstadt desde 1957, ele achou, na ocasião, que teria encontrado uma saída para a “crise da música moderna”: a prática de vanguarda agora daria ao luxo de se permitir um toque de nostalgia, sendo inspirada por antigas estratégias de manifestações vocais e instrumentais. Brevemente após essa ‘descoberta’, compôs sua “Sequenza I” para flauta solo, dedicada ao flautista italiano Severino Gazzelloni, em 1958. Depois dessa obra, outras quatorze ‘sequenzas’ foram compostas até 2003, ano em que Berio faleceu. Nessas peças, “os intérpretes solistas desatam um novo tipo de virtuosismo vanguardista, explorando cada ruído, tom, som e timbre que os instrumentos podem emitir” (ROSS, 2009, p. 480). Curiosamente, ou melhor, contraditoriamente, tempos depois Berio viria a criticar seus colegas por “criar falsas dicotomias – entre ‘estilo’ e ‘expressão’, entre virtuosismo e estrutura, entre a música do mundo cotidiano e a harmonia das esferas” (ROSS, 2009, p. 481). Se Berio encontra ou não uma saída para a crise da música moderna⁴⁵, o fato é que outros compositores

⁴⁴Segundo Alex Ross, Luciano Berio, assim como outros futuros compositores de sua geração, como Stockhausen, foi recrutado pelo Exército da República de Salò, de Mussolini. Em “O Resto é Ruído: Escutando o Século XX”, São Paulo: Cia das Letras, 2009, p. 364.

⁴⁵Os cursos de verão de Darmstadt (Cursos de Verão para a Música Nova) foram criados com ajuda da OMGUS (Office of Military Government, United States) em 1946. Lembremos que uma das tendências

passaram também a falar (e fazer) de “composições de som pluralísticas”, “poliestilismo”, “metacolagem”⁴⁶, jogos de paródia e brincadeiras (práticas musicais essencialmente dialógicas), lembrando que a questão de fazer música sobre música sempre fez parte, como nos lembra Ross, do discurso do século XX. Basta citar como exemplo o estilo neobarroco de “Ariadne auf Naxos” de Strauss ou a “Pulcinella” de Stravinsky. Assim, paralelamente ao rigor estabelecido pelo serialismo integral, compositores, principalmente da Europa Oriental “apregoavam o pluralismo como posição de conciliação entre a tradição⁴⁷ e a vanguarda⁴⁸” (ROSS, 2009, p. 484). Tenho observado que o ímpeto de Berio e de alguns contemporâneos como Kagel, em utilizar dos subterfúgios da collage⁴⁹, das citações e do pastiche para ironizar a plateia burguesa, frequentadora de concertos e apreciadores das obras de Mozart, Beethoven e Brahms, pode ser relacionada com várias razões: concordando com Ross, esses dispositivos podem bem ter sido “um certo anseio clandestino pelo antigo mundo tonal [...] sem se comprometer com o pecado da música tonal enquanto tal”(p. 484); mas, por outro lado, não poderia a crítica à plateia burguesa incorrer numa inversão de valores, fazendo do compositor/Minotauro não mais um monstro misterioso, sanguinário, poderoso e cruel, mas um patético palhaço ciente de seu próprio labirinto – uma nova versão do coliseu romano – tendo ao seu dispor uma plateia que ri de fato mas não por perceber a intenção de deboche e sim por enxergar o *desespero* da crise criadora que o labirinto de sua criatividade rouba-lhe impiedosamente? O mais curioso é que Berio, alcunhado de ‘não-dogmático’ por Alex Ross⁵⁰, apesar de estar sempre postulando a transformação social

estéticas a vigorar nesses cursos, a despeito deles pregarem a ‘liberdade para se fazer o quiser’ (ROSS, 2009, p. 413) era o serialismo integral, sistema composicional extremamente rígido desenvolvido pelos compositores Karel GOEYVAERTS (1823-1993), Pierre BOULEZ (1925), Karlheinz STOCKHAUSEN (1928) e Henry POUSSEUR (1929). Esse sistema paradoxalmente eliminava a liberdade de escolha.

⁴⁶“Metacolagem” foi um neologismo criado por Stockhausen, segundo Alex Ross (p. 484)

⁴⁷Devido ao regime político em voga na Europa durante as guerras, como o nazismo e o fascismo, os compositores tinham que se limitar às composições cujos estilos remontavam ao caráter nacionalista e folclórico.

⁴⁸Segundo Ross, “por um tempo, a composição moderna ganhou a aparência do trabalho extremamente tecnológico e ultrassecreto realizado pela Guerra Fria. Os compositores se vestiam como cientistas, usando grandes óculos escuros e camisas de mangas curtas com canetas nos bolsos. Pierre Schaeffer, o inventor da música concreta, comentava com orgulho que a música se tornara mais um esforço de equipe do que um trabalho solitário, e chegou a comparar compositores franceses com físicos nucleares em trabalho conjunto de laboratório” (p. 413).

⁴⁹Embora a tradução em português para ‘collage’ seja ‘colagem’, nesse trabalho optamos por manter a grafia original oriunda do francês.

⁵⁰O compositor minimalista americano Steve REICH foi aluno de Berio que era professor convidado do College Mills, California, no início dos anos 60. Na página 522 do livro de Ross, lê-se a seguinte passagem: “Impressionado com a força intelectual do método dodecafônico, Reich passava seus dias analisando as partituras de Webern sob a tutela de Berio. Porém as harmonias tonais continuavam surgindo em seus trabalhos, fazendo com que o não-dogmático Berio aconselhasse: ‘se você quer compor música tonal, por que não compõe música tonal?’”

(e inevitável) da música, conforme atesta uma de suas entrevistas dada para a jornalista Rossana Dalmonte (DALMONTE e VARGA, 1985) tenta se posicionar como o crítico dessa plateia burguesa, como mostra os textos e citações usados na sua obra “Sinfonia”⁵¹ Outra obra sua, concebida dentro dessa mesma linha de pensamento, as “Folk Songs”, compostas em 1964 e comissionadas pelo Mills College, cativou o público quase que instantaneamente. Berio escolheu canções folclóricas da França, Estados Unidos, Itália, Sardenha, Armênia e Azerbaijão. Ele incluiu também duas canções próprias, em estilo popular. Além de reorquestrar as peças, dando-lhes um novo frescor e colorido, Berio criou para cada uma delas, uma pequena introdução e uma codeta, compostas de forma que o final de uma preparasse o início da outra, formando um ciclo completo. O compositor teria declarado certa vez que sua ligação com a música folclórica era com frequência de caráter emocional e que sempre que trabalhava com esse tipo de música, era pego pela emoção da descoberta.⁵²

3.2 O Labirinto de Trilhos de Ferro – György Sándor Ligeti e a luz no fim do túnel

*No dia 20 de janeiro de 1942, 15 oficiais de alta patente do Partido Nazista e do governo Alemão se reuniram numa villa no subúrbio de Wannese em Berlin para discutirem e coordenar a implementação daquilo que eles chamaram “A Solução Final para a Questão dos Judeus”. A malha ferroviária Europeia desempenhou um papel crucial na implementação da “Solução Final”. Judeus da Alemanha e da Europa ocupada por alemães foram deportados em trens para os campos de extermínio na Polônia ocupada. Os alemães tentaram disfarçar suas intenções mortais, referindo as essas deportações como “relocações para o Leste”. Disseram para as vítimas que elas estavam sendo levadas para campos de trabalho, mas na realidade, a partir de 1942, as deportações para a maioria dos judeus significavam trânsito para os campos de extermínio (THE HOLOCAUST ENCYCLOPEDIA, 2013)*⁵³

⁵¹“Sinfonia” foi escrita entre 1968 e 1969. A obra, escrita para grande orquestra sinfônica e oito vozes amplificadas, é estruturada em cinco movimentos. O autor faz uso de vários textos, como por exemplo de Claude Lévi-Strauss (Le cru et le cuit), Samuel Beckett (The Unnamable) e do próprio Berio. Na parte musical, Berio faz citações de mais de 100 compositores, além de uma reorquestração do seu próprio “O King” e a utilização integral do *Scherzo* da 2ª Sinfonia de Mahler como fundo/base para o terceiro movimento da peça.

⁵²“My links with folk music are often of an emotional character. When I work with that music I am always caught by the thrill of discovery”. Esse texto foi extraído da nota de programa de um concerto do Royal Concertgebouw Orchestra no Barbican Hall, Londres, em 10 de fevereiro de 2007. Disponível em: <http://www.barbican.org.uk/media/events/4291royalconcertgebouwweb.pdf>. Acesso em 19/04/2014.

⁵³Fonte: United States Holocaust Memorial Museum. “The Holocaust.” Holocaust Encyclopedia. <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005143>. Acesso em 22/04/14.

Era o verão de 1944. O jovem músico aspirante a compositor György Sándor Ligeti, usando a braçadeira amarela exigida pela regulamentação antisemita, foi mobilizado pelo exército para uma turma de trabalhos forçados, carregando explosivos pesados para a frente oriental. Pressentindo que ali seria seu fim, seja fuzilado pela SS ou mandado para um campo de concentração, desertou da linha de frente, mas veio a cair em poder das tropas soviéticas. Conseguindo se safar mais uma vez, depois de uma longa caminhada para sua casa em Cluj⁵⁴, teve a desagradável surpresa de ver estrangeiros morando em sua residência. Durante 46 dias, entre 250.000 e 300.000 judeus húngaros foram deportados e assassinados, a maior parte deles no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau. Entre eles estavam pai, mãe, irmão, tio e tia de Ligeti. Mais tarde viria a saber que somente sua mãe tinha escapado por ter sido utilizada como médica.⁵⁵ Décadas mais tarde, em entrevista a Tom Service do The Guardian, Ligeti teria dito: “de alguma forma eu ainda estou vivendo hoje, por um engano, por acaso”.⁵⁶

Os trilhos de ferro que dizimariam sua família e com ela uma parte de sua vida, continuariam a perseguir o compositor no seu percurso. Esses trilhos se transformariam metaforicamente na intrincada rede de estilos e procedimentos composicionais, ricamente tecidos durante sua existência. Seu *labirinto* começara a ser construído logo após a guerra, e dado sua trajetória extremamente instável e complexa, seus biógrafos classificaram sua obra em períodos distintos, como veremos oportunamente.

Ligeti saiu de Cluj após a guerra para cursar a Academia Franz Liszt de Budapeste sendo aluno de Sándor Veress, Pál Jádányi e Ferenk Farkas. Se sua vida foi caótica, igualmente seria sua formação musical. O desejo de seu pai era destiná-lo à carreira científica, algo que não havia conseguido para ele mesmo⁵⁷. Consequentemente Ligeti recebeu pouca formação musical quando era criança, constando um pouco de solfejo quando tinha seis anos de idade. Aproveitando-se do fato de um professor de violino notar o talento de seu irmão Gábor, cinco anos mais novo do que ele, Ligeti recebe aulas de piano, mas se volta para o violino, pois sua família não dispunha de um

⁵⁴ A família de Ligeti mudara-se para Cluj (Klausenburg em alemão, Kolosvár em húngaro) em 1929. Cluj ficava na Transilvânia, fazendo parte da Romênia, tendo porém sido revertida à Hungria em 1940.

⁵⁵Cf. EDWARDS, Peter. *Tradition and Endless Now*. A study of György Ligeti's *Le Grand Macabre*. Doctoral thesis, Department of Musicology, Faculty of Arts – University of Oslo, 2012.

⁵⁶Prelude for Pygmies. Entrevista dada a Tom SERVICE para o jornal britânico “The Guardian” em 17 de outubro de 2003. Disponível em: <http://www.theguardian.com/music/2003/oct/17/classicalmusicandopera> Acesso em 23.04.14

⁵⁷Ligeti bem tentou o ingresso para o curso de Física na Universidade de Kolosvár (nome húngaro da cidade de Cluj) em 1941, mas sua admissão foi recusada pela instituição. Confere: Cahiers des Ateliers Contemporains nº 6 editado pelo Conservatoire de Lausanne, p. 8. Publicado em outubro de 2009

piano. Ele tinha quatorze anos nessa época, jovem mas maduro o suficiente para se impressionar com os poemas sinfônicos de Richard Strauss, tendo lido com avidez um tratado de orquestração de Siklós, iniciando a composição de um quarteto de cordas e uma sinfonia. Ligeti narra que desde a mais tenra idade, ele entendia a música interiormente e pensava que isso fosse o destino de cada um.⁵⁸

Como observou certa vez o regente Esa-Pekka Salonen, Ligeti “foi o mais cosmopolita dos compositores, mas, paradoxalmente, permaneceu claramente definido em termos de suas raízes e linguagem,”⁵⁹ compondo um tipo de música que se estendia pela “escala completa desde uma complexidade inacreditável até uma surpreendente simplicidade e tudo o mais que houver no meio disso tudo.”⁶⁰ Como aponta Bauer (2011), Ligeti já foi rotulado de serialista, dadaísta, pós modernista, e minimalista, e não se afilia a nenhum desses rótulos, mas, nas palavras de Bauer, “pagou tributo a todos eles, sendo sua música porosa o suficiente para admitir a influência da literatura, ciência e das artes visuais.” (BAUER, 2011, s.p.). Em relação a isso, o próprio Ligeti disse certa vez:

*Eu tenho tendência a não ter uma grande estima pelos artistas que desenvolvem uma só maneira e produzem a mesma coisa ao longo de toda a vida. No meu próprio trabalho, eu prefiro colocar constantemente um procedimento em questão, modifica-lo, abandoná-lo, para substituí-lo por um outro (LIGETI, 1991, p.18 apud FERREIRA, 2012)*⁶¹

Corroborando essa postura, temos a fala de Gavin Thomas que sugeriu que o “brilho inventivo” dos últimos trabalhos “coloca-os além dos cânones do estilo,” ainda

⁵⁸Essa passagem está referenciada no Cahiers des Ateliers Contemporains nº 6 editado pelo Conservatoire de Lausanne, p. 8. Publicado em outubro de 2009

⁵⁹No original: “[György Ligeti] was the most cosmopolitan of composers, but, paradoxically, remained clearly defined in terms of his roots and language”. Citado em *The Cosmopolitan Absurdity of Ligeti's Late Works* by Ami Bauer. Publicado em *Contemporary Music Review Vol. 31, N°s 2-3, April-June 2012, p. 163-176*

⁶⁰No original: “[...] the full scale of incredible complexity and amazing simplicity and everything in between”. Frase atribuída ao regente Esa-Pekka Salonen citado por Mark Swed em: “György Ligeti, 83: A Mercurial Composer who Despised Dogmas”, *Los Angeles Times*, 13 June 2006. Citado em Ami BAUER: *The Cosmopolitan Exception – Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism and the Absolute*. Ashgate Publishing, UK, 2011

⁶¹No original: “J'ai tendance à ne pas avoir une très grande estime pour les artistes que développent une seule manière et produisent la même chose tout au long de leur vie. Dans mon propre travail, je préfère remettre sans cesse en question un procédé, le modifier, quitte à l'abandonner pour le remplacer par un autre”. *Neuf essais sur la musique* (LIGETI, 1991 p. 18). Essa citação foi retirada da dissertação de mestrado “Dialogismo no percurso composicional de György Ligeti” de Thayane de Oliveira Ferreira defendida em 18/12/12 na Escola de Música da UFMG, sob a orientação do prof. Dr. Oiliam José Lanna.

que eles sem sombra de dúvida afirmem uma estética modernista (THOMAS, 1993, p. 393).

Philippe Albèra (2009, p. 8) compreende a obra de Ligeti em três períodos distintos: 1) o *período húngaro*; 2) o *após o exílio*; 3) a *estratégia do escárnio, nuvens e relógios, melodias e síntese* juntamente com a estreia da ópera “Le Grand Macabre”. Essa heterogeneidade é totalmente explicada pela sua maneira de encarar o seu próprio processo criativo, como vimos anteriormente. Foi um dos poucos compositores a dar-se o luxo de poder criar uma linguagem inovadora, tendo a coragem de abandoná-la e buscar por uma nova maneira de expressar. Seus trilhos foram moldando os percursos de seu labirinto, tornando-o ao mesmo tempo sólido, historicamente identificado e perpetuado e, paradoxalmente, enfraquecendo-o, tornando cada procedimento composicional fragilizado, devido ao próprio processo do questionamento e abandono. A perenidade e a efemeridade trabalhando no domínio da contradição para, desaparecendo, fazer aparecer e se estabelecer enquanto já mais um membro do panteão dos compositores dos séculos XX e XXI.

3.2.1 Fase 1: o período húngaro

Albèra classifica a obra de Ligeti nesse período como sendo de dois tipos: pública e ‘reservada’. No primeiro tipo, é evidente a inspiração e uso abundante de material de origem folclórica. Predominando o emprego de vozes (solistas ou corais), as estruturas dessas obras permeiam entre uma escrita quase tradicional até formas mais sofisticadas, mas dentro do limite do permitido pelo regime de governo instaurado na Hungria. No segundo tipo, estão as obras que nas palavras do próprio compositor são “*composições destinadas à gaveta*”. Fica evidente que Ligeti não tem os meios necessários para prosseguir com suas *almeçadas* ideias composicionais. Se por um lado, estava grato por ter sobrevivido à brigada de trabalhos forçados, o seu pesadelo não terminaria em 1945, ano em que foi estudar na Academia Franz Liszt em Budapeste, onde testemunhou os soviéticos assumirem o poder na Hungria com a conivência de seus compatriotas políticos como o comunista Mátyás Rákosi (ROSS, 2009, p. 488). Para Ross, o compositor conseguiu, na maior parte do tempo, evitar a odiosa tarefa de

criar propaganda para o Partido⁶². Devido à repressão do governo aos artistas, muitas de suas composições não seriam executadas por conta de sua linguagem audaciosa aos ouvidos daqueles que comandavam o país. O compositor deixa claro essa interdição no título de algumas composições, como o ciclo para piano “Musica Ricercata” compostas de 1951 a 1953.⁶³ De fato, o último movimento das “Seis Bagatelas para Quinteto de Sopros” escritas em 1953, foi censurado pelas autoridades soviéticas por *conter presença excessiva de segundas menores* (ALBÈRA, 2009 p. 11). Seu primeiro quarteto de cordas, sugestivamente denominado de “*Métamorphoses Nocturnes*” – demonstra claramente o legado *bartokiano* levado aqui ao seu extremo, a ponto de seu conterrâneo, o também compositor György Kurtág, alcunha a obra de ‘sétimo quarteto de Bartók’. Ainda de acordo com Albèra, a sua peça “Visiók” para orquestra, escrita em 1956, representaria um passo decisivo que Ligeti somente poderia dar após o seu exílio, quando ele viria a tomar conhecimento com as diferentes obras da modernidade ocidental e esse passo seria dado com a obra “Apparitions” composta de 1958 a 1959.

3.2.2 Fase 2: após o exílio

⁶²O Partido que Ross se refere é o Partido da Cruz Flechada. Os membros desse partido que era de orientação fascista cometeram atrocidades em nome desse mesmo partido. Segundo a Wikipédia, estima-se que de dez a quinze mil judeus foram assassinados de imediato e outros oitenta mil foram deportados para Auschwitz durante o curto governo desse partido (precisamente de 15 de outubro de 1944 a 28 de março de 1945). Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Partido_da_Cruz_Flechada. Acesso em 29/04/2014. Foram esses mesmos membros que foram trabalhar para Mátyás Rákosi. A título de curiosidade, o jornalista americano John Gunther descreveu Rákosi como “the most malevolent character I ever met in political life”. Essa passagem encontra-se no livro de John Gunther: *Inside Europe Today*. New York: Harper & Brothers, 1961, p. 336. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1ty%C3%A1s_R%C3%A1kosi#Forced_retirement. Acesso em 29/04/2014.

⁶³*Musica Ricercata* foi composta de 1951 a 1953, brevemente após o compositor começar a lecionar na Academia de Música de Budapeste. A sua estreia, no entanto, somente veio ocorrer no dia 18 de novembro de 1969 em Sundsvall, Suécia. A relação com o título (“Ricercar” é um estilo de contraponto em voga na Renascença e Barroco) vem a ser mais com a etimologia da palavra ‘ricercare’ de origem italiana, que significa “pesquisar”. Essa obra (Ross, 2009, p. 489) é composta em 11 movimentos, onde o primeiro utiliza como material composicional somente as notas lá (que domina a obra em quase sua totalidade) e ré (aparecendo no último compasso); o segundo movimento utiliza três notas; já o terceiro é composto com quatro notas e assim sucessivamente, até atingir o total cromático na última peça. O ciclo é uma vitrine rica em materiais e inventividade, fazendo uso inclusive, de uma singela melodia folclórica, que como nos informa Ross, seria usada mais tarde pelo compositor em seu excelente Concerto para Violino. É conveniente notar que, posteriormente Ligeti se referiria ao segundo movimento de *Musica Ricercata* como “uma faca no coração de Stalin” (Cf. ROSS, Alex. *O Resto é Ruído. Escutando o século XX*. Cia das Letras: São Paulo, 2009, p. 489). Como aponta Rourke, esse trabalho captura a essência da busca de Ligeti para construir seu próprio estilo composicional *ex nihilo*, e como tal pressagia muitas das direções mais radicais que Ligeti tomaria no futuro. In: ROURKE, Sean. *Ligeti's early years in the west*. *The Musical Times*, Vol. 130, No. 1759. (Sep., 1989), pp. 532-535.

Desde o início do ano de 1950, Ligeti vinha procurando se libertar do pensamento e da influência do estilo bartokiano. Essa liberação irá ocorrer somente após o seu exílio. Sua música desde então sofrerá transformações notáveis: os intervalos são neutralizados e todo elemento temático é eliminado. O desenvolvimento temporal se dará de forma estática, como um deslocamento espacial. A harmonia passará a ter como base *clusters* caracterizados por suas estruturas internas, compreendendo o âmbito vocal, tessitura, a escala de referência, dinâmica e timbre. Para estruturar esses materiais, o compositor fará uso dos princípios de montagem⁶⁴ ou de collage. Albèra (2009) comenta sobre esse procedimento⁶⁵ adotado por Ligeti e chama a atenção para o

⁶⁴De acordo com Pereira, as designações dadas para montagem e collage atualmente são confusas e muitos especialistas consideram ambas como sinônimas. Para esse trabalho, considera-se o conceito de montagem proposto por Eisenstein, que trata de *justaposição de elementos* em que suas características isoladas não são levadas em consideração, mas interessa o *produto* (não necessariamente uma soma das partes) porque “em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente”. (Eisenstein, 2002, p. 16. Citado em PEREIRA, Valéria Sabrina: Montagem e Collage da obra de Walter Kempowski. Rev. Lit., São Paulo, v. 50, n. 1, p. 185, jan/jun. 2010.) Para o conceito de collage, refere-se aqui ao utilizado na técnica da literatura, frequentemente “para ao mencionar o uso de citações ou material extrínseco ao texto, o que se deve ao fato de o conceito ser derivado do ato de “colar” nas artes plásticas”. (PEREIRA, 2010, p. 187). De acordo com LELAND (1994 p. 7), as técnicas de collage já eram usadas desde a invenção do papel na China, por volta de 200 a.C. No Japão, a técnica passou a ser usada por volta do século X. Na Europa medieval apareceu durante o século XIII. Paineis, ícones e imagens religiosas com folhas de ouro e pedras preciosas eram aplicadas nas Catedrais góticas por volta dos séculos XV e XVI. Exemplos do século XVIII inclui a inglesa Mary Delany (1700-1788). No século XIX a collage era usada como hobby nas construções de souvenirs, álbuns de fotos e ilustrações de livros. In: Leland, Nita; Williams Virginia Lee: “One” Creative Collage Techniques. North Light Books, USA, 1994. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Collage>. Acesso em 02/05/2014.

⁶⁵Vejo aqui o recurso da collage, reforçado pela ideia já apresentada em Berio, como uma possibilidade a mais de ‘estoque’ de material expressivo para retratar bem uma época de vazios, inseguranças e incertezas. O início da crise na música começa no pós-guerra: de um lado a “música clássica” (repertório operístico e sinfônico) associada ao nazismo, passa a ser vista pejorativamente e a despeito de “cerimônias de desnazificação”, regentes importantes no comando da mesma (como Karajan, Furtwängler, Knappertsbusch) enganam esse processo e tudo continua como nos tempos de Hitler; por outro lado, um grupo de vanguarda que, como lembra Ross (2009), “se opunha com tanta determinação à estética do período nazista que chegava quase a rejeitar a ideia de um concerto público” (p. 372). Os primórdios da ‘música nova’ começa na cidade de Darmstadt, quase toda destruída por um bombardeio incendiário em setembro de 1944, que chega a ser vista com orgulho por Everett Helm (administrador da região de Hesse). Lá, de acordo com suas próprias palavras, “somente música contemporânea é ensinada e executada – e assim mesmo apenas as de variedade mais avançadas, [onde] Richard Strauss e J. Sibelius não são levados em consideração” (Ross, 2009 p. 370). Mas, de acordo com o relatório de um oficial americano, observou-se que, apesar do ânimo de compositores afoitos como René Leibowitz e Olivier Messiaen, os Cursos de Férias de Darmstadt para a Música Nova foram encerrados em julho com opiniões radicalmente opostas sobre sua eficiência: em julho de 1949, o relatório do General Ralph Al Burns, chefe do Departamento de Assuntos Culturais da Educação e Divisão de Relações Culturais do OMGUS (Office of Military Government, United States), feito após a exaltação das virtudes do coral americano Yale Glee Club que havia completado uma turnê de sucesso pela Alemanha, concluía que, apesar da maioria dos estudantes e a faculdade acharem esplêndida a ideia da promoção da música nova através de concertos, palestras e cursos, a execução da ideia teve falhas, e que a qualidade dos concertos intitulados “Música da geração mais jovem” foi considerada de qualidade extremamente baixa, ao ponto de achar que teria sido melhor se esses concertos não tivessem sido apresentados. De fato, como cita Ross (2009), um crítico da revista *Neue Zeitung*, definiu os concertos como “O triunfo do diletantismo” (p.372). As divergências entre os compositores prenunciariam as divergências musicais dos anos subsequentes, com a criação de grupos, discipulados, ‘escolas’, correntes estéticas, consequentemente agravando ainda mais a diversidade do cenário musical europeu. Creio que o emprego da técnica da

fato de que as ligações entre os momentos são mais de caráter associativo do que dedutivo, incluindo os tipos de expressão que são muito mais angustiantes do que oníricas. Aqui Ligeti estabelece uma relação com a tradição, seguindo a tendência que outros compositores contemporâneos estavam desenvolvendo. Dessa fase produtiva surge “Apparitions” (1958-1959) e “Atmosphères” (1961). Em ambas, compostas para grande orquestra, a escrita está ligada a imagens visuais e a efeitos sinestésicos, ou, nas palavras do compositor, “música de programa sem programa”.⁶⁶ De fato, esses “conglomerados estáticos, sem melodia, sem ritmo, construídos segundo proporções geométricas” tanto são inspiradas por pinturas como as de Paul Klee ou Juan Miró, quanto proveem em parte da experiência que Ligeti teve com a música eletroacústica logo que chegou à cidade de Colônia⁶⁷, e também da música de Anton Webern. Acho oportuno observar, com Ross (2009, p. 489), a questão da retidão de Ligeti, juntamente com seu íntimo conhecimento da personalidade autoritária de Stockhausen, em relação às posturas ideológicas musicais reinantes no Ocidente. Sobre isso, Ligeti teria declarado numa entrevista certa vez que ele não gostava de gurus⁶⁸. E sua postura em relação a isso foi bem fundamentada, pois essa busca incessante pelo “moderno” pelos compositores de vanguarda provocava celeumas e conflitos principalmente em Darmstadt, onde as tendências se entrecrocavam brutalmente. Como diz Ross (p. 487), as dificuldades que esses compositores vanguardistas enfrentavam para estar *à frente de tudo e de todos* pareciam intransponíveis. Achavam que era preciso chegar à beira do absurdo para conseguir tal intento, visto que retroceder ao passado era admitir o fracasso. Ross cita uma palestra realizada em 1993 em que Ligeti se posiciona em relação a essa ‘ânsia pelo moderno’:

collage e da citação (além naturalmente, de outras texturas) viria como recurso para “colorir” e até mesmo criticar o cenário musical extremamente intelectual e cinzento dos anos 50 e 60, dando um novo sentido à criação musical. Ligeti viria inclusive manifestar sua impaciência com os clichês do pontilhismo musical em voga, que ele denominava de “evento-pausa-evento”. Para tanto, resolveu restaurar as linhas espaçosas e de longa duração da composição instrumental. (Cf. Ross, 2009, p. 490). Para a questão da collage e da montagem, veremos mais à frente, quando discutirmos a presença do humor e do escárnio em suas obras.

⁶⁶No original: “*musique de programme sans programme*”. In: Cahier de Cahiers des Ateliers Contemporains n° 6, p. 12.

⁶⁷Idem: Cahiers des Ateliers Contemporains n° 6, p. 12. Nessa mesma página nos é dada a informação de que o compositor alemão Karlheinz Stockhausen arrumou uma colocação para Ligeti nos Estúdios de Colônia, através de uma bolsa de pesquisa.

⁶⁸Como nos lembra Lanna, o próprio Ligeti “não procurava seguidores e nem lhe agradava o epigonismo, nem em relação a si mesmo. Daí a sua constante inquietação e busca por estilos e formas novas de se expressar” (orientação de tese em novembro de 2015).

Quando a gente é aceito num clube, sem querer ou sem perceber assume certos hábitos em relação ao que está por dentro e ao que está por fora. Compor melodias, mesmo melodias não tonais, era um tabu absoluto. Ritmo periódico e pulsação eram tabus, não possibilidades. A música tem de ser um a priori [...] Funcionou enquanto era nova, mas ficou estagnada. Agora não existem tabus; tudo é permitido. Mas não se pode simplesmente voltar à tonalidade, não é o caminho. Precisamos encontrar um caminho que não retroceda nem permaneça na vanguarda. Estou numa prisão: um muro é a vanguarda, o outro é o passado, e eu quero fugir⁶⁹. (LIGETI apud ROSS, 2009, p. 487-8)

Somos Minotauros encarcerados em nosso próprio labirinto – labirinto esse que construímos (in)conscientemente a cada vez que somos tomado pelo impulso criador, o momento que nossa teia (in)visível captura nossas memórias, fixando-as nos fios de nossas perceptibilidades. Ross afirma que Ligeti conseguiu fugir de sua prisão ao não dizer não:

[...] Ele se abriu a todo o passado musical e ao presente, absorvendo tudo, desde as missas renascentistas de Johannes Ockeghem aos solos de saxofone de Eric Dolphy, das virtuosas composições para piano de Liszt à polifonia rítmica das tribos de pigmeus africanos. Ao mesmo tempo, conseguiu imprimir sua personalidade espinhosa, melancólica e sempre inquieta a tudo que caiu na sua rede. (ROSS, 2009, p. 488)

Enfim, como diria o próprio Ligeti: “Eu não vejo contradição entre modernidade e a continuação da tradição”.⁷⁰ Talvez por isso mesmo ele tenha despidamente nos legado uma obra tão diversificada⁷¹, uma verdadeira glossolalia musical⁷², mas com o

⁶⁹É evidente em várias entrevistas a posição de Ligeti em relação à sua posição como compositor em sua época. A dicotomia ‘vanguarda/tradição’ sempre será debatida por ele, como veremos em vários pontos desse trabalho.

⁷⁰Essa frase foi dita por Ligeti em uma entrevista com Marina Lobanova, publicada mais tarde sob o título: “György Ligeti: Style, Ideas, Poetics. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002, p. 396. Citado em: Peter Edwards: Tradition and the Endless Now. A Study of György Ligeti ‘Le Grand Macabre’ – Doctoral thesis – Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Oslo, 2012.

⁷¹De fato, corroborando sua própria afirmação, seria oportuno lembrar que ele comparava o sistema da forma musical e de suas transformações na História como uma imensa rede estendida no curso do tempo, onde 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”. (p. 152). Na sequência, Ligeti explica a relação do momento atual (a modernidade) com a tradição (passado): “Há lugares onde o tecido não continua, mas é, ao contrário, rasgado: ele é retomado em seguida com novos fios e de um novo ponto *aparentemente desligado da estrutura prévia do tecido*. Mas, se observado com mais afastamento, percebe-se um fio quase transparente se enrolar sem que se note em volta os rasgões: *mesmo o que parece desprovido de relação e de tradição entretém uma ligação secreta com o passado*.” [grifos meus] (LIGETI, 1966, p. 152).

⁷²É oportuno trazer aqui, de modo sucinto, o conceito da *heteroglossia bakhtiniana* em confronto com a glossolalia mencionada acima, visto que Bakhtin será o pressuposto teórico a ser utilizado nessa tese. Do russo *raznorečie, raznorečivost’* – “a condição de base que rege o funcionamento do significado de

diferencial de ser uma(s) língua(s) que já vem com tradutor automático trazendo sentido imediato àquele que trava contato com ela. De fato, sua última composição, “Síppal, dobbal, nádihegedűvel” para mezzosoprano e quatro percussionistas, composta em 2000 funciona quase como um resumo de sua carreira, dando uma visão geral daquilo que foram algumas de suas fases composicionais, mesclando ritmos incisivos, sons indeterminados, ruídos, e instrumentos com alturas determinadas (marimbas, vibrafone, ocarinas, gaitas de boca e flautas de bico) incluindo uma bela e melodiosa canção contemplativa e melancólica, em estilo folclórico. A obra foi dedicada ao Amadinda Percussion Ensemble de Budapeste. Na nota de programa da estreia, escrita pelo próprio compositor, se lê:

*Síppal, dobbal, nádihegedűvel (com flautas, tambores, violinos), composta em 2000, é um ciclo de sete canções húngaras para mezzosoprano grave e quatro percussionistas, cujo instrumental diversificado inclui instrumentos não-percussivos, tais como flautas de êmbolo e gaitas de boca cromáticas. Como sempre foi frequente em minha vida, tenho posto música em poemas do grande poeta húngaro do século XX Sándor Weöres. Ele foi um virtuoso único da língua húngara e suas temáticas poéticas são às vezes triviais ou obscenas, ocasionalmente sarcástica ou humorística, trágica ou desesperada, incluindo até mesmo mitos e lendas artificiais. Alguns de seus trabalhos são afrescos de grandes proporções, que são mundos dentro deles próprios. Entretanto, são os incontáveis poemas curtos e brincalhões, mas igualmente profundos, que sempre transformam em minha composição.*⁷³

3.2.3 Fase 3: a estratégia do escárnio, nuvens e relógios, melodias e síntese

Albèra observou que tão logo Ligeti ganha reputação internacional com as obras “Apparitions” (composta de 1958 a 1959) ou “Atmosphères” (1961), ambas consolidadoras de uma nova fase em seu percurso composicional, sua veia artística se

qualquer enunciado. É o que assegura a primazia do contexto sobre o texto. A qualquer momento, em qualquer lugar, haverá um conjunto de condições – sociais, históricas, meteorológicas, fisiológicas que irá assegurar que a palavra pronunciada naquele lugar e naquele tempo terá um significado diferente do que teria em qualquer outra condição; todos os enunciados são heteroglóticos no sentido em que eles são funções de uma matriz de forças praticamente impossíveis de recuperar e, portanto impossível de resolver. Heteroglossia está tão mais próxima de uma conceitualização o quanto possível daquele local onde as forças centrípetas e centrífugas colidem; como tal, é isso que uma linguística sistemática deve sempre suprimir. (In: BAKHTIN, M. M. *Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1983, p. 428

torna irônica, criando obras como “Trois Bagatelles pour un Pianiste”, uma resposta humorística ao “4’33’’” de John Cage, ou o “Poème Symphonique pour Cent Métronomes” de 1962. Mas seu interesse pelo teatro musical produzirá obras de peso como “Aventures” de 1962, para três cantores virtuosos e sete instrumentistas, culminando na fantástica ópera “Le Grand Macabre” que será tratada mais adiante. Nas palavras de Albèra, em “Aventures” Ligeti

*“quebra a continuidade de suas composições recentes, ligadas às transformações de clusters, em proveito de uma descontinuidade fundada sobre a importância do gesto e arquétipos expressivos. Trata-se para ele de ‘traduzir diretamente as emoções e comportamento humano’, sem passar pela mediação do texto, mas utilizando elementos puramente fonéticos. As categorias expressivas como ‘ironia’, ‘tristeza’, ‘humor’, ‘erotismo’ e ‘medo’ estruturam a forma, [...]”*⁷⁴

O processo de collage e montagem foi revisitado com grande intensidade por vários compositores a partir da década de 50. Um procedimento que já tinha tido também grande repercussão na poesia e nas artes plásticas desde o início do século XX, sem deixar de mencionar seu aproveitamento no cinema principalmente na obra do cineasta russo Eisenstein. Ao analisar a relação entre metáfora e montagem na obra do poeta austríaco Georg Trakl⁷⁵, Carone Netto (1974, p. 13)⁷⁶ menciona que Walter Benjamin sonhava em fazer um livro só de citações, embora tenha utilizado desse recurso em seus estudos, mas seu eminente amigo Adorno não era muito favorável a esse processo pois considerava que “um ‘mosaico’ ou ‘montagem’ de citações poderia ocultar a presença do autor. O que Benjamin estava tentando, no entanto, era nada menos que *incorporar ao discurso crítico um procedimento que se consolidava na arte.*” (CARONE NETTO, 1974, p. 14)⁷⁷. Antes mesmo de questionar o teor de

⁷³Disponível em: http://www.amadinda.com/pdf/GyorgyLigeti-WITH_PIPES_DRUMS_FIDDLES.pdf. Acesso em 02/04/2014.

⁷⁴Cahiers des Ateliers Contemporains n° 6, p. 12

⁷⁵Georg TRAKL foi um dos mais proeminentes poetas austríacos do início do século XX. Nasceu em Salzburgo, Austria em 3 de fevereiro de 1887 e faleceu em 3 de novembro de 1914 em Cracóvia, Polônia.

⁷⁶Modesto CARONE NETTO: Metáfora e Montagem. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

⁷⁷Como nos lembra Sueli Aparecida da Costa Tomazini, “o processo de citação de vozes tem gerado inúmeras nuances conceituais, que se acham dimensionadas sob as noções de heterogeneidade, intertextualidade, dialogismo e polifonia. Estes termos extrapolam as barreiras impostas pela gramática normativa, que limita os modos de representação no discurso de um ‘discurso de outrem’ sob três esferas genéricas: Discurso Indireto e Discurso Indireto Livre. (...)” In: TOMAZINI, Sueli Aparecida da Costa. Breve reflexão sobre o fenômeno da intertextualidade. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/interef.html>. Acesso em 25/05/2014. Na obra “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, Bakhtin abre o capítulo 9, intitulado “O Discurso de Outrem” com a seguinte

validade da afirmação de Adorno em relação às citações, seria interessante colocar aqui, com Carone Netto, que não se deve perder de mira que a montagem/collage atende à exigência moderna da aproximação cada vez maior entre os processos artísticos e as formas que descrevem esses processos. “É nessa medida que a montagem ‘crítica’ parece não só espelhar, como também legitimar, no nível de sua linguagem, as bases em que se funda a montagem ‘criativa’” (*idem ibid.* p. 14). Assim, da mesma maneira que a montagem na poesia de Trakl pode ser entendida “ao pé da letra”, onde se dá a junção de imagens descontínuas, formando um conjunto de metáforas visuais agrupadas num sistema com lógica própria, não interconectadas entre si, não linear, o *entendimento* pode se dar na consciência daquele que lê o poema, pensamos aqui, junto com Carone Netto, que a afinidade entre a metáfora e a montagem ocorre no momento em que um ‘terceiro termo’ é apontado na junção dessas imagens incongruentes: aqui vemos uma correlação tanto com o *haikai* quanto com o ideograma japoneses. Na concepção de Carone Netto,

[o] ideograma é uma combinação de signos capaz de produzir um ‘terceiro elemento’, de dimensão e grau diferentes daqueles; cada um dos signos corresponde, separadamente, a um objeto ou fato, mas sua articulação conjunta corresponde a um conceito. O ideograma nasce, portanto, da fusão de hieróglifos separados; assim, o conceito de “dor” é veiculado pela junção de dois hieróglifos ou desenhos estilizados – um que representa uma ‘faca’ e outro que representa um ‘coração’. (CARONE NETTO, 1974, p. 15-6)

Destila-se dessa fusão a formação de um *ideograma* que passa a ser uma metáfora visual engendrada por uma montagem de hieróglifos. O *haikai*, por sua vez, seria uma expansão do conceito formador do hieróglifo, ou seja, se dá através da transformação de ‘ideogramas em frases’, organizados segundo uma lógica também peculiar, onde, como nos informa Gurga (2003), as imagens são experienciadas sem que o autor apareça, baseando-se na máxima: “mostre, não diga”.⁷⁸ A partir desses

postulação: “[o] discurso citado é o *discurso no discurso*, a *enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso*, uma *enunciação sobre a enunciação*” (op. cit. 1997, pp. 144). Bakhtin deixa claro que a citação, ao ser apropriada pelo autor, passa a fazer parte do discurso do mesmo, integrando-o e se (con)fundindo com suas diferentes vozes. Deixa portanto, de ser algo exterior ao discurso, integrando-o definitivamente.

⁷⁸ A título de complementação incluo aqui a informação de Gurga (2003) sobre a construção do *haikai*: é fundamental a presença de substantivos, pouca presença de verbo, pois a imagem é mais importante que o enunciado. Assim, a construção “um garoto num balanço” é muito mais forte do que “eu vi um garoto num balanço”. GURGA, Lee: *Haiku: a poet’s guide*. Modern Haiku Press, 1st edition, 4th corrected printing edition, USA, 2003.

elementos engendradores da collage e da montagem, podemos traçar um breve paralelo dos mesmos com a construção da ópera “Le Grand Macabre” de Ligeti. Searby (1997) nos lembra que “Le Grand Macabre” (1974-77), com uma versão revisada em 1996) se deu em um momento que o estilo de Ligeti estava sofrendo uma mudança significativa – aparentemente efetuando uma ruptura completa com sua linguagem abordada na década de 1960. Já nessa ópera, o compositor adotará uma forma mais eclética, reexaminando a tonalidade e a modalidade, ou em suas próprias palavras “música não-atonal”. Não quer dizer que ele venha a forjar uma nova linguagem musical, mas em vez disso, a música passa a ser dirigida por citações e pastiches, fazendo alusões a estilos antigos que remontam a Monteverdi, Rossini ou mesmo Verdi (SEARBY, 1997, p.9). A despeito dessa postura, outra vez nos confrontamos com uma aparente contradição colocada pelo próprio compositor, ao afirmar:

[...] criar alguma coisa que já existe não é interessante para mim. Se algo novo já foi experimentado e algum resultado emergiu daí, então não vale a pena reproduzir o mesmo experimento novamente. (SEARBY, 1997, p. 11)⁷⁹

Para Searby, isso significou para o compositor a redescoberta de elementos que até então ele previamente evitava: harmonia, melodia, ritmo além de intervalos de terças, sextas, e tríades com implicações tonais e/ou modais. Aqui recordamos com Ross quando este afirma que Ligeti conseguiu fugir de sua prisão (labirinto da vanguarda e da tradição) ao não dizer não para o passado. Também Searby concorda que “esta ‘redescoberta’ não é um mero retorno a uma visão tradicional desses elementos, mas um exame deles à luz de suas descobertas iniciais” (SEARBY, 1997, p. 11). Daqui provém o engano de se rotular o trabalho do compositor de pós-modernista ou “retrô”. Não se trata de achar que ele está tentando ‘redescobrir o passado’ mas, em concordância com Searby, de perceber que Ligeti está tentando nada mais do que

⁷⁹É oportuno colocar aqui a posição de Bakhtin sobre esse pensamento um tanto controverso de Ligeti. Em sua “Estética da Criação Verbal”, Bakhtin nos diz que “[N]ão há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limites para o contexto dialógico (este se perde num passado ilimitado e num futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). Sempre se modificarão (renovando-se) no desenrolar do diálogo subsequente, futuro. Em cada um dos pontos do diálogo que se desenrola, existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos, porém, num determinado ponto, no desenrolar do diálogo, ao saber de sua evolução, eles serão rememorados e renascerão numa forma renovada (num contexto novo). Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento. O problema da *grande temporalidade*. In: Bakhtin, Mikhail. A estética da criação verbal. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp. 413-414.

descobrir novas maneiras de tratar os elementos universais da música, como ele mesmo coloca:

Agora eu tenho coragem de ser 'antiquado'. [...] Eu odeio o Neoexpressionismo e não suporto as afetações neo-mahlerianas e neo-bergianas, da mesma forma que eu não aguento mais arquitetura pós-moderna.(LIGETI apud SEARBY, 1997, p. 11)

No livro “Ligeti’s Stylistic Crisis. Transformation in His Musical Style 1974-1985” de Michael D. Searby, a fala de Ligeti sobre a postura acima se dá de maneira ligeiramente modificada:

Eu não quero voltar ao século XIX, mas não mais estou interessado em categorias tais com vanguarda (sic). modernismo ou atonalidade [...] Minha rejeição da música de vanguarda também me deixa vulnerável aos ataques e acusações por ser um compositor pós-moderno. Eu não dou a mínima para isso” (LIGETI apud SEARBY, 2010 p. 32)

De fato, essa postura de “não restrição à liberdade de pensamento e de criação musical” fez com que Ligeti usasse sem parcimônia os recursos de montagem, collage, alusões e citações nas últimas décadas de sua carreira. Sobre a collage, Edwards (2012) nos informa que o compositor com frequência fez referência a esse procedimento em sua ópera, em muitas entrevistas, inclusive sendo muito citado no livro de Péter Várnai *György Ligeti in Conversation*. Desse livro, Edwards menciona a seguinte passagem de uma fala de Ligeti sobre a collage: quando questionado se o resultado global de “Le Grand Macabre” é feito de collages, o compositor responde afirmativamente:

Na verdade, “Collage” é o título da peça orquestral que acabo de descrever (começa no número de ensaio 451 na partitura revisada); ela também contém um cha-cha-cha tocado simultaneamente em três andamentos diferentes. É uma espécie de homenagem a Charles Ives, mas eu espero, não obstante, que a música permaneça como um Ligeti autêntico. Entre essas collages, o tema do baixo ostinato do último movimento da Sinfonia Eroica também aparece, mas de maneira completamente transformado, retorcido. Tudo isso produz uma peça surreal, uma grande extravagância louca. Mas as pseudo-citações são sempre pretendidas para os momentos cômicos. (EDWARDS, 2012, p. 14).

Vários pesquisadores aludem a Ligeti como poliestilista, como atesta a historicidade de seu material musical em “Le Grand Macabre”. Por poliestilismo entendemos, junto com Edwards, a mistura, combinação de características estilísticas distintas em uma única composição. Esta historicidade, como já mencionada, consiste de alusões aos vários estilos de épocas diferentes presentes na História da Música, mas citações abertamente reconhecíveis ou adaptações de músicas previamente existentes são relativamente poucas. Diante disso, Edwards questiona que fica difícil determinar se os vários níveis de hibridismos poliestilísticos possam de fato ser percebidos e onde se situa a fronteira que eles possam cruzar no sentido de se tornar uma voz composicional única. Para corroborar esse questionamento, Edwards remete à fala do compositor russo Alfred Schnittke, que pondera que “[a] tendência poliestilística⁸⁰ sempre existiu de forma dissimulada na música, e assim continua a existir, pois música que é estilisticamente estéril seria uma música morta”.⁸¹ Para Schnittke, a diferença é que no modernismo pós-guerra houve o aumento do conhecimento consciente do poliestilismo dentro do processo composicional, além de uma capacidade mais aberta para refletir sobre ou ao menos entrar em diálogo com o passado, algumas vezes mostrado escancaradamente na música. Desse jeito, essa abordagem representa uma fronteira na história da música, onde paródias e citações não mais podem ser entendidas como “variações sobre um tema de fulano”, ou “imitações de beltrano”, visto que o foco mudou para a percepção e níveis de ciência do como nós interagimos com a tradição, mais do que permanecer nos momentos significativos da tradição (EDWARDS, 2012, p. 5).

Retomando o paralelo entre o procedimento de collage (que nesse trabalho está atado ao conceito de ideograma e haikai) e os procedimentos composicionais utilizados na ópera de Ligeti, trilhamos um caminho intermediário que fará o ponto de conexão entre as partes. Esse caminho nos leva rapidamente às raízes do movimento de vanguarda denominado Dadaísmo surgido no começo do século XX. Segundo Dona Budds,

⁸⁰Conforme já vimos, Berio foi um dos compositores que adotou o poliestilismo como uma das formas de expressões de sua música. Outros compositores, como Mauricio Kagel, Hans Werner Henze, Alfred Schnittke também foram ligados a essa modalidade sendo esse último tido como um dos criadores da vertente.

⁸¹Essa frase foi retirada do livro: Alfred Schnittke, *A Schnittke Reader*, editado por Alexander Ivashkin. Bloomington: Indiana University Press, 2002, p. 89. Citado em Peter EDWARDS: Tradition and the Endless Now. A Study of György Ligeti ‘Le Grand Macabre’ – Doctoral thesis – Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Oslo, 2012.

'Dada' nasceu da reação negativa aos horrores da Primeira Guerra Mundial. Este movimento internacional se iniciou com um grupo de artistas e poetas associados com o Cabaret Voltaire em Zurique. Dada rejeitou a razão e a lógica, prezando o nonsense, irracionalidade e a intuição. A origem do nome Dada não é clara; alguns acreditam que é uma palavra sem sentido. Outros sustentam que ela se origina do uso frequente que os artistas romenos Tristan Tzara e Marcel Janco faziam das palavras "da, da", que significam "sim, sim" na língua romena. Uma outra teoria diz que o nome "Dada" surgiu durante um encontro do grupo quando um abridor de cartas furou um dicionário francês-alemão, coincidindo que o furo apontou para "dada", palavra francesa para "cavalo de pau".(BUDD, 2004)

O movimento incorporou artes visuais, literatura, poesia, manifestos de arte, teoria da arte, teatro e design gráfico. Concentrou-se na política antiguerra e antiburguesa, através da rejeição dos padrões prevalecentes na arte, contestando-os com trabalhos culturais do tipo antiarte. Manteve afinidades políticas com a esquerda radical. O movimento posteriormente influenciou outros grupos de vanguarda incluindo o Surrealismo, o Neorealismo, a pop art e o famoso Fluxus.⁸²

A técnica da collage foi de importância fundamental para o movimento dadaísta. Eles imitaram as técnicas desenvolvidas durante o movimento cubista, através da justaposição de pedaços de papéis cortados e outros materiais. A técnica se expandiu para a fotomontagem, assemblage (uma variação tridimensional da collage), culminando nos *readymades*⁸³ idealizados por Marcel Duchamp. Aqui montamos nossos pontos de intersecção com a obra de Ligeti. A plena utilização da técnica de collage/montagem na criação de sua ópera. Nesse momento, seria pertinente discutirmos sobre a forma musical adotada na composição de Ligeti. Edwards traz à tona uma série de questionamentos:

Como o compositor procedeu ao conceber a forma e como a ópera chegou ao formato final? É a ópera puramente episódica ou baseada numa montagem estética, e é ela recíproca à análise em termos de suas partes constituintes – a partir de uma perspectiva positivista que poderia procurar identificar os fins como meios? (EDWARDS, 2012. Pg. 24)

⁸²Segundo a Wikipedia, o Fluxus consistiu de uma rede internacional de artistas, compositores e designers conhecidos por misturarem diferentes meios artísticos e disciplinas na década de 1960. Entre seus membros contavam John Cage, La Monte Young, Yoko Ono, Nam June Paik e, naturalmente, György Ligeti. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus#Fluxus_artists. Acesso em 06/05/2014.

⁸³Duchamp começou a ver objetos industrializados de sua coleção como objetos de arte, dando nome e assinando-os, convertendo-os assim em *obras de arte* (grifo meu). É famoso o caso do mictório que ele intitulou "Fountain" e assinou como R. Mutt. Submeteu a obra para da exposição da Society of Independent Artists mas a obra foi recusada, um fato que desmascarou um sistema eminentemente tendencioso, que estabeleceu os critérios da arte, visto que, qualquer artista que pagou a taxa de inscrição, em teoria, poderia mostrar a sua arte. Mas a obra de R. Mutt foi banida através do juízo feito por um grupo de artistas. Fonte: Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dada#Collage>. Acesso em 06/05/2014.

Como Edwards pondera, se respondermos afirmativamente a essa última questão, estaríamos sustentando a visão de que a ópera poderia de fato, ser percebida como uma imples justaposição de materiais cerrados, resultando em “uma colisão pós- moderna de signos e uma multiplicidade expressiva desorientadora” (EDWARDS, 2012, p. 24). No entanto, corroborando minhas assertivas, Edwards argumenta que, ao contrário, “há razões para sugerir que a ópera pode ser explorada de acordo com seu núcleo dramático, o qual conecta o material de um jeito que se assemelha prontamente às formas da ópera tradicional” (*id.* p. 24). Conclui então sua argumentação afirmando que esta abordagem “não nega a rica heterogeneidade do material na ópera, mas ressalta a sua multiplicidade e provê um meio de se identificar com ele.” (*id.* p. 24). Conseguimos finalmente fazer a comparação da estrutura formal de “Le Grand Macabre” com a estrutura terrivelmente simples do haikai: cada frase nessa forma tradicional de poesia japonesa⁸⁴ tem uma imagem independente, uma existência autônoma, que ao se relacionar com as outras gera o sentido completo. Pauta pela concisão e objetividade, mas sem perder a força e a graciosidade que o mesmo exige. O haikai, como qualquer outra forma de arte, também evoca sentimentos de dor, estupefação, humor, exagero, ternura, e situações grotescas ou absurdas. Citemos dois exemplos de haicais célebres do mestre Bashô:

*Velha Lagoa
Sapo pula (nela)
Som da água*⁸⁵

O poder de síntese dessa forma de poesia é impressionante. O haikai acima prima pelo humor, pela graciosidade de um gesto aparentemente banal, e certo sentido de irrealismo reforçado pela incongruência do “sapo que pula no som da água”.

Vejamos esse outro exemplo:

*Um corvo solitário
Num ramo sem folhas:
Um anoitecer de outono*⁸⁶

⁸⁴ A forma tradicional do haikai constitui em um poema com 17 sílabas distribuídas em três frases com 5, 7 e 5 sílabas respectivamente. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Haikai>. Acesso em 06/05/2014

⁸⁵ No original japonês: “Furu ike ya/kawazu tobikomu/mizu no oto”. Esse poema recebeu dezenas de traduções em língua inglesa. Optei por traduzir literalmente a tradução inglesa feita por Robert Aitken: “Old pond!/frog jumps in/water’s sound”. Disponível em: <http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/basho-frog.htm>. Acesso em 06/05/2014.

Fica evidente na construção deste haikai o sentimento de solidão e melancolia. Como aponta Carone Netto, os fragmentos do poema acima são reunidos não por nexos causais explícitos mas por outros que são apenas locais. Ao analisar a poesia de Trakl, Carone Netto afirma que o entrelaçamento de metáfora e montagem se torna mais forte na medida em que as imagens, sendo isoladas e fechadas em si mesmas, se radicalizam a ponto de se tornarem *absolutas*, isto é, “remetidas a um universo de significações que beira a indeterminação semântica” (CARONE NETTO, 1974, p. 16). É o que o autor denomina de *linguagem do indizível*, querendo dizer que “as metáforas juntadas no processo de montagem parecem preencher a função de nomear – ou de *tentar* nomear – algo que radica num espaço situado *além* da experiência verbalizável” (*id ibid.* p. 16). O ponto máximo dessa argumentação culmina na proposição de que “o *não-dito* é o âmbito e a raiz ontológica desta poesia feita de fragmentos montados [...]” (*id ibid.* p. 16). Os corredores do labirinto *ligetiano* são agora preenchidos com uma pluralidade de significações e inter-relações poéticas e semânticas: podemos hipotetizar que “Le Grand Macabre” atua como um gigantesco haikai repleto de absurdos, descontinuidades e não-ditos, unidos pelo *fio quase transparente que entretém a ligação secreta com o passado*. Para Edwards, esse fio pode ser resumido ao núcleo dramático da ópera que interliga e dá sentido às partes, o que não deixa de ser plausível, até mesmo porque esse conceito de núcleo dramático pode ser expandido para toda e cada obra da carreira do compositor. Nas minhas reflexões acho possível sustentar que cada obra em cada fase da trajetória composicional de Ligeti tenha de fato funcionado de maneira semelhante ao haikai no sentido já exposto acima, através das relações de seus significados internos com o momento (externo) de sua criação, a resposta do compositor à realidade vivenciada durante o processo de elaboração da obra, em outras palavras, sempre refletindo o *Zeitgeist* de sua época.

Dois anos antes da concepção de “Le Grand Macabre”, entre 1972 e 1973, Ligeti já estava envolvido com o conceito que ele viria designar como *micro-polifonia*.⁸⁷

⁸⁶No original japonês: “Kare eda ni/karasu no tomaru keri/aki no kure”. A tradução acima foi proposta por Modesto Carone Netto e se encontra no seu livro: *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 16.

⁸⁷Segundo Albèra, na micro-polifonia “os conglomerados sonoros, aparentemente disformes, visto serem não temáticos, deram lugar, a partir do *Requiem*, a um entrelaçamento de linhas controladas por procedimentos contrapontísticos usando princípios polimétricos elementares: as vozes se relacionam por imitação/deformação, dispostas em diferentes camadas temporais, mas o movimento global é percebido como sendo estático. Mas se olharmos de perto, detectamos formas melódicas em graus conjuntos com um aterramento temático, onde essas formas melódicas no entanto perderam totalmente suas individualidades, não passando de formas estatísticas no interior de uma estrutura global” (p. 13).

Nesse período compôs uma obra de peso: *Clocks and Clouds* para doze vozes femininas e pequena orquestra. Como observa Albèra, os procedimentos aqui são típicos de outras peças do mesmo período: notas repetidas que vão criar um campo harmônico que evolui lentamente ao ponto de ruptura e reversão. Os entrelaçamentos das linhas e das polifonias rítmicas formalizam as imagens que Ligeti havia forjado quando da leitura muito precoce de um romance húngaro fantástico onde o personagem principal é confrontado numa casa abandonada, invadida por teias de aranha, e *tic-tacs* de relógios desregulados (imagens recorrentes nos sonhos do compositor). Mas, conclui Albèra, “pode se falar também de uma dialética de sombra e luz, indefinição e definição, que são os dois lados de uma mesma moeda. Tudo isso está programaticamente reunido numa peça de título explícito, *Relógios e Nuvens*” (p. 13). Concordamos com Albèra, ao afirmar que o compositor congela a dimensão temporal com o intuito de evitar o desenvolvimento de formas baseadas num trabalho motivico-temático. Ligeti privilegiou formas musicais que se transformam e se desdobram por elas mesmas, segundo um processo interno, pondo-as em movimento: ele comparou-o a uma rede sobre a qual se exerce uma força que cria os nós e os vãos, reconfigurando o todo. Isso o conduziu a uma concepção da forma distinta dos modelos tradicionais, preservando ao mesmo tempo, uma dimensão retórica, ou até mesmo narrativa, na qual foi possível a ele reintroduzir o elemento de surpresa que estava faltando na música de sua época. Assim, a lógica do desenvolvimento é então substituída por formas de iluminações, por rupturas e visões imprevisíveis. Para Albèra, é isso que aproxima Ligeti dos movimentos surrealistas ou dadaístas, ou do tipo Fluxus, e de obras de compositores experimentalistas que à época foram julgadas marginais, incluindo nesse rol os minimalistas americanos. Por fim, a imprevisibilidade, ou melhor, a autonomia de pensamento de Ligeti foi de uma abrangência tal, que nas suas últimas composições, como nos lembra Searby, o material composicional passou a conter tríades maiores ou menores em primeira inversão, quintas abertas, além de combinações empregando trítonos, sétimas maiores, tríades maiores com quarta aumentada e acordes de sétima maior, menor, diminuto, meio diminuto em posição fundamental ou invertidos. Como já mencionado, sua última composição “*Síppal, doppel, nádihegedűvel*” para mezzosoprano e quatro percussionistas (2000), seus procedimentos composicionais são revisitados, não deixando de fazer uma última alusão ao rico folclore de sua nativa

Hungria⁸⁸, que vejo como um gesto de seguir um de seus próprios trilhos numa tentativa de mais uma vez voltar para casa, para seus sonhos, para suas teias da sua infância...

3.3 O Labirinto de Plásticos e Cabos Elétricos – Edgar (Edgard) Victor Achille Charles Varèse

O cenário é os Estados Unidos da América, na primeira década do século XX. No seio das transformações da virada do século, as mudanças chegavam ao meio musical.

A década entre 1910 e 1920 foi o misterioso período Paleolítico da música moderna americana. Reflexos ocasionais de atividade eram ofuscados por um mero foco em repertórios históricos europeus. Frequentadores de concerto estavam mais propensos a ouvir Schubert do que Stravinsky e tinham poucas chances de travar contato com a música de um prospectivo compositor nascido na América. No meio dessa cena nebulosa e emergente, um tecladista virtuoso e carismático chamado Leo Ornstein deslumbrou Nova Iorque com uma série de quatro recitais no Bandbox Theatre em janeiro e fevereiro de 1915. Esse mesmo teatro serviu de lar para o Washington Square Players, um grupo fundado em 1915 para produzir drama modernista. Os concertos de Ornstein “de fato assustaram a vida musical nova-iorquina e até mesmo despertaram regentes de orquestras, em alguma medida, de seus métodos letárgicos de preparação de programas,” recordou o crítico Carl Van Vechten. Eles trouxeram para Nova Iorque “uma lufada das intenções do pensamento moderno então aplicados à música,” declarou a irreverente e vanguardista revista de arte ‘291’ de Alfred Stieglitz. Para eles, Ornstein executava não somente a música recente de compositores europeus como Arnold Schoenberg, Alexander Scriabin, Maurice Ravel, Isaac Albeniz, Erich Korngold, e Cyril Scott, mas também aventurosos e novos trabalhos de sua própria autoria. Até o fim de 1910, Ornstein permaneceu como a pedra de toque da expressão musical modernista da cidade – “o mais alto apóstolo da nova arte na América”, como proclamado por Van Vechten. Com um toque para a extravagância e autopromoção, Ornstein forneceu o primeiro modelo de como um

⁸⁸Essa peça é a sexta (e penúltima) composição do ciclo mencionado. É intitulada “Keserédes (67. Magyar etüd)”. A tradução significa “Amargo-doce” (67º estudo húngaro). Nas palavras do compositor: “Keserédes’ (Amargo-doce) é como uma ‘falsa’ canção folclórica húngara. Eu procurei expressar esse *ostinato* (no original: *riff*) através de uma combinação de música folclórica artificial com uma melodia de estilo pop e um acompanhamento adoçado artificialmente (...). O título deste ciclo não é de Weöres: é uma frase de um verso infantil húngaro (uma espécie de quadrinha com rimas), que data da época da ocupação turca na Hungria”. Questionamos que, não seria aqui uma mera coincidência, o compositor usar como fonte de inspiração para sua última composição uma referência ao mundo infantil? Encerraria assim, em sua maturidade, seu ciclo de vida, fazendo uma ponte com as suas origens... Essa nota de programa foi traduzida do húngaro para o inglês por Louise Duchesne. Fonte: Disponível em: http://www.amadinda.com/pdf/GyorgyLigeti-WITH_PIPES_DRUMS_FIDDLES.pdf. Acesso em 02/04/2014

compositor modernista poderia fazer carreira nos Estados Unidos. (OJA, 2000, p.11)

Como nos aponta Oja, na década de 1920 surgiria o “mercado para o modernismo”. O público estava mais receptivo a sons perturbadores como dissonâncias, *glissandos* e sonoridades rudes. De fato, a América estava muito mais aberta às tendências de vanguarda do que a Europa no mesmo período. Schoenberg, ao imigrar para os EUA em 1933 encontraria um ambiente um pouco mais amistoso para suas ideias musicais. Na Europa, no final do séc. XVIII, 84% do repertório da Gewandhausorchester era de compositores vivos, passando a 38% em 1855 e a 24% em 1870. A música popular, como por exemplo, o *cakewalk*, conquistara a paixão do público a ponto de Schoenberg postular que ‘a voz do povo era a voz do diabo e não de Deus’, por ocasião da performance de *Salomé* de Strauss em Graz, Áustria, regida por Mahler. O comentário de Schoenberg foi de encontro à frase original pronunciada em tom de dúvida pelo regente. Schoenberg ainda teria dito que “se é arte, não é para todos e se é para todos, não é arte”. (Ross, 2009, p. 54). Leo Ornstein era um imigrante ucraniano, conhecido como “Ornstein, o terror do teclado”, aclamado por conta de seu virtuosismo, uso de harmonias extremas e *clusters* sonoros – acordes dissonantes que poderiam ser tocados pelos dedos, punhos, mãos e até o antebraço – provocando nas pessoas uma forma primitiva de histeria de massa. Esse tipo de acorde foi protagonizado pelo compositor experimentalista californiano Henry Cowell e Ornstein é tido como co-inventor do mesmo. Sobre essa “febre de dissonâncias”, Oja compara vários compositores emergentes na época a “passageiros que emergem do metrô desorientados, olhando em todas as direções para se localizar” (Ross, 2007 p. 151). O uso disparado de dissonâncias e timbres percussivos alcunhou alguns compositores de “ultramodernos”. Dentro dessa tribo, contaria como seu *cacique maior*, Edgard Varèse⁸⁹, compositor francês que acabaria por imigrar para a América em 1915. Pessoa de mentalidade brilhante, apesar de possuir um catálogo de obras pequeno, construiu uma carreira sólida e marcante, influenciando compositores de várias gerações e sendo por sua vez profundamente influenciado pelo ambiente

⁸⁹Nasceu em Paris em 1883. Em 1893, sua família mudou-se para Turim, Itália, onde seu pai, um engenheiro, não só desaprovava seus estudos musicais, como o forçou a se matricular na Escola Politécnica de Turim, no curso de engenharia. O crescente conflito entre os dois se agrava com a morte da mãe do compositor em 1900. Em 1903, Varèse retornaria a Paris, ingressando na Schola Cantorum, onde foi aluno de Charles-Marie Widor. Em 1907, muda-se para Berlim, cidade onde fez importantes contatos com pessoas que viriam a influenciá-lo profundamente, como o compositor italiano Ferruccio Busoni. Em 1911, seu poema sinfônico *Bourgogne* causaria enorme escândalo na sua estreia em Berlim. Em 1915, após vários acontecimentos e as dificuldades provocadas pela I Guerra Mundial, Varèse resolve imigrar para os Estados Unidos. Suas partituras que ficaram depositadas em loja em Berlim são perdidas em um incêndio. A única partitura que sobrevive é a do poema sinfônico *Bourgogne* que seria destruída pelo

urbano de Nova York. Seu interesse em explorar as fronteiras da música eletrônica e a busca incessante por novos instrumentos que fornecessem timbres inéditos teve grande impacto em sua trajetória. Sua primeira obra composta em Nova York, *Amériques* entre 1919 e 1922, é repleta de sons e ritmos da cidade, das margens do rio Hudson, passando pela região da Brooklyn Bridge, ecoando o ruído do tráfego, o aulido das sirenes e o gemido das buzinas de nevoeiro e navios. Ross (2007) acrescenta que essa obra *ultraviolenta* (grifo meu), orquestrada para 22 madeiras, 29 metais, 66 cordas e uma vasta bateria de percussão que exigia nove ou dez percussionistas, ao ser oferecida ao público, gerou uma reação inesperada: o público gostou dela (Ross, 2007, p. 153). O fato é que de uma maneira geral a obra de Varèse, apesar de sua atitude de vanguarda, exercia fascínio entre as pessoas, incluindo Leopold Stokowski⁹⁰, regente da famosa Philadelphia Orchestra, que regeu *Amériques* em 1926, e programaria no ano seguinte *Arcana*, no prestigioso Carnegie Hall. Para encantamento do público, houve participação do Corpo de Bombeiros de Nova York na seção de percussão de *Amériques*. Varèse se tornaria, nas palavras de Oja, o “ídolo das matinês modernistas” – até mesmo porque o compositor de melancólica beleza já fizera pontas em vários filmes mudos, entre eles *O médico e o monstro*, em que interpretou um nobre que mata a mulher com um anel envenenado (Ross, 2007, p. 153). Schulman (2006) relata que nos primeiros anos de sua estada nos Estados Unidos, Varèse frequentava regularmente o Romany Marie’s Café em Greenwich Village. Nesse local, se encontrava com importantes contribuidores da música americana, como músicos, compositores, produtores, críticos, etc. e promovia a sua visão dos instrumentos para a nova arte da música eletrônica. Em 1921, segundo Schulman, Varèse funda, juntamente com Carlos Salzedo⁹¹ a Associação Internacional de Compositores (International Composer’s Guild – ICG), dedicada a performances de novas composições tanto de compositores americanos como europeus. O manifesto da ICG é datado de julho de 1921 e afirmava: “[O]s compositores de hoje se recusam a morrer. Eles perceberam a necessidade de se unirem e lutarem pelo direito de cada indivíduo em assegurar uma apresentação justa e livre de seu trabalho.” (OUELLETTE, 1989, p. 81)

Trabalhando com a concepção de “sons organizados” e não com a ideia de “notas musicais”, Varèse se transformou num visionário que sonhava com máquinas que pudessem obedecer aos seus comandos e anseios, como retrata no texto abaixo:

próprio compositor anos mais tarde durante uma crise depressiva. Fonte: Wikipédia. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Edgard_Var%C3%A8se. Acesso em 14/05/2014.

⁹⁰De acordo com a Wikipédia, Leopold Stokowski já tinha regido *Hyperprism* em 1924. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Edgard_Var%C3%A8se. Acesso em 14/05/2014

⁹¹Carlos Salzedo nasceu em Archachon, França em 1885 e faleceu em Waterville, EUA em 1961. Foi exímio harpista, atuando também como compositor e regente. Fonte: Wikipédia. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Carlos_Salzedo. Acesso em 15/05/2014. Varèse viria a dedicar uns dos movimentos de sua *Offrandes* a Salzedo, incorporando a harpa entre os instrumentos escolhidos (Cf. Edição Ricordi, Itália, 1927: Soprano, Piccolo, Flute, Oboe, Clarinete Bb, Fagote, Trompa em F, Trompete em C, Trombone, Harpa, Cordas e Percussão)

“Os benefícios que eu vejo são estes: uma máquina tal que possa nos libertar do sistema arbitrário e paralisante da oitava, que permitiria obter um número ilimitado de frequências, a subdivisão da oitava, e consequentemente a formação de qualquer intervalo desejado, uma extensão insuspeitada de registros, novos esplendores harmônicos em que o uso de combinações de sub-harmônicos seja possível, sons combinados, subdivisões de timbres, intensidades incomuns muito além do que possam realizar nossas orquestras, uma projeção do som no espaço através da emissão de uma ou de outra partede uma sala de concertos, conforme exigido pela composição, os ritmos que se entrelaçam de forma independente um do outro ... esta invenção pode tocar todas as notas desejadas (...)”. (OUELLETTE, 1989, p. 150)⁹²

Em outro momento de sua carreira ele tornaria a dizer:

Estou certo que o chegará o dia quando o compositor, após ele ter realizado graficamente sua partitura, verá essa partitura automaticamente colocada em uma máquina que irá transmitir com fidelidade o conteúdo musical para o ouvinte. Uma vez que frequências e novos ritmos terão que ser identificados na partitura, nossa notação real (em voga) será inadequada. A nova notação será provavelmente sismográfica. E aqui é curioso notar que no início de duas eras, a medieval primitiva e nossa própria era primitiva (pois estamos em um novo estágio primitivo atualmente), somos confrontados com um problema idêntico: o problema de encontrar símbolos gráficos para a transposição do pensamento do compositor em sons. Após um intervalo de mais de mil anos, temos essa analogia: nossos ainda primitivos instrumentos elétricos veem como necessário o abandono da notação tradicional (pentagrama) e usar um tipo de escrita sismográfica muito aparentada às primeiras notações ideográficas originalmente utilizadas para a voz antes do desenvolvimento da notação em pentagramas. No passado as curvas da linha musical indicavam as flutuações melódicas da voz, (mas) para hoje a máquina-instrumento requer ‘design’ com indicações precisas. (VARÈSE apud WEN-CHUNG, 1966 p. 12)⁹³

⁹²“Les avantages que je vois sont ceux-ci: une machine semblable nous libèrerait du système arbitraire et paralysant de l’octave, elle permettrait l’obtention d’un nombre illimité de fréquences, la subdivision de l’octave, et, par conséquence, la formation de toute gamme désirée, une étendue insoupçonnée de registres, de nouvelles splendeurs harmoniques que l’usage de combinaisons sub-harmoniques rendrait possibles, des sons combinés, des différenciations de timbres, des intensités inhabituelles au-delà de tout ce que peuvent accomplir nos orchestres, une projection du son dans l’espace par son émission de l’une ou l’autre partie d’une salle de concert, selon les besoins de l’œuvre, des rythmes qui s’entrecroisent indépendamment les uns des autres... cette invention pourrait jouer toutes les notes voulues (...)”.

⁹³I am sure that the time will come when the composer, after he has graphically realized his score, will see this score automatically put on a machine which will faithfully transmit the musical content to the listener. As frequencies and new rhythms will have to be indicated on the score, our actual notation will be inadequate. The new notation will probably be seismographic. And here it is curious to note that at the beginning of two eras, the Mediaeval primitive and our own primitive era (for we are at a new primitive stage in music today) we are faced with an identical problem: the problem of finding graphic symbols for the transposition of the composer's thought into sound. At a distance of more than a thousand years we have this analogy: our still primitive electrical instruments find it necessary to abandon staff notation and to use a kind of seismographic writing much like the early ideographic writing originally used for the

Pensar a música como uma ciência: esse talvez seja o ponto que diferencia Varèse dos compositores de sua geração ao mesmo tempo em que o insere em uma categoria especial – a de músicos cientistas. Temos aqui um ponto interessante para refletir sobre: há muito que a discussão sobre a música ser tratada como arte ou como ciência (ou ambas) vem permeando a História da Música Ocidental. Na Grécia antiga como nos lembra Beer (2005, p. 2), matemática e música eram fortemente conectadas. A música era considerada uma disciplina estritamente matemática, lidando com relações numéricas, relações e proporções. No *quadrivium*, que era o currículo da Escola Pitagórica, a música era colocada no mesmo nível que a aritmética, geometria e astronomia. Essa interpretação negligenciava os aspectos criativos da performance musical – música era a ciência do som e da harmonia. Na Idade Média, a inseparabilidade das duas vertentes predominava, tanto no ensino quanto na prática. A música se associava à pintura, à arquitetura, à poesia, e também à filosofia, destacando sua capacidade de atingir as pessoas fisiológica e emocionalmente, bem como revelando aos iniciados suas fórmulas matemáticas e intrincados mecanismos de funcionamento⁹⁴. Posteriormente ocorreria a separação dessas vertentes, e a música passaria a exercer um papel marcadamente social, sendo seus atributos “ocultos” afundados na aura de seu próprio mistério. Não obstante, no decorrer dos séculos, a (re)ligação de seus aspectos científicos e artísticos voltaria a se manifestar através do surgimento de músicos com antecedentes científicos. Root-Bernstein nos aponta a seguinte lista de compositores-cientistas:

Ansermet (1883–1969): Matemático
George Antheil (1900–1959): Endocrinologista e Inventor
Joseph Auenbrugger (1722–1809): Médico
M.A. Balakirev (1837–1910): Matemático
Hector Berlioz (1803–1869): Médico
Theodor Billroth (1829–1894): Cirurgião
Richard Bing (b. 1909): Cardiologista
Aleksandr Borodin (1833–1887): Químico
Diana S. Dabby (contemporary): Matemático
Edward Elgar (1857–1934): Químico
John Conrad Hemmeter (1863–1931): Fisiologista
William Herschel (1738–1822): Astrônomo

voice before the development of staff notation. Formerly the curves of the musical line indicated the melodic fluctuations of the voice, today the machine-instrument requires precise design indications. Edgard VARÈSE and Chou WEN-CHUNG. The liberation of sound. Perspectives of New Music, Vol. 5, N° 1 (Autumn – Winter, 1966), pp. 11-19. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/832385>. Acesso em 18/05/2014.

⁹⁴ Não podemos deixar de lembrar como a série de Fibonacci (1170-1250) e sua seção áurea influenciaram a música e a pintura desse período e até os dias de hoje.

Elie Gagnebin (1891–1949): Geólogo
Hilary Koprowski (b. 1916): Microbiologista
B.G.E. Lacepede (1756–1825): Zoólogo
Alexis Meinong (1853–1920): Psicólogo
Albert Michelson (1852–1931): Médico
Arthur Roberts (sd — 20th century): Químico
Ronald Ross (1857–1932): Epidemiologista
Camille St. Saens (1835–1921): Astrônomo
Bela Schick (1877–1967): Microbiologista
Joseph Schillinger (1895–1943): Matemático
Walter Thirring (b. 1927): Médico
Georges Urbain (1872–1938): Químico Inorgânico
Emile Votocek (1872–1950): Químico
Iannis Xenakis (b. 1922): Matemático e Engenheiro
 (ROOT-BERNSTEIN, 2001, p. 64)

Root-Bernstein postula que essa dupla formação nos compositores listados anteriormente favoreceu outro olhar para a música enquanto ciência e arte, exemplificando o caso de Rene Laennec⁹⁵, um médico que viveu no início do século XIX, que pintava, tocava flauta, era carpinteiro e inventou o estetoscópio. Concorro com as especulações levantadas por Root-Bernstein no sentido de que o fato de Laennec tocar flauta teria inspirado a invenção do estetoscópio, considerando a similaridade inicial dos dois instrumentos (um tubo longo e fino). Root-Bernstein também questiona se o ouvido treinado musicalmente de Laennec perceberia melhor as sutilezas sonoras auscultadas. Provavelmente sim: temos um sujeito observador com elevada astúcia e refinamento pela multidisciplinar capacidade de associar elementos aparentemente díspares (o som musical e o som do coração) e fazer um diagnóstico com maior precisão. Aliás, essa posição é corroborada por Root-Bernstein quando afirma que seu cardiologista lhe dissera certa feita: “você certamente não gostaria de ter um médico surdo para os tons a te examinar com o estetoscópio” (ROOT-BERNSTEIN, 2001, p. 64).

Vejo essa conceituação do som como ciência e arte como uma necessidade do artista em desvendar os mais íntimos segredos da matéria sonora e seu poder de expressão no mundo dos homens. Por uma via mais racional, busca se conhecer a

⁹⁵René-Théophile-Hyacinthe LAENNEC, médico francês, nasceu em 17 de fevereiro de 1781 em Quimper e faleceu em 13 de agosto de 1826 em Kerlouan. Segundo a Wikipédia, Laennec inventou o estetoscópio ao lembrar que viu crianças brincando perto do Louvre com uma longa peça de madeira onde ouviam em uma das extremidades o som de um pino arranhando. Ao consultar uma jovem mulher com sintomas de doença cardíaca e com excesso de peso, não tinha como usar a chamada *escuta direta* (colocar os ouvidos diretamente no seio da paciente) devido à obesidade, sexo e idade da paciente. Então improvisou um cilindro de papelão, ficando surpreso com a qualidade obtida. Uma das contribuições mais importantes de Laennec foi o fato dele despertar o espírito objetivo da observação científica, tendo publicado em 1819 o seu lema: “a parte mais importante de uma arte é ser capaz de observar adequadamente”. Fonte: Wikipédia. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Laennec. Acesso em 28/09/2014.

natureza do som, seus constituintes e propriedades. Partindo deste conhecimento, o próximo passo é usar a sensibilidade, a intuição, a experiência e a criatividade para dar sentidos novos a essa matéria sônica. Se o processo não é novo, é no mínimo original. Em uma palestra dada por Varèse na University of South California em 1939, cujo título era “música como uma arte-ciência”, o compositor diz textualmente o seguinte:

E aqui estão as vantagens que eu antecipo de tal máquina: a liberação do sistema temperado paralisante e arbitrário; a possibilidade de obter qualquer número de ciclos ou se ainda desejado, subdivisões da oitava, consequentemente a formação de qualquer escala desejada; uma tessitura insuspeitada nos registros graves e agudos; novos esplendores harmônicos obtidos a partir do uso de combinações de sub-harmônicos impossíveis no momento; a possibilidade de obter qualquer diferenciação de timbre, de combinações de sons; novas dinâmicas muito além das atuais orquestras movidas por humanos; um sentido de projeção sonora no espaço através da emissão do som em qualquer parte ou em muitas partes do auditório do jeito que a partitura pedir; ritmos cruzados não relacionados entre si, tratados simultaneamente, ou para usar a velha palavra, “contrapontisticamente” (uma vez que a máquina seria capaz de executar qualquer número de notas desejadas, qualquer subdivisões delas, omissão ou fração delas) – tudo isso em uma dada unidade de medida ou tempo cuja seja humanamente impossível de obter. (VARÈSE apud WEN-CHUNG, 1966, p. 14)

Varèse era um compositor consciente e ciente de sua posição em relação ao universo musical enquanto ciência. Da meticulosidade da escrita, da escolha dos intervalos, a complexidade rítmica e da posição dos instrumentos no palco – a preocupação com os menores detalhes revelaria a arte desse compositor irrequieto e sempre em busca do novo.

A necessidade de Varèse de buscar um instrumento que pudesse concretizar seus pensamentos musicais, aliados à sua concepção do timbre é posta em evidência nas várias entrevistas e palestras que realizou durante sua carreira como na palestra proferida por ele, mostrada anteriormente. Reforçando suas próprias intuições, como nos aponta Vivier (1983, p. 58), Varèse considera, com efeito, o som como fenômeno acústico e considera sua aproximação a outros fenômenos físicos. Nesse sentido, Séry (2003, p. 25) nos chama a atenção para a citação de Leonardo da Vinci: “[A]s ondas do som e da luz são regidas pelas mesmas leis que a da água”⁹⁶. Esse conceito é amparado

⁹⁶“Les ondes du son et de la lumière sont régies par les mêmes lois que celles de l’eau”. Da Vinci, Leonardo. Carnets. (SÉRY, Christelle. Op. Cit.)

por Mickaël Balabane, em seu artigo “*ondes*”, publicado na Encyclopedia Universalis⁹⁷:

(...) o conceito de onda permite falar em termos fisico-matemáticos de fenômenos diversos como o som (ondas sonoras consideradas ondas de pressão se propagando no ar) ou luz (de natureza eletromagnética, que combina dois campos, elétrico e magnético [...]) (BALABANE, 2014)⁹⁸

Ainda sobre a analogia entre as ondas de luz, som e água, como Da Vinci nos coloca, Bailhace traz ao nosso conhecimento uma comparação muito poética que Helmholtz faz entre a forma de onda na superfície da água e a noção de timbre musical:

As ondas de água, de mesma altura, podem ter diferentes formas. Os cumes das montanhas podem ser, por exemplo, pontudos ou arredondados. Diferenças semelhantes podem ocorrer para as ondas de som de mesma intensidade e de mesma altura: é o timbre que corresponde à forma das ondas de água. Nós transportamos ao estudo das ondas essa ideia da forma das ondas de água (HELMOLTZ apud BAILHACE, 2011, p. 59)⁹⁹

A visão de Varèse sobre os sons que ele tanto almeja, provém não somente de um compositor mas de um engenheiro, como fica bem claro na seguinte postulação:

Da mesma forma que o alquimista cria uma estrutura sobre o conhecimento perfeito dos materiais que ele utiliza, o compositor atual, quando promove construções sonoras, deveria ter um conhecimento completo das leis que governam os sistemas vibratórios dentro do domínio atmosférico e das possibilidades que a ciência tem colocado e continua a colocar a serviço da imaginação dele. (VARÈSE apud CHARBONNIER, p. 79)¹⁰⁰

⁹⁷<http://www.universalis.fr/encyclopedia/ondes-physique/> Acesso em 20/05/2014.

⁹⁸*(...) le concept d'onde permet de parler en termes physico-mathématiques de phénomènes aussi divers que le son (ondes sonores considérées comme des ondes de pression se propageant dans l'air), ou que la lumière (de nature électromagnétique, combinaison de deux champs, électrique et magnétique (...)).* Encyclopaedia Universalis, France, 2014. Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedia/ondes-physique/> Acesso em 20/05/2014.

⁹⁹*“Des ondes d'eau, de même hauteur, peuvent avoir des formes différentes. Les sommets de leurs montagnes peuvent par exemple être pointus ou arrondis. Des différences semblables peuvent aussi se présenter pour des ondes sonores de même intensité et de même hauteur: c'est le timbre qui correspond à la forme des ondes de l'eau. On transporte dans l'étude des ondes sonores cette idée de la forme des ondes d'eau”.* In: Bailhace, Patrice; Soulez, Antonia; Vautrin, Céline. Les causes physiologique de l'harmonie musical. In: Helmholtz – du son à la lumière. Mathesis, Vrin Éditeur, Paris, 2011.

¹⁰⁰*“De même que l'alchimiste établit une structure sur une connaissance parfaite des matériaux qu'il utilise, le compositeur d'aujourd'hui lorsqu'il élève des constructions sonores, devrait avoir une connaissance complète des lois qui gouvernent les systèmes vibratoires dans le domaine atmosphérique et*

É pertinente citar aqui um breve comentário sobre esse ponto de vista. A respeito da obra “Arcana”, composta entre 1926 e 1927, Vivier coloca certas questões que segundo a autora, afligiram grande parte dos músicos e críticos: “Era Varèse um alquimista de sons, que possuía alguns segredos? Que ligações podemos identificar entre sua música e as ciências, exatas ou herméticas, as quais ele se refere com tanta constância?” (VIVIER, 1983, p. 70). O fato é que essas observações – ou ‘aura mágica’ como escreve Vivier – tiveram início a partir da epígrafe que o compositor endereçou na capa da sua “Arcana” – uma citação de Paracelso¹⁰¹ que diz textualmente o seguinte: “Uma estrela está acima de tudo. Esta é a estrela do Apocalipse. A segunda é a do ascendente. A terceira é a dos elementos, que são quatro; Portanto, há seis estrelas estabelecidas. Além destas, há ainda uma outra estrela, a da imaginação, que dá origem a uma nova estrela e um novo céu”.¹⁰² Curiosamente, Varèse explica que o objetivo dessa epígrafe é funcionar como uma espécie de dedicatória, uma homenagem que o poema sinfônico do compositor faz ao alquimista, mas nem inspira a obra quanto faz qualquer comentário. Porém, embora seja legítima essa posição, não posso deixar de reconhecer uma pequena dose de ingenuidade do compositor nessa mesma posição pois, ao juntar uma epígrafe – que por sua natureza verbal a transforma em um enunciado – a uma obra musical cujo título (“Arcana”) carrega em si uma rede de significados e sentidos, poderá ocorrer um direcionamento do ouvinte para recuperar na matéria sonora da obra a intencionalidade (ou não intencionalidade) do autor. Concluo que a *quasi* negação de Varèse faz surtir o efeito oposto, pois gera uma busca ou expectativa de resposta. Em sua posição, Varèse está amparado no dizer de Bakhtin, como nos aponta Pires et al. (2010, p. 66) que o dialogismo, reitera a presença do sujeito na comunicação, se constituindo na e pela interação. Assim, Varèse constrói um discurso a partir do discurso de outro, que, como nos afirma Bakhtin, nunca será conclusivo. Se, na concepção do autor russo, todo texto é composto de várias vozes e nessa polifonia as

des possibilités qui la science a placé et continue à placer au service de son imagination”. In: Charbonnier, Georges; Halbreich Harry. Entretiens avec Edgar Varèse suivis d’une étude de l’oeuvre. Éditions Pierre Belfond, Paris, 1970

¹⁰¹Theophrastus Bombastus von HOHENHEIM, famoso alquimista, médico, astrólogo e ocultista suíço, nascido em 1493 e falecido em 1541. O pseudônimo “Paracelsus” foi adotado por ele quando já era mais velho. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Paracelsus>. O nome que significa ‘superior a Celsus’ faz menção ao enciclopedista e possivelmente médico romano Aulus Cornelius Celsus que provavelmente nasceu em 25 a.C. e faleceu em 50 d.C. tendo provavelmente vivido na Gália Narbonense. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Aulo_Corn%C3%A9lio_Celso. Acesso em 21/10/2014.

¹⁰²Original em francês: “Une étoile existe, plus haut que tout le reste. Celle-ci est l’étoile de l’Apocalypse. La deuxième est celle de l’ascendant. La troisième est celle des éléments, qui sont quatre; il y a donc six

mesmas tem que ser equipolentes, a voz de Paracelso ecoa em ‘Arcana’ não pela afirmação, mas pela negação, pois, concordo com Pires et al. que “só compreendemos enunciados quando reagimos às palavras que despertam em nós ressonâncias ideológicas e/ou concernentes à nossa vida” (p. 66). Entretanto, pela via da *quasi* negação, resgato aqui a estratégia de sobrevivência das *Phronima*, cuja metáfora se encaixa perfeitamente na situação exposta em relação à dedicatória de Varèse: aponta-se para uma voz no sentido de ocultar as outras vozes, mas sendo o discurso bivocal, as outras vozes clamam seus tributos. O mais interessante é a (o)posição de Varèse em relação às suas crenças pessoais no que tange o universo da música: na ânsia de cientificar a música, tratando a matéria sonora como “sons organizados”, o compositor assume para si a posição-sujeito do “cientista de camisa branca, caneta no bolso e óculos pretos” pronto para radiografar as entranhas do universo sonoro. O lado científico/racional se posiciona de modo contundente, refletido em suas reflexões em entrevistas, artigos, notas de programa e conversas de café. Entretanto, a voz do artista também clama por seus tributos, e Varèse a descreve de maneira simples e poética, como nos mostra Vivier:

Arte não se origina da razão. É o tesouro enterrado no inconsciente, esse inconsciente que tem mais entendimento do que temos nossa lucidez. Na arte, o excesso de razão é mortal. A beleza não vem de uma fórmula... É a imaginação que dá forma aos sonhos. (VARÈSE apud VIVIER, 1983, p. 70)¹⁰³

Não só Varèse via a música como ciência, mas toda uma geração de compositores, que abandonavam os estilos folclóricos nacionais que haviam cultivado nos anos anteriores para se tornarem cosmopolitas. Nesse sentido, como nos atesta Ross (2007, p. 413), durante uma certa época, a composição moderna ganha ares extremamente tecnológicos, onde os compositores apareciam vestidos como cientistas, isso é, com óculos escuros grandes e camisas de manga curta com canetas no bolsos:

étoiles établies. Outre celles-ci, il y a encore une autre étoile, l'imagination, qui donne naissance à une nouvelle étoile et à un nouveau ciel”.

¹⁰³*L'art ne prend pas naissance dans la raison. C'est le trésor enfoui dans l'inconscient, cet inconsciente qui a plus de compréhension que n'en a notre lucidité. Dans l'art, un excès de raison est mortel. La beauté ne provient pas d'une formule... C'est l'imagination qui donne la forme aux rêves.*

Pierre Schaeffer, o inventor da música concreta, comentava com orgulho que a música se tornara mais um esforço de equipe do que um trabalho solitário, e chegou a comparar compositores franceses com físicos nucleares em trabalho conjunto de laboratório. (ROSS, 2007, p. 413).

Esse pseudocientificismo vai ficar mais evidente nos títulos das composições apresentadas no famoso Curso de Verão que passa a acontecer anualmente em Darmstadt a partir de 1946. Se nos primórdios desses cursos os compositores optavam por jargões neoclássicos para designarem seus trabalhos, como *Sonatina*, *Scherzo*, *Concertino*, *Sinfonietta* etc, a partir de 1949, o arcadismo dos títulos deu lugar a frases com um toque cerebral: *Música em duas dimensões*, *Sintaxe*, *Anepígrafo*. Ross comenta que houve uma onda de abstrações no plural como: *Perspectivas*, *Estruturas*, *Quantidades*, *Configurações*. Também relata que o público gostava de certos títulos como: *Espectograma*, *Seismograma*, *Audiograma* e *Esfenograma*. Ilustrando essa ‘evolução’ do pensamento composicional, cita o caso do compositor alemão Hermann Heiss, que nos tempos do nazismo havia composto “*Marcha para o Piloto de Caça*”. Mais tarde, no primeiro Curso de Verão em Darmstadt, ele apresentaria sua “*Sonata para Flauta e Piano*” e dez anos depois ele comporia sua “*Expressão K*”. Mesmo Varèse não podia ser uma exceção nessa tendência. Das 17 obras compostas por ele, pelo menos seis delas possuem títulos ou referências à ciência: *Hyperprism*, *Octandre*, *Intègrales*, *Ionisation*, *Density 21.5*, e *Poème Electronique*. Ater-me-ei sucintamente sobre cada uma delas: *Hyperprism* – composta entre 1922 e 1923, para sopros e percussão – o título é emprestado da geometria, e como explica Ferraz, “se um prisma é uma figura que tem por lados dois triângulos, um hiperprisma é uma figura que tem por lado outros prismas, representável facilmente por uma treliça, mas difícil de ser visualizado em quatro dimensões.” (FERRAZ, 2002, p.7). A sua longa luta para a “liberação do som” e para o reconhecimento do “som como matéria viva” o levou a denominar sua música como “som organizado” e a si próprio como “um trabalhador em ritmos, frequências e intensidades”. Numa palestra dada em 1936, Varèse faria a seguinte previsão:

Quando novos instrumentos me permitirão escrever música do jeito que eu a concebo... o movimento das massas sonoras, planos cambiantes serão todos percebidos. Quando essas massas sonoras colidirem é provável que ocorra o fenômeno de penetração ou repulsão. Certas transmutações acontecendo em certos planos serão possíveis de serem

projetados sobre outros planos, movendo em diferentes velocidades e em diferentes ângulos... Você se tornará consciente dessas transmutações nas massas que se movem, quando elas passarem por diferentes camadas, quando elas penetrarem certas opacidades ou forem dilatadas em certas rarefações (VARESE apud CHOW, 1966, p.151).

Em cima dessa organização de massas sonoras, Varese buscava uma analogia com o fenômeno da cristalização ao falar da forma:

Há uma ideia, a base de uma estrutura interna, expandida e dividida em formatos diferentes ou grupos de som que mudam constantemente em forma, direção e velocidade, atraídos e repelidos por várias forças. A forma do trabalho é consequência dessa interação (CHOW, 1966, p. 151).

Varese era um compositor com um pensamento musical cheio de peculiaridades, como já foi possível observar nas colocações anteriores. Valorizava o ritmo como o elemento mais importante do que o *pitch*, por conta de sua derivação matemática, cujo princípio de simetria, conforme aponta Clayton (1986), produzia estruturas estáveis. A matemática era uma obsessão desde sua infância. Chegou a comparar o conceito de ritmo com a física e com a filosofia como sendo “uma sucessão de estados correlatos, opostos e alternados” (p. 10). Em outras palavras, Varese via o ritmo como a fonte de vida da música, que provia a plataforma em que a música pudesse ser lançada: é possível fazer música sem alturas (*pitch*), mas não se pode criar uma música com alturas se não houver ritmo. Essa peculiaridade de pensamento atravessou todas as suas obras compostas na década de 1920, como por exemplo, “Hyperprism”, “Octandre” e “Intégrales”.

Octandre foi composta para sete instrumentos de sopro e contrabaixo em 1923. A palavra “octandre”¹⁰⁴ é um termo emprestado da botânica, e é um adjetivo que significa “*que tem oito estames*”. Já “*Intégrales*” – composta para sopros e percussão entre 1924 e 1925, tem seu título retirado da área de cálculo na matemática. Segundo a Wikipédia, a integral de uma função pode, entre dezenas de outros usos, “determinar a posição em todos os instantes de um objeto, se for conhecida a sua velocidade instantânea em todos os instantes”¹⁰⁵. Pelo que conhecemos das buscas e ânsias do

¹⁰⁴<http://diccionario.reverso.net/frances-definiciones/octandre>. Acesso em 13/07/2014.

¹⁰⁵<http://pt.wikipedia.org/wiki/Integral>. Acesso em 13/07/2014.

compositor, a referência ao conceito matemático tem tudo a ver com suas pesquisas na planificação de suas obras e investigações sonoras e espaciais. *Ionisation* – composta entre 1929 e 1931, para 13 percussionistas, cujo arsenal adotado incluía duas sirenes (uma grave e outra aguda) e até um piano foi dedicada ao regente russo Nicolas Slonimsky recém-imigrado a Nova York. A estreia mundial da obra se deu em 1933, o que Slonimsky chamou de “experiência fantástica”, embora um crítico tenha apelidado a obra de “um soco no maxilar”. O título dessa obra é emprestado da Química. O próprio Slonimsky nos relata a explicação do título da obra:

*O processo de ionização, como Varèse tinha pacientemente explicado para mim, é aquele no qual o átomo libera um elétron passa a ter uma carga elétrica positiva. O elétron livre viaja até ser capturado por outro átomo que então passa a ter uma carga negativa. O tremor harmônico desses eventos subatômicos é refletido na partitura. (SLONIMSKY, 2002, p. 125)*¹⁰⁶

De novo a questão científica. Temos mais uma vez o paralelo com a questão da cristalização. E o título/conceito faz jus à escritura da peça. Lisa Mullinger, em sua dissertação sobre o papel de Slonimsky no modernismo musical do início do século XX, cita que o mesmo teve muita dificuldade em conseguir que os músicos da Orquestra Filarmônica de Nova York realizassem os padrões rítmicos propostos, visto que “eles não estavam acostumados ao cálculo diferencial” (MULLINGER, 2013, p. 39). A despeito das divisões métricas serem extremamente simples, o mesmo não se aplica aos segmentos rítmicos dentro delas que eram demasiados assimétricos. Os intérpretes tiveram um momento árduo tentando encapsular grupos de *quintinas* (cinco semicolcheias no lugar de uma semínima), particularmente onde Varèse tinha inserido pausas de semicolcheias para substituir certas notas nessas quintinas (MULLINGER, 2013).

A peça *Density 21.5* para flauta solo, foi composta em 1936 e revisada em 1946, tendo sua estreia ocorrida no dia 16 de fevereiro de 1936. Em sua dissertação de Mestrado defendida em 2011 na Academia de Música e Drama da Universidade de Gotemburgo, Suécia, Laura Dominguez (2011) relata que Varèse escreveu ‘Density

¹⁰⁶ *The process of ionisation, as Varèse had patiently explained to me, is one in which an atom liberates an electron and assumes a positive electric charge. The free electron travels until it is captured by another atom which then assumes a negative charge. The harmonic tremor of these subatomic events is reflected in the score. In: SLONIMSKY, Nicolas. Perfect Pitch. Edited by Electra Slonimsky Yourke. New York, Schirmer Trade Books, 2002*

21.5’ para o flautista franco-americano Georges-Barrère¹⁰⁷, especificamente para a inauguração de sua nova flauta de platina. O título se refere à densidade do metal (densidade exata de 21.5 gramas por centímetro cúbico), sendo maior do que a do ouro 24 quilates (densidade de 19.32 cm³) e da prata 999 (10.49 cm³). A implicação dessa densidade alta resulta em um instrumento com um volume sonoro incomum, e devido ao seu alto custo e qualidade sonora e leveza, torna-se um objeto exclusivo e supremo para muitos flautistas e fabricantes de instrumentos. Como nos lembra Lanna (2014)¹⁰⁸, a obra explora possibilidades dinâmicas para a flauta insuspeitadas até aquele momento. *Poème Electronique* foi composta em 1958 para o Pavilhão Philips da Exposição Universal de Bruxelas. Esse pavilhão cuja arquitetura pós-moderna se assemelhava a um “estômago”, foi concebido pelo famoso arquiteto francês Le Corbusier, com a assistência do arquiteto e compositor grego Iannis Xenakis, que também compôs uma obra eletrônica para o espaço: *ConcretPH*. Bento (2005, p. 116) ressalta que o pavilhão foi concebido para funcionar como um instrumento, encomendando a Varèse a composição do *Poème Electronique*, cujo título foi sugerido pelo próprio Le Corbusier. Através de uma avançada tecnologia para a época, Varèse buscou, pela disposição de 400 alto-falantes de 19 cm (p. 131) nas paredes da construção e mais 25 *woofers* de 30 cm colocados no solo, efeitos de estereofonia, de forma a iludir a audiência sobre uma fonte móvel (inexistente). Essa espacialização do som foi obtida através de dois tipos de recursos: 1) sons distribuídos por grupos de alto-falantes dispostos em pontos distintos do espaço – chamados de *loudspeaker groups* (LG) e 2) sons que eram reproduzidos em uma sequência de alto-falantes que eram sucessivamente ligados e desligados, criando o que Varèse denominou de *sound routes* ou *routes du son* (RS).

A maneira de Varèse pensar os sons, a busca angustiante pelos *sons ainda não ouvidos*, levou o compositor a trabalhar multidisciplinarmente (o que coincidentemente ocorre com os outros compositores apontados nessas reflexões¹⁰⁹) contando inclusive com os engenheiros da Philips que foram colocados à sua disposição durante a criação do seu *Poème Electronique*.¹¹⁰ Um desses engenheiros, Willian Tak, agradece a outro

¹⁰⁷ A título de informação, Georges-Barrère foi discípulo de Paul Taffanel e mentor da Escola de Paris nos Estados Unidos. Era flautista da Symphony Orchestra of New York e também professor na Julliard School of Music. (Dominguez, 2011, p. 12)

¹⁰⁸ Anotações em sala de aula – orientação.

¹⁰⁹ Ainda nesse capítulo será abordado o papel da multidisciplinariedade nos processos criativos de Luciano Berio, György Ligeti, Edgard Varèse e Eduardo Bértola.

¹¹⁰ De acordo com Bento (2005), os seguintes engenheiros deram assistência ao compositor: Jan W. De Bruyn, Willen Tak (especialista em acústica) e Anton Buczynski. In: Bento, Pedro Manuel Branco dos Santos. Recursos, ideias, concepção e realização material no alvorecer da música eletroacústica. O Poème

engenheiro Bruyn, a ajuda para resolver muitas das dificuldades envolvidas na realização da “extraordinária riqueza de sons” que caracterizava o *Poème*. Essas dificuldades, de acordo com Bento (2005 p. 144) tinham a ver com a inexistência de uma metalinguagem para descrever os sons que estavam na mente do compositor. A solução foi recorrer a onomatopeias, a partir das descrições de Varèse, com pedidos de “mais nasal”, ou “com menos mordente” ou ainda “mais áspero”, surgindo expressões como “wow wow”, “poowhip”, “tick tock”, “whoop” e “choochah”. Os engenheiros se faziam valer de filtros, misturadores e circuitos para alterar as frequências. Essa ânsia para criar os ‘sons ainda não ouvidos’ obrigavam Varèse a trabalhar mais lentamente na composição, experimentando por muito tempo e sem apresentar um produto acabado o que desagradava a Philips. Desconcertando a equipe por tal comportamento, Treib (1996, p. 182) relata que Tak sempre contava uma anedota nesse sentido: depois de passar horas sem sucesso à procura de um som, ouvira a dobradiça da porta ranger e dissera: “preciso desse som!” Essa atenção constante ao potencial de cada som me leva a concordar com Bento quando esse parafraseia Wronski, no sentido que Varèse busca a inteligência que possa existir no som.¹¹¹ Pois, essa experimentação exaustiva é uma postura de sensibilidade, visto que, “mais do que impor ao mundo um modelo de som que concebe isolado em si mesmo, o compositor procura a sua matéria-prima no ambiente que o rodeia” (Bento, 2005, p. 142). Essa colocação ecoa nas palavras de John Cage, quando afirma que “Varèse é um artista do passado”¹¹². Em vez de tratar os sons como sons, ele os trata como Varèse” (Cage, 1973, p.84). Essa observação de Cage (tratar os sons não como sons mas como ‘Varèse’) se refere ao fato de que Varèse não fazia distinção entre ‘som’ e ‘ruído’, diferentemente de seus contemporâneos, mergulhando no campo do próprio som, com suas características intrínsecas e extrínsecas. Mas não posso deixar de concordar com Mellers (1987) que, apesar de Varèse moldar a sua música com rigor de um cientista, se vê a necessidade dessas tentativas falharem para que a humanidade do artista se torne presente, pois o ser humano é falível.

Electronique de Edgard Varèse. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte. Dissertação de Mestrado, 2005.

¹¹¹“A música é a corporificação da inteligência que se encontra no som” – Joseph Maria Hoëné-Wronski, matemático e filósofo franco-polonês (1776-1853)

¹¹²Acredito que Cage se refira a Varèse como ‘compositor do passado’ no sentido romantizado de que os compositores, em séculos anteriores, buscavam na *natureza* a inspiração para suas obras.

3.4 O Labirinto de Tijolos de Vidro – Eduardo Juan Bértola

‘... Lucípherez, o mais forte e belo dos anjos que se rebelaram contra “deus”. É ele quem, desobedecendo a ordem estabelecida, confere aos homens conhecimento e espírito de luta, retirando-os assim da inércia e obscurantismo para atingir o mais alto grau de liberdade e criatividade’. (Eduardo BÉRTOLA, Lucípherez, 1994).¹¹³

Não por acaso inicio o texto sobre Eduardo Bértola com a penúltima obra composta por ele em Belo Horizonte, MG. Não por acaso atribuo-lhe a metáfora do Labirinto de Tijolos de Vidro para tentar (re)compor sua voz composicional. No mundo ordinário, o tijolo de vidro revela sua translucidez ao permitir a passagem da luz através de si, porém em trajetórias irregulares e indefinidas, não possibilitando a visão nítida dos objetos¹¹⁴ o que permite ao mesmo tempo se insinuar e resguardar a privacidade do local onde se encontra instalado. Nesse *transversar* da lucidez *bertoliana*, as paredes envidraçadas de seu labirinto criacional permitem o vazamento de motivos e ideias musicais entre os corredores que permeiam cada uma de suas obras. À luz da análise esses reflexos são visíveis como nos mostra Borém (2003) ao investigar “Lucípherez” - composição para contrabaixo sem acompanhamento. O nome “Lucípherez” é uma clara derivação de “Lúcifer” – o anjo caído, mas também significando *portador da luz, o que leva a luz, o planeta Vênus, que é visível antes do alvorecer* (do latim “Lux fero”, passando pelo hebraico *heilel ben-shahar*, הילל בן שחר e o grego “heosphoros”)¹¹⁵. Nas (trágicas porém realistas) palavras de Bredel (2014) “Lucípherez”,

[...] ilustra a luta e a derrota do compositor que culmina no abandono das categorias formais em Grandes Trópicos, sua última composição. Nesta última criação de Bértola nós observamos que o abandono das categorias formais corresponde ao abandono dos ideais que permearam a vida de Bértola e que é traduzido na sua música pela ruína do seu material o que se apresenta em relação direta com a situação do compositor nos seus últimos anos. (BREDEL, 2014, s.p.)

¹¹³Epígrafe notada na partitura da peça “Lucipherez” para contrabaixo não acompanhado (1994) dedicada a Fausto Borém. In: Borém, Fausto. O estilo musical de Eduardo Bértola em Lucípherez e outras obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos. Em Pauta, v. 14 nº 22, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

¹¹⁴[http://pt.wikipedia.org/wiki/Transpar%C3%A2ncia_\(%C3%B3ptica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Transpar%C3%A2ncia_(%C3%B3ptica)). Acesso em 29/07/2014.

¹¹⁵<http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%BAcifer>. Acesso em 29/07/2014.

A trajetória composicional de Bértola¹¹⁶ reflete os percalços que sua própria existência não deu conta de contornar: “[P]ienso que para ser compositor es necesario ante todo definirse como ser humano (...)”. Esta frase que abre uma entrevista que o mesmo deu para o Jornal “La Opinión” de Buenos Aires (28/11/1971) nos aponta inquietações de cunho psicológico/social revelando em seguida sua posição e sua opinião política sobre o papel do compositor na América Latina, como também uma personalidade rebelde ao sistema vigente:

[...] Enfrentar la realidad sobre la base de una posición política claramente delimitada. Ser compositor en Latinoamérica es emprender una forma de lucha, pues es evidente que las condiciones no están dadas: hay que crearlas a partir de un cambio radical (...) Me niego a seguir escribiendo para orquesta, quiero ser libre y no depender del régimen de directores y de la inmoralidad y la decadencia de las instituciones. (BÉRTOLA apud FREIRE e RODRIGUES JR, 1999, p. 4)

Sua produção musical conta realmente apenas duas obras para orquestra¹¹⁷, ambas compostas no Brasil, o que merece uma breve justificativa: a despeito de sua postura inicial sobre *(não) depender de politicagens com diretores de orquestras e compactuar com a imoralidade e a decadência das instituições (mantenedoras das orquestras)*, Bértola não desprezava a formação¹¹⁸, ao contrário, ele sempre postulava para nós, enquanto alunos de sua classe de composição que “a orquestra devia ser

¹¹⁶Eduardo Juan BÉRTOLA nasceu em Coronel Moldes, província de Córdoba, Argentina, em 1939. Iniciou-se na arquitetura, transferindo-se mais tarde para a composição musical. Foi aluno de Pierre Schaeffer e Émile Leipp na França e de Francisco Kröpfl em Buenos Aires. Mudou-se para o Brasil em 1979. A partir de 1985 passou a integrar o corpo docente da Escola de Música da UFMG, até 1993, quando num gesto de coragem, pede demissão para se dedicar integralmente à carreira de compositor. Em 1995 tenta se reestabelecer na Argentina, mas retorna ao Brasil em janeiro de 1996, vindo a cometer suicídio apenas um mês depois, durante o carnaval.

¹¹⁷“Os Sonhos” composta em Brasília em 1980, dedicada a Emilio Terraza e “Grandes Trópicos” composta em Belo Horizonte entre 1990 e 1995 e dedicada ao Nucleo Musica Nueva de Montevideo. Cf. Freire, Sergio e Rodrigues Jr., Avelar. A produção musical de Eduardo Bértola (1939 – 1996). Revista Opus nº 6, Outubro, 1999

¹¹⁸Seria pertinente lembrar aqui o fato que encomendas e programação de compositores contemporâneos para orquestras na América Latina, incluindo o Brasil, sempre foram escassas, devido tanto à falta de recursos financeiros, quanto de orquestras disponíveis. O compositor argentino Dante Grela coloca essa situação em seu país de origem, onde “[É] dramática a constatação de que na programação musical dos organismos oficiais e privados, o número de obras de compositores europeus se aproxima de 90%, ficando o resto “[...] dedicado ‘generosamente’ aos compositores argentinos e, muito casualmente, a algum latino-americano que, obviamente, soa tão desconhecido para o público como a maioria dos argentinos”.” (Lovaglio, 2010, p. 101). Em outro momento, Lovaglio cita as encomendas realizadas por Eladio Perez-Gonzalez para compositores latino-americanos convidados aos Festivais de Inverno de MG na década de 70, incluindo nessa lista o compositor Eduardo Bértola. Eladio diz que a encomenda era feita ao compositor e este possuía total liberdade para escolher o tipo de obra e os instrumentos com os quais desejava trabalhar. Nas suas palavras: “Não se estipulava nada, nem instrumentação, nem texto, nem o tipo de obra. Simplesmente se dizia: (...) você sabe que não temos orquestra, que podemos contar com tais e tais instrumentos e mais nada.” (Lovaglio, 2010, p. 22)

tratada como um grande e fantástico gerador de sons”. Esse pensamento é corroborado por Borém (1998)¹¹⁹ ao apontar as buscas de timbres específicos ao compor para o contrabaixo (o que Borém denomina como “zonas de timbre”):

*Há em Lucípherez uma exploração mais sistemática e integrada de timbres, articulações e ritmos, que se associam aos diversos motivos. Embora não tenha anotado na partitura, Bértola me orientava na sua interpretação, sugerindo a voz da clarineta no registro médio agudo do contrabaixo em colcheias ligadas (c.32-34) ou um som “sintetizado” nas colcheias em trêmolos que cortam bruscamente toda a tessitura do instrumento (c.67-69, novamente lembrando seu período eletro-acústico?). Mais explícito, para os pizzicatos graves que prenunciam o final da obra (c.107-110), escreveu *effetto di timpani*. (BORÉM, 1998, p. 8)*

Cage ao referir-se à obra *Desert* de Edgard Varèse, menciona que este tenta fazer a fita magnética soar como orquestra e a orquestra soar como a fita magnética (Cage, 1973, p. 83). Essa maneira peculiar de Varèse tratar o som natural com outras cores (incluindo a cor de um instrumento sintetizado) chamou a atenção de muitos compositores jovens europeus e estrangeiros que foram estudar na França na década de 60, incluindo Bértola:

No início da década de 1960, três compositores argentinos – Eduardo Bértola, Mariano Etkin e Graciela Paraskevaïdis – descobriram o prestigioso mundo varesiano e seus desafios criativos. Cada um deles o incorporou e o elaborou à sua maneira, que, obviamente, Varèse chegasse a saber. (PARASKEVAÍDIS, 2001)¹²⁰

Tanto Varèse quanto Bértola se embrenhavam pelo mundo da música eletroacústica no afã de desvendar seus mistérios e dominar novas tecnologias. O contato inicial com esse tipo de composição se deu muito provavelmente com a breve estada de Bértola em Paris entre os meses de maio a agosto de 1967, que segundo suas próprias palavras a Graciela Paraskevaïdis (2001), teve alguns encontros úteis com (compositor e arquiteto grego) Iannis Xenakis e também esteve em contato com Pierre

¹¹⁹Borém, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para o contrabaixo. Disponível em: <http://www.latinoamerica-musica.net/obras/bertola/lucipherez-po.html>. Acesso em 04/08/2014

¹²⁰“En los inicios de la década de 1960, tres compositores argentinos – Eduardo Bértola, Mariano Etkin y Graciela Paraskevaïdis – descubrieron el prodigioso mundo varesiano y sus desafíos creativos. Cada uno de ellos los incorporo y elaboró a su manera, sin que, obviamente, Varèse llegara a saberlo”.

Schaeffer, criador da *musique concrète*. Seguindo os passos de Schaeffer que era diretor do Studio d'Essai da Radiodiffusion Nationale (Paris) onde era organizador de seu laboratório de música eletroacústica,¹²¹ Bértola, se tornaria diretor do CPMC – Centro de Pesquisa em Música Contemporânea da UFMG, em 1985, criando ali o Laboratório de Composição com Meios Eletroacústicos.¹²² Bragança (1994) relata como essa experiência com a música concreta influenciou Bértola em sua própria escrita instrumental. Nas palavras do compositor “(...) *além de aprender muito sobre montagem (...) superposição (...). A gente cortava fita [magnética](...) sem a experiência eletroacústica, eu não teria o preparo auditivo para enfrentar a composição para instrumentos...*” (p.83)

A influência de Varèse não se deu somente nos aspectos tímbricos. Como nos aponta Borém (2003), as semelhanças se deram também na formação de ambos: Varèse tinha formação de engenheiro e Bértola de arquiteto, embora não tenha completado a faculdade de arquitetura. Como já mencionado anteriormente, Varèse denominou algumas de suas composições com títulos pseudocientíficos. Muitas das obras de Bértola também receberam nomes tais como: “*Tráfego*”, “*Signals*”, “*Hertz*”, “*Mecânica*”, “*Usher-II-2005*”, “*Dynamus*”, “*Traslaciones*”, “*Caminhos de Sinais*”.

A atividade em estúdios de música eletroacústica sobretudo ao lado do mestre, me leva a inferir que a mesma trouxe a Bértola um rigor formal composicional quase régio, algo que eu posso afirmar com segurança desde que esse rigor me foi transmitido e igualmente exigido durante o período em que fui seu aluno de composição na Escola de Música da UFMG, precisamente de 1990 a 1993. Os procedimentos de estúdio incluíam cortes, edições, justaposições, sobreposições, imbricações, prolongamentos artificiais, reverberações, retrogradações, mudanças de velocidades, colagens e espacializações. Do mais puro som senoidal, passando pelos sons diferenciais até a saturação pelo ruído branco, cada experiência no laboratório era transportada para as composições acústicas, através de rigorosa análise e discussão dos procedimentos adotados. Paraskevaídis (2000) nos chama a atenção para um comportamento peculiar de Bértola, no que diz respeito à sua relação com os materiais composicionais. Transcrevo o texto na íntegra:

Publicado em: Revista Musical Chilena, Nº 198, julio-diciembre de 2002, pp. 7-20. Disponível em <http://www.latinoamerica-musica.net/index.html>. Acesso em 04/08/2014

¹²¹http://en.wikipedia.org/wiki/Musique_concr%C3%A8te. Acesso em 04/08/2014

¹²² Enquanto aluno de Composição de Bértola, fui seu orientando em um projeto de Iniciação Científica, trabalhando nesse laboratório por três anos consecutivos, de 1990 a 1992.

No que diz respeito a Penetraciones, nos deparamos com um dos enigmas que Bértola nos submete com frequência. Ao reescrever a composição, ele também tinha o hábito de mudar o título da mesma. Neste caso, Penetraciones não é outra coisa senão a versão final de Rouges, feita em 1969 para a fita magnética e luzes, na qual Bértola quis integrar experiências sinestésicas. Em uma autobiografia de 1972 Bértola (revisada na época com ele por Aharonián), fica, no entanto, óbvio que é que Rouges havia deixado de existir para ser substituída por Penetraciones. Rouges integrou o programa que o GIMEP apresentou em Freiburg (Alemanha) em 19 de fevereiro de 1971. O título, ou melhor, a direcionalidade que o compositor impôs através dele na percepção auditiva e visual da composição foram questionadas pela autora deste texto numa conversa que se seguiu ao concerto. Se isso influenciou em Bértola para modificar o nome da obra, nós não sabemos com certeza. O que é inquestionável que o título Rouges, como se diz, desapareceu do catálogo de obras. (PARASKEVAÍDIS, 2000)¹²³

Como atesta também Paraskevaídis, Bértola não só mudava o título ao reelaborar a composição, como fazia incontáveis revisões no sentido de, nas palavras dela, “aperfeiçoar” a obra, inclusive depois de estreadas. Paraskevaídis (2000) menciona que este foi um costume inveterado do compositor particularmente nas décadas de sessenta e setenta, mas o hábito perdurou por toda a sua existência, como pude testemunhar nos vários ensaios que acompanhei de suas obras: Bértola, visivelmente excitado e ansioso, sentava geralmente nas primeiras filas do auditório segurando uma cópia da partitura e sua inseparável lapiseira Pentel 0.5 mm. A todo o momento ele trocava informações com o regente¹²⁴ sobre questões interpretativas, e ainda assim, costumava abordar direta e individualmente cada um dos intérpretes sempre que sentia que a realização de determinado ataque, articulação ou dinâmica não estava de acordo com suas intenções. Paraskevaídis exemplifica que a peça *Traslaciones* de 1976 foi aparentemente escrita a princípio para piano solo, mas logo se transformou em uma

¹²³ “Al respecto de Penetraciones, enfrentamos uno de los enigmas a los que Bértola nos somete con frecuencia. Al reelaborar la obra, éste tenía el hábito de cambiar también el título de la misma. En este caso, Penetraciones no es otra que la versión definitiva de Rouges, realizada en 1969 para cinta magnética y luces, en la que Bértola quería integrar experiencias sinestésicas. En una autobiografía de Bértola de 1972 (cotejada en la época con éste por Aharonián), queda sin embargo evidente que Rouges había dejado de existir para ser substituída por Penetraciones. Rouges integró el programa que el GIMEP presentó en Freiburg (Alemania) el 19 de febrero de 1971. El título o, más bien, la direccionalidad que el compositor imponía a través de éste sobre la percepción auditiva y visual de la obra fueron puestos en tela de juicio por la autora del presente texto en la conversación que siguió al concierto. Si ésta influenció sobre Bértola para la modificación del nombre de la obra, no lo sabemos con certeza. Lo incuestionable es que el título Rouges, como se dijo, desapareció del catálogo de obras”. PARASKEVAÍDES, Graciela. Eduardo Bértola un retrato del compositor argentino (1939-1996). Publicado em <http://www.latinoamerica-musica.net/>. 2000. Acesso em 05/08/2014

¹²⁴ Esses ensaios ocorriam com frequência na Escola de Música da UFMG em Belo Horizonte, sempre sob a direção do regente Oiliam Lanna, nos idos da década de 90.

partitura para flauta solo. Diz a autora que o material original foi reciclado sem muitas modificações para *Tráfego* (1977), novamente para piano. Cita também que há duas versões de *Traslaciones* (ambas para flauta solo, com uma segunda versão editada em 1984) e que *La Visión de los Vencidos* (1978) foi composta primeiramente para quatro flautas, surgindo poucos meses depois uma segunda versão acrescida de contrabaixo e dois percussionistas. Nesse sentido, Borém também relata que a obra *Signals* composta em 1969 (orquestrada para flauta [Piccolo], oboé, clarinete, clarone, fagote, trompete, trompa, xilofone, vibrafone, celesta, harpa, 2 violinos, viola, violoncelo, contrabaixo) foi inteiramente revisada em 1975, acrescentando uma flauta e um prato médio e retirando a celesta, o xilofone e oboé. Ainda segundo Borém, o compositor alterou bastante o conteúdo da obra, mudando inclusive o tipo de notação, de tradicional (escrita métrica, com compassos) para proporcional (as durações são dadas em segundos). Curiosamente Bértola viria a fazer o contrário na sua “Las Doradas Manzanas del Sol” para piano solo: a primeira versão dessa peça composta na Argentina em 1966 era notada em escrita proporcional. Bértola fez uma revisão da partitura em 1984, em Belo Horizonte, transformando as durações proporcionais em durações métricas rigorosamente controladas, porém tentando manter ao máximo as intenções originais. Ocorre-me notar semelhante comportamento do compositor estoniano Arvo Pärt, registrado pelo professor David Fuller da Durham University¹²⁵, que é *reescrever a mesma música para diferentes combinações instrumentais ou vozes*. Fuller postula que tal gesto está consistente com a busca que Pärt realiza pela pureza que governa todos os aspectos de sua estética. Junta-se nesse comportamento *bertoliano*, a constante necessidade de revisar suas obras e o emprego frequente dos mesmos intervalos, como 2^{as}, 7^{as}, 9^{as}, trítomos, 4^{as} e 5^{as}, como observaram Borém (2003) e Freire e Rodrigues Jr (1999). Esses intervalos e suas disposições melódicas à guisa de motivos, serão recorrentes em suas obras, talvez, como Pärt, numa tentativa de buscar a pureza ou a essência de seu próprio trabalho.¹²⁶ Pode essa afirmação até soar em desacordo com as

¹²⁵Essa colocação foi proferida por Fuller durante a cerimônia em que Arvo Pärt recebeu o título de “Doctor of Music” na Tunstall Chapel, Durham Castle em 15 de outubro de 2003. Disponível em: https://www.dur.ac.uk/resources/ceremonies/congregation/part_arvo.pdf. Acesso em 06/08/2014.

¹²⁶Bértola sempre insistia que ‘o compositor deveria buscar sua voz pessoal’. De fato, uma das discussões que tivemos quando fui seu aluno, se deu pela questão dessa busca. Bértola sempre *corrigia* minha obra com rigor e meticulosidade, transformando cada nota musical minha em sua própria. Para demonstrar a ele que eu também buscava minha voz pessoal, compus um quarteto para duas flautas, violino e violoncelo, que à medida que eu ia lhe apresentando os resultados, Bértola ia modificando as estruturas. Conforme relatei por email a Daniel Bredel, em certa manhã, no ano de 1991, na Lanchonete Rococó ao lado da Escola de Música da UFMG no centro de Belo Horizonte, discutíamos essa questão no meu quarteto, que intitulei “Aquila errans, imperet tibi dominus, per alas tauri” -[águia errante (eu) obedeça ao seu senhor (ele) pelas asas do touro (a linguagem composicional bertoliana)]. Logicamente não disse a ele

análises feitas por Borém e Paraskevaïdis que afirmam que o compositor, assim como seus conterrâneos argentinos, foi profundamente influenciado pelo compositor franco-americano Edgar Varèse, principalmente na década de 1960. Essa afirmação também é corroborada por Lanna (2012) que conviveu intensamente com Bértola durante o tempo que este residiu em Belo Horizonte. Como colegas na Escola de Música da UFMG, Lanna regeu, dirigiu musicalmente e registrou um número significativo de obras do compositor, tendo inclusive recebido dedicatória em uma delas. Sobre Bértola, diz Lanna:

*“Na obra de Eduardo Bértola, ritmos, melodias ou harmonias, são tratados em função de texturas particulares, frutos da paixão do compositor pela **matéria-prima da música** (grifo meu). Nesse tecido composicional, a complexidade da trama não se fundamenta na sucessão ou superposição de elementos composicionais. Antes, nasce das muitas dimensões do som individualizado, no interior do qual o compositor descortina novas paisagens” (LANNA, 2012)¹²⁷*

O legado de Bértola inclui, além de obras eletroacústicas e duos para dois instrumentos iguais ou semelhantes (sete no total), obras camerísticas de peso como “A Hora e a Vez (Septeto Matraga)”, “Rituais do Imaginário”, “La Visión de los Vencidos”, “De Sonhos e Quedas” e “Cantos a Ho” e duas peças para orquestra. As mais significativas foram gravadas no Brasil, por iniciativa da Escola de Música da UFMG em duas produções: um disco solo¹²⁸ produzido por Rafael Nassif e em uma publicação comemorativa dos 80 anos do Conservatório Mineiro de Música (hoje Escola de Música da UFMG) que inclui um livro e dois CDs de áudio¹²⁹. Temos

o motivo do título, mas expliquei-lhe com carinho, respeito e suavidade, que a linguagem dele era maravilhosa, original, mas que não era o que eu almejava enquanto compositor... Ele abaixou a cabeça sem conseguir disfarçar seu desapontamento, e me disse em tom baixo e devagar, que era natural um compositor com uma linguagem sólida e estruturada como a dele querer (sem querer) influenciar seus alunos e outros compositores, mas que eu estava coberto de razão e até me parabenizou pela minha postura, e disse que de fato eu deveria mesmo seguir minha voz composicional. Esse quarteto, hoje perdido, foi estreado no dia 03 de dezembro de 1991 na Mostra de Compositores de Belo Horizonte, durante o 8º Ciclo de Música Contemporânea, tendo como intérpretes Maurício Freire Garcia e Antonio Carlos Guimarães (Flautas), Edson Queiroz de Andrade (Violino) e Firmino Cavazza Coelho (Violoncello).

¹²⁷ Texto extraído do encarte do CD Eduardo Bértola Música de Câmara. Produzido pela Escola de Música da UFMG sob encomenda de Rafael Carneiro Nassif sob os auspícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, MG - 2012

¹²⁸ As obras registradas são: “Duo dos Temperamentos e das Cores”, “Caminhos de Sinais”, “Um no Outro”, “Anjos Xifópagos”, “La Visión de los Vencidos” (segunda versão para quatro flautas, contrabaixo e percussão) e “De Sonhos e Quedas”.

¹²⁹ FREIRE, S., BELEM, A., MIRANDA, R. *Do Conservatório à escola. 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Editora UFMG, 2006. Em um dos CDs que acompanha a publicação foi registrado a obra “Cantos a Ho”.

também notícias de dois CDS dedicados à obra de Bértola, pelo selo Tacuabé do Uruguai.¹³⁰

3.5 A multidisciplinaridade como fator dialógico nas vozes desses compositores

Mesmo sob uma análise superficial é inegável a presença de conceitos multidisciplinares atuando nas vozes dos compositores abordados nessa tese, fazendo eco aos postulados bakhtinianos. A multidisciplinaridade pode ser entendida de modo simplificado como uma forma de articulação de várias disciplinas, uma estratégia para reunir as possibilidades de produção de conhecimentos que trazem cada área. Aparentemente uma disciplina não tem relação com a outra, mas os conhecimentos de cada uma podem ser evocados para atingirem um objetivo em comum. E nesse sentido, a ciência, principalmente a ciência relacionada à música é um elo forte entre os compositores abordados visto que todos eles tiveram experiências de suma importância em estúdios de música eletrônica e eletroacústica, o que refletiu diretamente em suas produções acústicas, como veremos no decorrer desse texto¹³¹.

O conceito de multidisciplinaridade está locado em um dos três eixos ou dimensões da ciência tradicional – o eixo da *simplicidade*, – juntamente com o eixo da *estabilidade* e o da *objetividade*. Esses paradigmas vem povoando a ciência tradicional a partir do século XVII, consolidando-se como estruturas fundamentais da ciência na primeira metade do século XX conforme nos aponta Esteves de Vasconcellos (2013, pp. 93-94). É, portanto, natural que os compositores, antenados com seu tempo, se filiem às tendências científicas da produção artística, se portando, como já observado nesse trabalho, como cientistas e pesquisadores. Esse paradigma, chamado por Esteves de Vasconcellos como *subjetividade entre parênteses*, ou postulado de

¹³⁰ A série “Tacuabé Música Nueva” em co-edição com os “Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea lançou dois CDs dedicados à produção acústica e eletroacústica de Bértola. O CD “Tramos” (2000) registrou obras compostas entre 1966 e 1984: “Trópicos”, “Penetraciones”, “Traslaciones”, “Dynamus”, “Las Doradas Manzanas del Sol”, “Penetraciones II”, “La Visión de los Vencidos” (primeira versão para quatro flautas), “Duo dos Temperamentos e das Cores” e “Tramos”. O outro CD desse mesmo ano traz os registros de “Grandes Trópicos” (a última obra composta por Bértola), “Pexoa”, “Tráfego”, “Caminhos de Sinais”, “Gomecito contra la Siemens o el Diablo de San Agustín” e “Cantos a Ho”

¹³¹ Berio funda junto com Bruno Maderna o Studio di Fonologia (estúdio de música eletrônica) em Milão, em 1955. Varèse é considerado o “Pai da Música Eletrônica”. Trabalhou no laboratório da Philips onde compôs seu famoso “Poème Electronique” para a Exposição Philips e mais tarde no centro de pesquisa da Radio Television Française. Bértola trabalhou rapidamente com Émile Leipp em Paris e no Brasil fundou o Laboratório de Composição por Meios Eletro-acústicos durante o período em que foi diretor do Centro de Pesquisa em Música Contemporânea da UFMG. Ligeti trabalhou no Estúdio de Música Eletrônica de Colônia quando saiu da Hungria, a convite do compositor alemão Karlheinz Stockhausen.

outra maneira por Maturana e Varela (1987), como *objetividade sem parênteses*, foi usado (in)distintamente como meio de legitimar a nova arte. Assim, veremos que, a partir da análise de obras e escritos, os procedimentos composicionais adotados por Berio, Ligeti, Varèse e Bértola são afinados com a tendência científica em voga, criando relações dialógicas interessantes, nos permitindo tecer uma rede de contatos entre a produção dos mesmos e a época em que viveram.

Na questão da multidisciplinariedade, observo que Ligeti recorre indiretamente a conceitos matemáticos, teológicos e físicos em suas composições. A título de exemplo, cito o uso da função de Cantor¹³² no estudo para piano “L’Escalier du Diable”. O interesse do compositor por fractais, teoria do caos e dos conjuntos data da década de 1960, como nos lembra Halsey (2012, p. 51). “L’Escalier du Diable” foi composto em 1993 por ocasião de uma residência artística na Paul Getty Foundation em Santa Monica, California. Devido ao fenômeno climático “El Niño”, Ligeti nessa época foi surpreendido por uma mudança severa no tempo e lutou por três horas para poder chegar até seu apartamento. As dificuldades para poder subir as escadas, devido à intempérie, inspirou a composição dessa obra. Nas palavras do compositor, “uma escalada sem fim, um vórtex selvagem apocalíptico, uma escadaria que era quase impossível de subir” (Halsey, 2012, p. 13). O estudo compartilha tanto o nome como as características do conceito matemático da ‘escadaria do diabo’, fenômeno baseado na função de Cantor que envolve a relação entre segmentos desproporcionais combinados para criar um grupo autossimilar.¹³³ Na análise de Halsey, a autora observa que o compositor utiliza grupos de duas e três colcheias que, quando combinadas, criam um conjunto rítmico autossimilar, e é empregado de forma que as estruturas parecem se espiralizar infinitamente para cima no piano, e de repente sofrem uma queda para a oitava mais grave do instrumento (aqui ele utiliza a escala de Shepard¹³⁴). Halsey também lembra que é muito influente para essa composição o canto católico do Dies Irae e a alusão ao som de sinos na seção final da peça, evocando um sentido de morte.

¹³²Em matemática, a função de Cantor é um exemplo de uma função que é contínua, mas não absolutamente contínua. Conhecida também pelo nome de “escadaria do Diabo”, foi apresentada em 1884 por Georg Ferdinand Ludwig Phillip Cantor, eminente matemático alemão nascido em 1845 e falecido em 1918. Fonte: Wikipédia. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Cantor_function. Acesso em 14/10/2014.

¹³³Em matemática, um objeto autossimilar é semelhante exata ou aproximadamente a uma parte de si mesmo. A autossimilaridade é uma propriedade típica dos fractais. Fonte: Wikipédia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Autossimilaridade>. Acesso em 14/10/2014.

¹³⁴A escala de Shepard, nomeada segundo Roger Shepard que a criou em 1964, é constituída por sons sintéticos complexos feitos pela adição de sinais senoidais de frequências separadas por um intervalo de oitava. Fonte: Wikipédia. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Gamme_de_Shepard. Acesso em 14/10/2014.

Embora vá ater-me a questões da multidisciplinaridade na obra de Luciano Berio e dos outros compositores nas páginas subsequentes, acho pertinente precisar aqui algumas noções do dialogismo bakhtiniano visto que os conceitos de dialogismo e multidisciplinaridade são distintos, embora presente na obra dos compositores abordados nessa seção. Seguramente a ênfase será dada ao conceito de dialogismo visto ser esse um dos pilares de sustentação dessa tese. Lembra-nos Bakhtin que

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar. (BAKHTIN, 2002, p. 88)

Lembrando que a fonologia, a morfologia e a sintaxe – as unidades da língua – que se materializam em sons, palavras e orações são repetíveis mas não mostram o real funcionamento da língua. Não podemos ter acesso direto à realidade pois o real é sempre mediado pela linguagem. Assim, o real sempre aparece para nós semioticamente, ou seja, linguisticamente. Os enunciados – unidades reais de comunicação – são, por conta disso, irrepetíveis, isso é, são acontecimentos únicos, cada vez tendo um acento, uma apreciação, uma entonação próprios (FIORIN, 2011, p. 18). Por conseguinte, entendemos que todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão são dialógicos, portando uma dialogização interna da palavra cuja é sempre perpassada pela palavra do outro. Concluimos que essa palavra é inevitavelmente também a palavra do outro, de forma que o enunciador, para constituir seu discurso, tem que levar em conta o discurso de outrem que está presente no seu. Então todo discurso é ocupado, atravessado pelo discurso alheio. Assim, o dialogismo é a relação de sentidos que aparece entre dois enunciados. Estou com Fiorin (2011) quando diz que numa formação social determinada,

[o]peram o presente, ou seja, os múltiplos enunciados em circulação sobre todos os temas; o passado, isto é, os enunciados legados pela tradição de que a atualidade é depositária, e o futuro, os enunciados que falam dos objetivos e das utopias dessa contemporaneidade (FIORIN, 2011, p. 20)

Reelaborando a fala de Fiorin, podemos inferir que toda criação artística é fruto de seu tempo e carrega dentro de si toda uma carga histórica, uma filiação herdada de tradições que apontam mais e mais para o passado. Ao mesmo tempo, essa mesma criação é inserida em condições particulares que apontam para o futuro, no sentido de que incorporam em sua atualidade elementos que serão nesse futuro assimilados e muito provavelmente aceitos com maior tranquilidade nessas formações sociais específicas. Falando de outro modo, é sabido que um enunciado se constitui em relação aos enunciados que o precedem e que o sucedem na cadeia de comunicação. Dessa forma, fica patente que um enunciado solicita uma resposta que ainda não existe. Ele espera sempre uma compreensão responsiva ativa e, como nos afirma Fiorin, constrói-se para uma resposta, “seja ela uma concordância ou uma refutação” (grifo meu). Por isso entendemos que não há dois tipos de dialogismo – entre enunciados – e entre o locutor e seu interlocutor. O que ocorre verdadeiramente é que o interlocutor é “sempre uma resposta, um enunciado e, por isso, todo dialogismo são relações entre enunciados” (p. 25). E se há um dialogismo constitutivo que *não se mostra* no discurso, há um outro dialogismo que se mostra: trata-se da incorporação pelo enunciador da voz (ou vozes) de outro (s) no enunciado – a heterogeneidade constitutiva é mostrada. Nesse caso, as outras vozes no discurso são externas e visíveis, sendo chamado por Bakhtin de “concepção estreita de dialogismo” (FIORIN, 2011, p. 27). Segundo Bakhtin (citado por FIORIN, p. 27), há duas maneiras de inserir o discurso do outro no enunciado: 1) o discurso alheio é abertamente citado e nitidamente separado do discurso citante, que Bakhtin chama de “discurso objetivado”. Temos nessa situação o discurso direto, discurso indireto, as aspas e a negação; 2) o discurso é bivocal, internamente dialogizado, em que não há separação muito nítida do enunciado citante e do citado. É o caso da paródia, estilização, polêmica clara ou velada e do discurso indireto livre.

Em “Le Grand Macabre” de György Ligeti, as duas maneiras tratadas anteriormente são observadas, tornando-se parte estrutural da composição, principalmente a segunda condição. Na ópera mencionada, encontram-se paródias, collages, poliestilismos, citações além de temas polêmicos. Ligeti, em uma entrevista com Marina Lobanova disse sem pestanejar: “Eu não vejo contradição entre modernidade e continuação da tradição...” (LOBANOVA, 2002, p. 396 *apud* EDWARDS, 2012, p. 1). Esta máxima é atestada pelo estudo de Edwards (2012) da obra Le Grand Macabre. Partindo do conceito de *Jetztzeit* (“agoridade”) de Walter

Benjamin, Edwards cimenta o conceito de “Interminável agora”¹³⁵ que segundo o mesmo, remete a uma ideia de simultaneidade, atemporalidade e resistência ao fechamento, o que é suscitado por muitos dos trabalhos de Ligeti¹³⁶. Nesse caso, o conceito surge de tendências na música que desafia a habilidade do ouvinte em postular ou antecipar eventos musicais ou características significantes. O foco é ao invés dirigido para os processos daquilo que está se tornando. Ora, na ópera, a diferenciação no material musical e também no tema de morte e renascimento na narrativa são dois aspectos que segundo Edwards (p. 3) ajudam a ilustrar essa noção, argumentando que o ‘interminável agora’ é uma consequência da maneira em que Ligeti envolve com a tradição: aspectos significantes de música do passado são negados no processo de criar música nova que, de alguma forma, pareça familiar ainda que repila tentativas de explicar a familiaridade de acordo com convenções prévias¹³⁷. Ainda para Edwards,

[A]través do subjugo do material musical do passado, um trabalho como Le Grand Macabre demonstra a falibilidade de modos ideológicos ou de uma única face de entender música. A maleabilidade dos signos é exposta, chamando a atenção para o esforço utópico em dizer alguma coisa que resista ser fundamentado. A franca aversão de Ligeti por ideologia traça a subversão das convenções e ideais utópicos aos quais sua música parece aspirar, sendo uma das qualidades o sentido de atemporalidade. (EDWARDS, 2011, p. 3)

É inevitável que não recorramos a Bakhtin para compreendermos esse processo de morte e renascimento, de afirmação e negação: “onde a morte está, também está o nascimento, mudança, renovação. A imagem do nascimento não é menos ambivalente; representa o corpo que nasce e ao mesmo tempo proporciona a visão do corpo que parte” (EDWARDS, 2012, p. 34). Reafirmando, com Bakhtin, que nada está completamente morto – todo sentido celebrará um dia, a festa de seu renascimento (BAKHTIN, 1997, p. 414).

¹³⁵No original: “Endless now”

¹³⁶Nos momentos finais do *finale* de ‘Le Grand Macabre’ (score, rehearsal 684) se lê: “Para nós existe somente o aqui e agora. Pois a vida concede mais para aqueles que dão, e os que dão amor deverão viver amando. Quando se faz isso, o tempo permanece parado: sempre”. (Edwards, 2012, p. 33).

¹³⁷Edwards refere aqui a signo e ressignificação no sentido mais amplo. Para o autor, a poética de Ligeti na ópera envolve tanto a negação do significado semântico – em termos de narrativa e mecanismos de funcionamento, quanto os modelos de gênero na música.

Para Luciano Berio, a noção de *gesto* é fundamental ao entendimento de sua relação com os processos criativos e a história. Conforme ele próprio cita em seu ensaio “Du geste et de la Piazza Carità”,

(...) todos os gestos que foram necessários para se erguer uma catedral gótica, para transformar a natureza, para compor as linguagens e produzir os inumeráveis objetos de nossa existência acumulam-se sem trégua à nossa volta e atrás de nós. (BERIO, 1983 p. 41)¹³⁸

O sentido de *gesto* é muito amplo, como nos aponta Bonafé (2011), predominando a abordagem sobre a relação entre gesto e movimento corporal, no caso, o gesto do intérprete que exerce alguma fisicalidade em cima de seu instrumento (gesto ligado à técnica), mas não podemos deixar de referir ao gesto com seu conceito aproximado de signo – “gesto enquanto elemento de significação, que está em lugar de algo” – (BONAFÉ, 2011, p. 48), isso visto dentro de uma leitura apoiada na semiótica; ou ainda a abordagem que “compreende por gesto as marcas características de um determinado período, estilo ou autor – gesto como entidade publicamente identificada, como personagem historicamente reconhecido –, definindo territórios e léxicos específicos” (BONAFÉ, 2011, p. 48). Essa definição deixa claro e patente a condição multidisciplinar do gesto. Nas pesquisas de Bonafé, se observa que é frequente nas análises de obras de Berio o uso da noção de gesto nos termos especificados acima. Assim, por exemplo, há um forte apelo à fisicalidade do gesto nas *Sequenze*¹³⁹. Nos trabalhos que empregam a voz ou naqueles que demandam ações teatrais, a noção de gesto, segundo Bonafé, “ganha força enquanto signo, enquanto elemento que remete a escuta a significados externos ao discurso musical (...)”. Entenderemos melhor através das notas de Berio sobre a sua *Sequenza III* para voz feminina, composta em 1965:

A voz carrega sempre um excesso de conotações, não importa o que ela esteja fazendo. Do mais grosseiro dos ruídos ao canto mais delicado, a voz sempre significa alguma coisa, sempre se refere além de si mesma e cria uma ampla

¹³⁸ ...tous ces gestes qui furent nécessaires pour élever une cathédrale gothique, pour transformer la nature en paysage, pour composer les langages et produire les innombrables objets de notre existence s'accumulant sans trêve autour de nous et derrière nous. Luciano Berio - “Du geste et de la Piazza Carità”, Contrechamps, N.º1. Paris: L'Age d'Homme, 1983

¹³⁹ Escritas entre 1958 e 2002 e dedicada a virtuosos de cada um dos instrumentos escolhidos, Berio, em suas próprias palavras, disse que tentou “desenvolver um comentário musical sobre a relação entre o virtuose, dissociando elementos do comportamento envolvidos na performance, de modo a reconstitui-los em seguida, transformados, como unidades musicais”. Ainda nesse texto Berio complementa que os melhores instrumentistas solistas são capazes de se comprometerem a eles próprios com o único tipo de virtuosismo que é aceitável hoje em dia, que é o da *sensibilidade* e da *inteligência*. (Berio, 1998)

faixa de associações. Em Sequenza III eu tentei assimilar muitos aspectos diários da atividade vocal, incluindo os triviais, sem perder os de níveis intermediários ou até mesmo o canto normal. (...) Em Sequenza III a ênfase é dada ao simbolismo sonoro dos gestos vocais e algumas vezes ao gestos visuais, com o acompanhamento das “sombras de significados” deles, e as associações e conflitos sugeridos por eles. Por essa razão Sequenza III pode também ser considerada como um ensaio dramático cuja estória, assim por dizer, é a relação entre a solista e sua própria voz. (BERIO s.d.)¹⁴⁰

Essa questão do gesto atinge seu nível máximo na composição *Gesti* para Flauta doce Contralto, composta em 1966 e dedicada a Frans Brüggen. No prefácio dessa obra Berio dá as seguintes instruções para o instrumentista:

(...) o intérprete deverá dedilhar um ou dois compassos, repetindo continuamente, no tempo correto, do Allegro (Giga) da Sonata in D minor for Blockflöte and Continuo de G. P. Telemann (da “Esercizi Musici”). (...) Devido às frequentes “contradições” entre a tensão dos lábios e o dedilhado proposto, e também por conta da velocidade exigida para as mudanças dos padrões rítmicos, o resultado sonoro é imprevisível, e com frequência serão ouvidos harmônicos por conta do excesso de sopro. Às vezes o instrumento não produzirá som algum. Gradualmente, entretanto, a tensão labial e o dedilhado passarão a ‘concordar’ entre si cada vez mais... (...)’¹⁴¹

O fato de Berio trazer para a sua obra procedimentos técnicos de uma sonata de Telemann¹⁴², além de trazer para sua obra relações dialógicas evidentes, reforça sua tese de que gesto é o elemento central da expressão musical e que gesto e história são indissociáveis, conforme nos comenta Bonafé. No entender da autora,

(...) é preciso compreender um duplo sentido no emprego da noção de “história”. Quando Berio fala de uma história do gesto, ele se refere tanto à construção e manifestação de um gesto específico ao longo da história da música (History) – e por isso, para Berio, um gesto só pode ser “feito” e não “inventado” – como à construção e manifestação de uma história local de um determinado gesto, restrita ao espaço-tempo de uma composição específica (story). (BONAFÉ, 2011, p. 49-50).

¹⁴⁰Nota extraída do Centro Studi Luciano Berio. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1>. Acesso em 16/08/2014.

¹⁴¹BERIO, Luciano. *Gesti*. Partitura. Universal Edition Nr. 15627 Mi. London, 1970.

¹⁴²A obra solicitada é o último movimento (Allegro) da Sonate in D minor Twv 41:d4 para Flauta doce (Contralto) e baixo contínuo. Essa sonata faz parte da série “Esercizii Musici” publicadas em 1739-1740. Fonte: [http://imslp.org/wiki/Esercizii_musici_\(Telemann,_Georg_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Esercizii_musici_(Telemann,_Georg_Philipp)). Acesso em 17/08/2014.

A partir da constatação da indissolubilidade entre gesto e história, que, segundo Berio, conferiria ao gesto um potencial comunicativo, o compositor aponta uma aproximação entre as categorias de gesto e signo. Como no signo, é possível encontrar no gesto uma dimensão sintática, semântica e pragmática. A diferença, segundo ele é que, enquanto o signo significa, o gesto exprime, afirmando que “o gesto, portanto, pode também ser o signo que se faz expressão”. (Berio, 1983a, p. 42). Aqui, é impossível não estabelecer relações dialógicas como as propostas por Mikhail Bakhtin e seu conceito de alteridade¹⁴³. Nesse sentido, David (2003) nos informa que

[S]ão duas categorias essenciais em Bakhtin. Quando escrevemos temos no horizonte um interlocutor, digo o que construí e o Outro entende e pode fazer uma outra construção em cima disso e me retornar. Daí a Responsabilidade. No processo de dialogia de Bakhtin, os sujeitos do diálogo se alteram em processo (devir). O Diálogo é uma corrente inserida na cadeia infinita de enunciados (atos) em que a dívida leva a outro ato e este a outro, infinitamente. O enunciado afirmado por alguém passa a fazer parte de todos os enunciados, numa cadeia infinita. O mundo ético é fluido e concreto, enquanto que a historicidade do ser em evento, participante, não é. O centro de valores se dá fora do humano em toda a humanidade, considerando-se a natureza como centro irradiador da verdade. A identidade é dada pela alteridade. (DAVID, 2003 s.p.)

Em um texto de 1926, Bakhtin diz textualmente o seguinte:

O discurso é como o “cenário” de um certo acontecimento. A compreensão viva do sentido global da palavra deve reproduzir esse acontecimento que é a relação recíproca dos locutores, ela deve “encená-la”, se se pode dizer; aquele que decifra o sentido assume o papel de ouvinte; e, para sustentá-lo, deve igualmente compreender a posição dos outros participantes. (BAKHTIN, 1926, p.199)

Fica evidente no enunciado anterior a intervenção da alteridade. Como nos recorda Pires (2002), a identidade é um movimento em direção ao outro, através da linguagem, fazendo o reconhecimento de si pelo outro que tanto pode ser a sociedade como a cultura. Pires, mencionando Todorov – “o ser humano não existe para si, senão na medida em que é para os outros” (p. 41), lembra que esse autor atesta que “certos

¹⁴³ O conceito de alteridade será discutido com maior profundidade no Capítulo 4 desta tese.

acontecimentos da vida de um indivíduo só são experimentados pelos outros e exemplifica: o próprio nascimento ou a morte” (p. 41). Bakhtin reflete que o princípio dialógico funda a alteridade como constituinte do ser humano e de seus discursos:

Nossa fala, isso é, nossos enunciados (...) estão repletos de palavras dos outros. (Elas) introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos. (...) Em todo o enunciado, contanto que o examinemos com apuro, (...) descobriremos as palavras do outro ocultas ou semi-ocultas, e com graus diferentes de alteridade. (BAKHTIN, 1997, p. 315-319)

Na entrevista dada para Rossana Dalmonte (1985), Berio postula que a obra musical sempre tem uma zona impalpável que somente podemos captar pela mediada influência das obras que já assimilamos. Não são necessariamente as obras com as quais nos identificamos mas sim aquelas em que aprofundamos nosso olhar. Para Berio, Schumann, ao escrever sobre Chopin completou um *self* imaginário, da mesma forma que Berlioz, ao escrever sobre Beethoven, projetou a si mesmo, assim como Debussy descreveu a si mesmo ao escrever sobre Mussorgsky, Schoenberg idem sobre Brahms e Boulez sobre Berg. Esse pensamento declara o conceito de alteridade que Berio faz desses compositores e, ao postular esse conceito, toma para si próprio o papel que designa ao outro. Em outros momentos da entrevista, ele viria a dizer que acha difícil o compositor falar da própria obra, relegando essa função aos musicólogos e compositores que não ele.

Retomando a questão do gesto em Berio, Castellani nos informa que

“Berio propõe que o gesto deve ser definido não apenas como uma forma de expressão, mas por toda pluralidade de relações com seus componentes e suas circunstâncias externas, ou seja, por correlações motivadas que se caracterizam por um curto-circuito com um contexto mais ou menos conscientemente selecionado e escolhido”. (CASTELLANI, 2010, p. 14)

Além disso, ainda segundo Castellani, Berio afirma que “uma poética que não leva em conta os gestos concretos e a experiência sensível de seus materiais e seus conflitos, é como a música construída com base apenas em notas e não sobre a experiência sonora e dos gestos de execução e audição, juntamente com todas as suas contradições”. (BERIO *apud* CASTELLANI, 2010, p. 15) E finaliza: “[É] nesse sentido que Berio se opõe a certas práticas do serialismo, que ao introduzirem nas obras uma

nova forma de organização abstrata, negavam qualquer forma de significação musical diferente das relações estruturais estabelecidas através dos cálculos pré-composicionais.” (*id. ibid.*)

Em *Sinfonia*, obra escrita em 1968, as relações dialógicas e multidisciplinares entre seus conteúdos internos se elevam a um grau ímpar. Como aponta Chitadze (2011), os trabalhos de Berio são compostos por gêneros tradicionais mas com conteúdos não tradicionais. Para a autora, *Sinfonia* é um dos maiores manifestos de seu tempo, tanto do ponto de vista ideológico quanto para a interpretação de um gênero tradicional. Chitadze recorda as palavras que Berio disse ao se referir a essa composição: “um símbolo trágico da futilidade da vida”, (CHITADZE, 2011, p. 27) que se reflete ideologicamente os eventos de 1968, como a revolta dos estudantes em Sorbonne, Harvard, o assassinato de Martin Luther King e os protestos. As relações dialógicas e multidisciplinares aqui se dão pelo uso de diferentes idiomas nos textos praticados: francês, inglês e alemão além das muitas citações musicais alternadas com eles. Berio faz uso de dois importantes autores e texto nessa obra que é composta em cinco seções. Na primeira seção, o compositor usa fragmentos curtos do “Le Cru et le Cuit” (O Cru e o Cozido) do antropologista francês Claude Levi-Strauss. O texto de Levi-Strauss utilizado lida com as origens da água e associações diretas com a estrutura e simbolismo de mitos brasileiros. Na segunda seção, denominada “O King”, é um tributo à memória de Dr. Martin Luther King, onde o nome deste é decomposto em fonemas que vão sendo cantados no decorrer do movimento, com a configuração completa do nome acontecendo somente no final da seção. É interessante notar que “O King” já era uma peça anterior do próprio Berio, para voz feminina, violino, violoncelo, piano, flauta e clarinete. Berio a incluiu na *Sinfonia*, reorquestrando¹⁴⁴ a mesma para atender a nova função. Na terceira seção de *Sinfonia*, Berio utiliza outro texto, “The Unnamable” (O Inominável) de Samuel Beckett, que por si dialogicamente aponta para outros textos e autores, como nos esclarece oportunamente Prada (2014):

Com as influências de Nietzsche, Schopenhauer, com a presença que teve durante um tempo no círculo existencialista de Sartre antes deste se aliar ao marxismo, tendo Joyce e Kafka como pano de fundo literário, Beckett

¹⁴⁴Não posso deixar de lembrar que os compositores discutidos nessa tese, em determinado momento de suas carreiras, adotaram procedimento semelhante. Bértola fará isso com “La Visión de los Vencidos” escrita inicialmente para 4 flautas transversais, sendo depois acrescida de um contrabaixo e percussão. Ligeti usaria o recurso de cotação e pseudocotação de suas próprias obras na sua ópera “Le Grand Macabre” de 1977 conforme nos cita Steinitz (2003) e Varèse com suas intermináveis correções em “Amériques” conforme nos relata Chou Wen-Chung, seu último discípulo. Fonte: http://www.chouwenchung.org/works/varese_1929_ameriques_p2.php Acesso em 19/08/2014

realiza uma obra do desespero humano, dos seres mais abjetos, margeando entre a lucidez vigorosa e a tortuosidade de suas visões do mundo e de si mesmos, bem como uma crítica à capacidade humana racional de progresso, tecnologia e superioridade no silêncio e vazio da linguagem fora da unidade e coesão do “eu”. (PRADA, 2014, s.p.)

Junto aos textos de Beckett e Levi-Strauss, Berio utiliza na 3ª seção também *slogans* radicais (slogans escritos nas paredes das universidades de Sorbonne e Harvard, e da insurreição em Paris), além de clichês de massa (Vamos! Pare!), diálogos com os amigos e membros da família gravados pelo próprio Berio, terminando a seção com uma situação curiosa: o tenor agradece ao regente referindo-o pelo nome (p.ex. Obrigado Sr. Bernstein). Para Chitadze, esse gesto remete à lembrança o momento de uma viagem de navio quando se diz adeus ao capitão e o agradece pela ótima viagem.¹⁴⁵ A quarta seção foi concebida a princípio como uma espécie de coda, acaba por retomar os materiais apresentados na segunda seção. É uma seção curta e serena, para se equilibrar ao frenético terceiro movimento. Começa novamente com uma citação de Mahler – o coro tirado do final da sinfonia nº 2 “Ressurreição”. As vozes fazem uso de efeitos vocais, incluindo sussurros, fragmentos silábicos e distorções dos materiais apresentados previamente. O último movimento de Sinfonia foi acrescentado um ano mais tarde. Na análise de Dalmonte e Varga (1985, p. 109), o movimento revisita o

¹⁴⁵ Chitadze alude à fala de Berio sobre a terceira seção de Sinfonia. Tendo sua estrutura fundada sobre o *scherzo* da Sinfonia nº 2 de Mahler, sobre a qual um número de citações musicais de compositores como Schoenberg, Ravel, Berlioz, Stravinsky, R. Strauss, Bach, Berg, Beethoven, Debussy, Boulez, Stockhausen, Brahms, Hindemith, Wagner, Globokar, Ives e Webern são criteriosamente costuradas. Berio não vê essas citações como simples citações. Como atesta o próprio compositor em uma nota de programa sobre a obra, “[A]s diferentes citações musicais são sempre integradas à estrutura harmônica do *scherzo* de Mahler. Elas assinalam e comentam os acontecimentos e as transformações. Elas ilustram, portanto, um procedimento harmônico e não constituem de modo algum uma *collage*.” (Fonte: <http://brahms.ircam.fr/works/work/6881/>. Acesso em 17/10/2014). Nesse sentido, penso que *Sinfonia* transita pelo campo da intertextualidade, onde essas citações passam a fazer parte da matéria prima bruta da composição, como um acorde, uma nota musical, uma dinâmica, uma articulação... A ligação com ‘água’ é fortíssima, desde os excertos associados com esse elemento extraídos de Levi-Strauss, passando pela cena do afogamento de *Wozzeck* de Berg, incluindo nessa (re)composição a rubrica do próprio Mahler colocada no *scherzo*: “In ruhig fliessender Bewegung” (que traduzimos literalmente como “num movimento tranquilamente fluente”). Berio, segundo Chitadze, diz que essa seção é uma espécie de “Viagem para Cythera” feita em um navio carregado com oferendas (a música de Mahler), que encontra pessoas e coisas maravilhosas no caminho, e se dirige para a ilha devotada à Deusa do Amor. (p. 30). Complementando Chitadze, coloco ainda uma relação da ‘água’ com a rubrica de Mahler que por sua vez se liga à ideia de “fluxo de consciência” tal como aventado por Joyce, autor referenciado em várias obras por Berio. Berio disse certa vez: “[S]e eu tivesse que descrever a presença do ‘scherzo’ de Mahler na *Sinfonia*, a imagem que vem espontaneamente à mente é a de um rio fluindo através de uma paisagem que muda constantemente, algumas vezes indo subterraneamente e emergindo em outro lugar completamente diferente, por vezes muito evidente em sua jornada, desaparecendo de tempos em tempos dentro da terra” (Luciano Berio, notas para *Sinfonia*, gravada pela New York Philharmonic e Swingle Singers, sob a regência do compositor, Columbia records MS 7268 – 1968)

texto das seções anteriores, organizando o material de maneira mais ordenada para criar o que Berio denomina “substância narrativa”. A seção se abre com uma citação de Levi-Strauss que é ao mesmo tempo uma referência velada à segunda sinfonia de Mahler: o último movimento da Sinfonia de Berio abre com as palavras “rose de sang” (rosa de sangue), e o quarto movimento da sinfonia de Mahler começa com as palavras “O Röschen roth!” (Ó botão de rosa vermelho!). Dessa forma atestamos as relações multidisciplinares na obra de Berio, principalmente na sua ligação com a literatura, linguística e história, conforme as ligações descritas anteriormente.

Está evidente em “Le Grand Macabre” de Ligeti que sua arquitetura é fundada no processo de colagem e *assemblage*, o que por si revela não só a multidisciplinaridade que buscamos nesse compositor, como também as relações dialógicas que vão ocorrer em outras composições importantes como veremos, a título de elucidação, em “Aventures” “Nouvelles Aventures”. Mitchell (2007) chama a atenção sobre a etimologia da palavra “Aventure”: embora o significado da mesma seja ‘aventura’ em português, o autor faz referência a ‘aventurine’ – uma palavra intimamente relacionada – cuja definição no American Heritage Dictionary of The English Language refere-se a um cristal semi-translúcido ou opaco, de coloração que vai do marrom ao verde, chegando próximo do azul. O cristal possui incrustações de pequenas partículas, geralmente constituídas por cobre ou óxido de cromo. É interessante notar, com Mitchell, que a etimologia vem da palavra francesa ‘aventure’¹⁴⁶, significando ‘acaso’, ‘acidente’. Mitchell acrescenta que não há dados concretos para se afirmar que Ligeti teria em mente a referência da origem do nome do cristal com o título da composição, mas não podemos negar uma relação dialógica muito forte nesse sentido: o cristal apresenta incrustações randômicas em sua estrutura e carrega no seu nome o sentido de ‘acaso’; a composição de Ligeti faz uso de processos de aleatoriedade, indeterminação e improvisação, contrastando as mesmas com seções notadas integralmente em todos os seus parâmetros: altura, duração e intensidade. É oportuno observar a colocação de Mitchell de que “Aventures” e “Nouvelle Aventures” parecem ser uma extensão do trabalho de Ligeti com a música eletrônica posto que ele trata a instrumentação e a orquestração das mesmas como se fossem um sintetizador.

É patente também a presença do gesto em Ligeti, principalmente no que tange à interpretabilidade de certas obras. No artigo “Sourcing Gesture and Meaning from a

¹⁴⁶ A Wikipédia menciona que a palavra “aventurine” deriva da palavra italiana “a ventura” que quer dizer “por acaso”. Tanto a Wikipédia quanto o American Heritage aludem o título à descoberta da pedra por

Music Score: Communicating Techniques in Music Teaching” de Andrew Blackburn (2013), o autor discorre sobre a importância do gesto na interpretação e nos aponta alguns tópicos interessantes sobre isso em relação à obra “Volumina” para órgão, composta por Ligeti entre 1961 e 1962. A notação da obra é gráfica e mostra os gestos requeridos para a realização da mesma. Para Blackburn, a notação é altamente eficiente, além de se mostrar um modelo de ensino preciso, que o autor considera vital no entendimento de paradigmas tanto explícitos quanto implícitos da performance instrumental. Na visão de Swanwick,

“[a] Música compartilha com todas as formas de discurso, quatro maiores características psicológicas: 1) Nós internamente representamos ações e eventos para nós mesmos – nós imaginamos; 2) Nós reconhecemos e geramos relações entre estas imaginações; 3) Nós empregamos sistemas de símbolos, de vocabulários compartilhados; 4) Nós negociamos e intercambiamos nossos pensamentos com os outros” (SWANWICK, 2001, p. 31)

Usando as premissas acima, fica aparente (para o nosso entendimento de gesto), como a partitura em questão funciona, através de “imaginações”, “relações” e “vocabulário compartilhado” se tornando interface para o “intercâmbio de pensamento” que ocorre entre compositor, intérprete e público. Uma breve descrição do gesto nas artes plásticas pode nos ajudar a compreender melhor o gesto em música e refletirmos como o mesmo vem atuando nos compositores expostos nesse trabalho. Markey (2002) coloca a seguinte observação:

Gesto é também fundamental para o trabalho do artista. Um artista como Vermeer claramente usou gestos minúsculos ou pinceladas no sentido de representar a natureza na tela com grandes detalhes. Jackson Pollock, entretanto, fez movimentos em forma de varreduras e pintava com o corpo todo no sentido de produzir suas pinturas de respingos. É no branco da tela ou entre as borrifadas de tinta que os gestos de Pollock e o gesto do próprio trabalho ficam evidente. (MARKEY, 2002, s.p.)

Unificando essa definição percebemos que há um senso de localização, relação e movimento assim como a informação de cada gesto. Confirma-nos Swanwick que todas essas características também estão presentes em música (SWANWICK, 2001, p. 32). Ao analisar a partitura de “Volumina” concordo com Blackburn de que é imediatamente

aparente que esta música é diferente de qualquer outra partitura de Ligeti. É a única obra que ele escreveu usando a notação gráfica, e coincide com o período em que ele estava se rebelando contra o serialismo em música¹⁴⁷. Nesse caso, especulo que “Volumina” segue uma posição totalmente oposta ao rigor do serialismo: logo de início se nota que a acurácia precisa de notas individuais não é exigida (ao contrário do serialismo). Obviamente outras demandas surgem, exigindo do organista uma nova maneira de se relacionar com todos os teclados com “punho, a palma de sua mão ou o dorso da mão, bem como com a parte plana dos seus pés” (DE PIERI, 2009, *apud* BLACKBURN, 2013, s.p.) forçando o corpo em posições diferentes e não equilibradas.

Ainda em referência ao serialismo, sabemos através de Chou Wen-Chung¹⁴⁸, que Varèse também não era adepto do sistema de 12 sons, sugerindo que o sistema de 12 sons era somente necessário para aqueles (compositores) que necessitassem de uma disciplina mais estrita na arte deles. Mas a recusa de Varèse em usar um sistema racional¹⁴⁹ de composição não o impediu de pensar a música como “sons organizados”, em sua ânsia de (re)definir o conceito de música. Entretanto, como aponta Lanna, a atitude diante das questões colocadas a partir do serialismo é apenas um dado que soma-se a outras características da personalidade e do pensamento composicional de Varèse e que dificultam a abordagem analítica de suas obras¹⁵⁰. De fato, é consenso entre vários autores (BERNARD, 1987 e HALLS, s.d.), que os dois maiores obstáculos para analisar a obra de Varèse são: primeiramente as ausências de anotações e as primeiras composições, ambas destruídas deliberadamente pelo próprio compositor e em segundo lugar a sua relutância em registrar seus procedimentos composicionais em detalhes. Na visão de Mitchell (2007), Varèse não discutia essas questões por entender que não era da conta de ninguém a maneira como ele compunha suas peças, optando por falar delas com uma espécie de retórica exagerada (Halls), conduzindo os teóricos a trabalharem em cima de conjecturas, o que lhes permitem uma liberdade de interpretação maior de sua música. Há, entretanto, uma certa resistência de sua música se submeter a uma

¹⁴⁷ Coincidentemente os outros compositores analisados nessa tese também abandonariam ou se rebelariam contra o serialismo musical em algum momento de suas carreiras.

¹⁴⁸ Chou Wen-Chung foi discípulo e biógrafo de Varèse quando esse imigrou para os Estados Unidos, sendo responsável pela finalização e orquestração da última obra do compositor.

¹⁴⁹ O termo ‘racional’ implicaria, como nos aponta Boulez (Silva, 2009, p. 10) “[A] chamada mania matemática – melhor dizendo: a mania pseudocientífica – pode aparentemente satisfazer, desde que ela engendre a ilusão de uma ciência exata, irrefutável, baseada em fatos precisos: ela dá a impressão de apresentar fatos objetivo com a máxima autoridade. Poder-se-ia voltar à concepção da Idade Média: a música é uma ciência e, como tal, exige uma abordagem científica, racional; tudo deve ser definido tão claramente quanto possível, demonstrado, ordenado a partir dos modelos já existentes em outras disciplinas e emprestados das ciências exatas.” Esse argumento vai diretamente contra os movimentos artísticos que valorizam o instinto, a intuição, o inconsciente, o irracional, e assim por diante.

análise empírica, pois sua obra tende a um ecletismo em *design* o que faz com que uma análise nesses moldes seja pouco provável de descobrir um sistema composicional que inclua tudo. Assim, concordo com Halls (s.d.) que um método composicional pode aparentemente saltar numa análise, se se considerar as estruturas de alturas (notas) isoladamente. Essa postura é corroborada pelo fato de que Varèse passou toda a sua vida advogando uma relação íntima entre som música e ciência, como nos atesta Halls. Aqui a questão da multidisciplinariedade se torna mais forte, quando nos remetemos a uma colocação da historiadora de artes Linda Handerson, em que compara o pensamento filosófico e estético de Varèse com a ciência e o mundo das artes visuais. Essa colocação foi compilada por Antokoletz e diz o seguinte:

O uso de Varèse da palavra ciência ...indubitavelmente indica tanto a matemática quanto a geometria¹⁵¹ associados com a quarta dimensão e a física do som. Em palestras que ele daria mais tarde em sua vida, Varèse se referiu a dois cientistas do século dezenove, Hoene Wronski e Helmholtz como as fontes para suas primeiras ideias sobre música como um fenômeno espacial. Wronski tinha definido música como “a corporificação da inteligência que há nos sons”, que fez Varèse considerar música como “corpos sonoros moventes no espaço.” Inspirado pelos estudos de sirenes de Helmholtz e pela ‘fisiologia do som’, Varèse começou a experimentar com sirenes e descobriu que ele poderia produzir “belas curvas parabólicas e hiperbólicas equivalentes para mim às parábolas e hipérbolas do domínio visual”. (LINDA HANDERSON apud ANTOKOLETZ, 2013, p. 279)

Como já dito anteriormente, embora Varèse tenha refutado o serialismo, isso não o impediu de pensar a música como um “sistema de sons organizados”. Em *Ionisation* (composta em 1931) esse conceito frutificou totalmente e, concordando com Antokoletz, exemplifica um contínuo dinâmico baseado em interações de massas sonoras estáticas e especializadas feitas quase que totalmente de instrumentos de percussão de alturas indeterminadas. Composta para 13 percussionistas, seu meio sonoro já anteciparia a mais complexa e divergente mistura de sonoridades definidas, de percussão não anotada, ruídos e materiais produzidos eletronicamente gravados em fita magnética que ele viria a usar depois da Segunda Guerra Mundial, em obras como *Déserts* (1954) e *Poème Électronique* (1958). Antokoletz repara que Varèse abominava, de uma maneira geral, as formas seccionais tradicionais em música, mas lembra que um

¹⁵⁰ Reflexão colocada durante orientação em 01/10/2015.

jornal da época publicou uma palestra do compositor sobre *Ionisation*, em 1937, e nessa palestra Varèse teria dito que essa composição está na forma do primeiro movimento de uma sonata (p. 279). Como já vimos, Varèse atribui nomes científicos ou pseudocientíficos a algumas de suas composições, relacionando-as com áreas da Química, Matemática, Biologia e Física. É incontestável o aspecto multidisciplinar em sua obra, mas, como aponta Bento (2005), o modelo de multidisciplinaridade que Varèse defende,

[n]ão se baseia numa sincronização redundante de dimensões plásticas simultâneas, mas pelo contrário, dentro do modelo que Bertold Brecht como epische Oper (ópera épica), em que as várias dimensões artísticas (texto, luzes, música, no caso especificamente sugerido por Brecht) devem ser independentes a fim de evitar um envolvimento emocional excessivo por parte do espectador, criando o distanciamento entre espectador e obra necessários a uma apreciação consciente, não alienante. (BENTO, 2005, p. 149)

Entre o rigor de um engenheiro ao experimentalismo necessário para a construção de suas obras, Varèse percorre seu labirinto de ânsias e contradições. Há por exemplo, uma situação relatada por Bento (2005, p. 149), de que, quando Varèse criou o “Poème Electronique” para o Pavilhão Philips, o compositor evitou deliberadamente a sincronização da música com o filme proposto para acompanhar a mesma. No entanto, o rigor da duração de ambas as partes sonoras e visuais foi mantido (exatamente 480 segundos). Relata-se que Le Corbusier, o arquiteto que projetou o Pavilhão pediu para Varèse colocar um silêncio no meio da obra com a intenção de realçar uma luz branca, mas não foi atendido pelo compositor, que alegou impossibilidade de realização, mas é precisamente nessa parte que o arquiteto pediu o silêncio que aparece a maior quantidade de ruídos de toda a obra (VIVIER, 1973, p. 162). Outro momento de contradição colocado por Bento diz respeito à espacialização do som: a despeito da importância que o compositor dava à projeção espacial do som, ele teria deixado aos técnicos da Philips a responsabilidade de especializar seus materiais. Bento (2005, p. 150) hipotetiza que talvez Varèse considerasse mais importante a existência da espacialização do que a natureza exata dessa espacialização. Sabe-se que as condições onde o trabalho foi realizado poderiam ter sido limitativas. Sabe-se que houve uma certa hostilidade e incompreensão por parte da Philips e de seus engenheiros em relação ao

¹⁵¹Henderson coloca que a amizade de Varèse com o artista Marcel Duchamp em Nova York parece ter sido decisiva em sua realização consciente da “quarta dimensão” como base para sua geometria musical, como viria a ocorrer na sua obra “Hyperprism” (Antokoletz, 2013, p. 279)

trabalho e solicitações de Varèse e, apesar da inexistência de uma metalinguagem que permitisse um contato mais fácil entre o compositor e os técnicos, criou-se onomatopeias que solucionaram o problema de comunicação. A ausência de partitura também foi contornada pela realização de esboços gráficos. A limitação tecnológica dos recursos emprestados a Varèse fez com que o compositor se centrasse em outros aspectos da composição, como na exploração de um *continuum* de recursos de vários planos que inclui elementos rítmicos ou rítmico-melódicos, timbres, durações, velocidades e texturas, isso tudo contribuindo para a coerência da obra.

Um visionário, que, como nos diz Bento, “reconhece as limitações dos dispositivos eletrônicos de então, mas também que a união entre a arte e a ciência, entre o músico e o cientista ou técnico, se está finalmente a materializar”:

[C]onsiderando que os nossos dispositivos eletrônicos nunca foram projetados com a intenção de fazer música, mas para o fim único de medir e analisar som, é notável que o que já foi conseguido seja musicalmente válido. Estes dispositivos são ainda desajeitados e fazem-nos perder tempo, e não são ainda inteiramente satisfatórios como um meio artístico. Mas esta arte encontra-se ainda na sua infância, e eu espero e acredito firmemente, agora que os compositores e físicos estão finalmente a trabalhar juntos e a música se encontra de novo ligada à ciência como estava na Idade Média, que sejam inventados dispositivos novos e mais eficientes musicalmente. (BENTO, 2005, p. 151).

Concluindo a reflexão sobre a questão das relações dialógicas nas composições de Varèse, lembramos que a obra, como enunciado, suscita uma resposta e/ou uma expectativa de resposta. Segundo Rosscal (1972, p. 43), Varèse, durante o tempo em que permaneceu no conservatório, teria dito: “Eu me recuso a me submeter aos sons que eu já tenho escutado”. Rosscal também afirma que suas inspirações foram Busoni e Debussy, e que esse último teria o encorajado a se tornar um compositor, dizendo a ele: “Regras não fazem uma obra de arte”¹⁵². Você tem o direito de compor o que você quiser, da maneira que você quiser”¹⁵³ (ROSSCAL, 1972, p. 48). Debussy também teria o encorajado a buscar inspiração nas músicas não ocidentais (p. 48). Por outro lado, o próprio compositor teria também dito:

¹⁵² É atribuído a Debussy a seguinte citação: “Obras de arte fazem regras, mas regras não fazem obras de arte”. Disponível em: <http://kdfrases.com/frase/122423>. Acesso em 30/09/2015.

¹⁵³ Lanna lembra aqui a fala de Wassily Kandinsky, eminente pintor russo (1866-1944). Kandinsky comenta que “a liberdade do artista não é absoluta. Cada artista sabe até onde pode avançar, em termos de linguagem”. Conclui Lanna: “Essa reflexão me parece iluminar, de outro ângulo, a questão da “liberdade” do artista” (reflexão feita durante orientação em 01/10/2015).

“Eu não fui influenciado por compositores o tanto que eu fui por objetos naturais e fenômenos físicos. Quando criança, eu fiquei tremendamente impressionado pelas qualidades e caráter do granito que encontrei na Burgúndia, onde visitava meu avô com frequência... Então eu estava sempre em contato com coisas de pedra e com este tipo de arquitetura estrutural – sem babados ou decoração desnecessária. Tudo isso se tornou uma parte integral de meu pensamento desde muito cedo” (VARÈSE apud SCHULLER, 1965, p. 34 apud RUSSCOL, 1972)¹⁵⁴

É oportuno colocar que ele busca, como nos diz Mellers, moldar a sua música

[c]om a precisão de um cientista, mas a tentativa precisa falhar, porque um artista, sendo humano, é humanamente falível. Não obstante, há grandeza e excitamento na tentativa de Varèse de emular, através de meios humanos, os processos da Natureza. Talvez somente Deus possa fazer uma árvore, mas o Homem pode pelo menos fazer os sons se comportarem como cristais. (MELLERS, 1987, p. 164)

No diálogo com a ciência, notamos importantes relações dialógicas nas composições de Varèse. Por exemplo, em sua obra *Arcana*, o compositor descreve a peça como uma espécie de *passacaglia* nas onze notas que abrem o trabalho (embora a estrutura não seja nem temática, nem harmônica). Mellers (1987) também observa rastros de música “normal” que pipocam na sua superfície (há fragmentos de canções de rua, melodias militares, bem como reminiscências de Debussy e Stravinsky, precisamente do Pássaro de Fogo, Petrouschka e Sagração da Primavera) que podem ter sido sub ou pelo menos semi-consciente. O dialogismo se dá também no título da obra: segundo Mellers, o nome ‘Arcana’ é extraído da “Astronomia Hermética” de Paracelso, e apesar do mesmo se referir à “ciência” da alquimia, ele também implica que o gerador de mudança – o que transmuta o metal em ouro – é a imaginação humana. Não posso deixar de mencionar aqui uma dupla contradição, uma posição antagônica de Varèse aos seus próprios princípios: primeiramente por se inspirar em um conceito extremamente antigo (a alquimia) para sustentar simbolicamente uma obra que aponta para o futuro em forma, timbre, ritmo (a busca por “novos” instrumentos) e etc.; e segundo, o uso de instrumentos até então considerados exóticos ou pouco apreciados como sarrusofone, heckelfone, clarinete contrabaixo e trombone contrabaixo (possivelmente Varèse vislumbrava nesses instrumentos a possibilidade de novos timbres). Essa instrumentação rivaliza com os quarenta instrumentos de percussão exigidos na

partitura, lembrando que a percussão, em minhas reflexões, foi um dos (senão o) elementos liberadores das suas ideias mais arraigadas: nunca, em toda a história da música ocidental, essa classe de instrumentos teve papel tão preponderante e revolucionário, como nas obras de Varèse. Em relação ao gesto, todo compositor tem o seu. Em Varèse, o mais típico, de acordo com James Fei, seria a acumulação de tons individuais culminando em um grande crescendo. Esse gesto começou em 1925 com a obra “Integrales” e persistiu até o “Poème Électronique” de 1958.¹⁵⁵

Há muito de Varèse dentro de Bértola. Essa afirmação vem não somente através de seus pronunciamentos exaltados sobre a riqueza do compositor, durante o tempo em que fui seu aluno, mas também afirmado por aqueles que estudaram suas obras, como Paraskevaídis (2001) e Borém (2003). Varèse teria um impacto profundo em muitos compositores latino-americanos, como já atestado por Paraskevaídis nessa tese. A noção do gesto em Varèse se repete em Bértola na escolha dos objetos sonoros. Borém nos mostra a relação direta e afinidade na escolha e manipulação das alturas, rítmica e efeitos sonoros na obra “La Visión de los Vencidos” de Bértola com a obra “Octandre” de Varèse. Também atesta a semelhança dos materiais de “Octandre” com “Lucipherez” principalmente no que tange à espacialização de intervalos cromáticos. Freire e Rodrigues Jr. (1999, p. 3) também observam um estilo bastante característico nos dois compositores que se refere ao procedimento de “fixar uma determinada altura ou um determinado intervalo melódico, voltando a atenção para o ritmo, o timbre, a articulação ou a dinâmica”.¹⁵⁶ A multidisciplinaridade em Bértola dialoga em duas direções principais: a da ciência, como já apontado em alguns títulos de suas composições (Usher-II-2005, Signals, Hertz, Tráfego, Dynamus, Traslaciones, Tramos) e a da literatura (Las Doradas Manzanas del Sol: sobre o poema “The Song of Wandering Aengus” de W.B. Yeats), Variantes Alpha-Omega (sobre texto da Bíblia), Procne (sobre poema homônimo de Peter Quennell), Anjos Xipófagos (sobre trecho do livro “Confissões de Ralfo” de Sérgio Sant’anna), La Visión de los Vencidos (inspirada no livro homônimo de León-Portilla), A Hora e a Vez – Septeto Matraga (sobre conto “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” de Guimarães Rosa), Cantos a Ho (inspirado por poemas de Ho-Chi-Minh). Em Bértola, como aponta suas partituras, o gesto é preciso, comedido, com as rubricas minuciosamente descritas em língua italiana, como manda a

¹⁵⁴ Citado em *Sound Structure in Music* de Robert Erickson; University of California Press, (1975)

¹⁵⁵ FEI, James. Edgard Varèse’s Poème Électronique (1958). Live Program Notes Presented at the Concert. Disponível em: <http://www.music.columbia.edu/masterpieces/notes/varese/notes.html>. Acesso em 30/08/2014.

tradição, *deciso, rigolare e molto preciso, legato sempre*. As durações são meticulosamente calculadas, os prolongamentos artificiais ou soldaduras como denomina Freire e Rodrigues Jr. (1999, p. 80 – “herança eletroacústica em sua música instrumental”¹⁵⁷. As indicações metronômicas também são apuradas e demonstram que o compositor nutre uma preferência por movimentos lentos a no máximo andante. As indicações mais usadas são: MM = 44, 56, 60, 63, 72. Não há uso de *accellerandos* ou *ritardandos*, apenas mudanças abruptas na agógica.

¹⁵⁶Conforme nos mostra as obras “Hyperprism”, “Octandre” e “Déserts” de Varèse confrontadas com “Signals” (versão de 1969), “Lucipherez” e “Cantos a Ho” de Bértola

¹⁵⁷Como explica Freire e Rodrigues Jr., o prolongamento artificial é a passagem de uma nota com a mesma altura, de um instrumento para outro, sendo realizada com bastante cuidado, com indicações precisas de dinâmica para o sucesso do procedimento. Os autores lembram que até a bandeira de colcheias e semicolcheias são desenhadas de modo horizontal ao pentagrama no intuito de querer indicar uma continuação dessa linha em outro instrumento apesar da pausa que vem em seguida.

4

Tramando tramoias tramela o tramelão: quando o *self* alcagueta o *outro*

Eu calibro o tempo e o lugar de minha própria posição, que está sempre mudando, pela existência de outros seres humanos e do mundo natural por meio dos valores que articulo em atos. A ética não se constitui de princípios abstratos, mas é o padrão dos atos reais que executo no acontecimento que é minha vida. Meu self é aquilo mediante o que semelhante execução responde a outros selves e ao mundo a partir do lugar e do tempo únicos que ocupo na existência. (BAKHTIN, 1984, p. 90 apud CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 90)

A palavra em russo é “*postupok*”: significa “ato”, também “ação”. Essa palavra-conceito¹⁵⁸ vai permear a maior parte do texto de Bakhtin “Para uma Filosofia do Ato” (BAKHTIN, 1993). No entender do filósofo, ao enfocar ação, movimento, energia e performance, a vida, enquanto acontecimento, pressupõe *selves* que são ‘performadores’: “[P]ara ser bem sucedida, a relação entre mim e o outro precisa ser moldada em performance coerente” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 90), dessa forma, explica Bakhtin, a atividade arquitetônica da autoria, sendo essa a construção de um texto, ocorre em paralelo com a atividade da existência humana que é a construção de um *self*. Clark e Holquist (2008) observam certo paralelismo entre o *self* e o “eu penso” formulado por Kant, onde Kant aponta esse *self* com a definição de um “eu que é em si mesmo completamente vazio”. Nesse caso, Bakhtin diria, o ser humano está menos que tudo apto a apreender o todo de sua personalidade, pois “seja numa rigorosa tentativa de atingir um íntimo conhecimento eidético de si mesmo, seja no mais banal devaneio”, o

¹⁵⁸Na nota final da tradução americana de “Para uma Filosofia do Ato” (Toward a Philosophy of the Act – Austin: University of Texas Press, 1993, p. 95-96), Vadim Liapunov faz a seguinte observação: “*Postupok* (os dicionários geralmente definem como “uma ação intencionalmente realizada por alguém”): uma ação ou ato que mesmo escolho realizar, “meu próprio ato ou ação individualmente responsável”. Esse é o termo fundamental de Bakhtin no texto inteiro; ele usa a palavra no singular, presumivelmente para ressaltar o foco na singularidade ou unicidade, no seu ser *esta* ação particular e não outra, realizada respondivelmente (ou responsavelmente) por este indivíduo particular neste tempo particular e neste lugar particular. Além disso, o foco está na realização do ato ou ação, ou no ato ou ação enquanto está sendo desempenhado, em oposição à consideração do fato *post factum* (o ato que *já foi* realizado). Bakhtin usa também o verbo *postupat* (agir, realizar um ato), que está obviamente relacionado com o nome *postupok*; e ele dá um novo sentido à locução verbal *postuplenie* relacionando-a de volta com *postupok*: a realização única, contínua, de atos ou ações individualmente responsáveis e, portanto, análoga ao ato ou ação única. Nessa tradução eu verti *postupok* como “um ato ou ação”, “um/o ato realizado” ou “uma/a ação”.”

que se tem é “eu a mim mesmo que eu não posso ver”. Para exemplificar, Bakhtin cita a ação de um autor que tenta visualizar uma personagem: essa ação “tem paralelo na minha tentativa de dar sentido a este mundo a fim de fazer uma história coerente de meu papel nele. O *self* é ‘a personagem principal que está num plano diferente de todas as outras personagens que eu imagino’” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 96). Souza et al. (2012, p. 110) chama a atenção para a questão do que é conhecer um *objeto*, e o que é conhecer um *indivíduo*, outro sujeito cognoscente, distinção essa considerada fundamental para Bakhtin. Quando o sujeito se depara com um objeto desprovido de interioridade, tal objeto pode se revelar por um ato unilateral do sujeito, havendo a elaboração de um conhecimento de ordem prática. Temos aqui a primeira noção de alteridade, no sentido definido pela enciclopédia Larousse, como nos aponta Zanella (2005, p. 100): “relação de oposição entre o sujeito pensante (o Eu) e o objeto pensado (o Não-eu)”. Hipotetizando que o objeto pensado, mesmo desprovido de interioridade, possa pertencer a um “outro”, um outro *self*, o encontro do compositor com seu *outro* produzirá um conhecimento inevitavelmente dialógico e alteritário. Lembrando que para Bakhtin dialogismo e alteridade são conceitos que não podem ser pensados separadamente, concordo com Jobim e Souza et al. (2012) no sentido de que, alteridade, na concepção do filósofo russo,

[n]ão se limita à consciência da existência do outro, nem tampouco se reduz ao diferente, mas comporta também o estranhamento e o pertencimento. O outro é o lugar da busca de sentido, mas também, simultaneamente, da incompletude e da provisoriade. (JOBIM e SOUZA et al. 2012, p. 111)

Explica Bakhtin, que a existência se dá pelo constante deslize entre o *self* e o outro. Essa outridade é o fundamento de toda a existência e o diálogo, igualmente se comporta como estrutura primacial de qualquer existência particular “representando uma constante troca *entre o que já é e o que não é ainda*¹⁵⁹” (grifo meu) (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 91). Se, por um lado, as filosofias solipsísticas apregoam que “além de nós só existem nossas experiências”¹⁶⁰ e por conseguinte, enfatizam que “tudo que nos resta é o eu presente”, a dicotomia *self/outro* em Bakhtin toma outras conotações quase que opostas: para ele, o *self* não é uma presença onde o real se aloja,

¹⁵⁹Refere-se ao ‘contínuo vir-a-ser’, o mundo em permanente estado de *devenir*. Bakhtin em seu *Marxismo e Filosofia da Linguagem* cita E. Lorck sobre esta importante condição da língua: “A língua, segundo Lorck, não é um ser acabado (*ergon*), mas um *devenir* permanente e um acontecimento vivo (*energeia*)”. (BAKHTIN, 1981, p. 139)

¹⁶⁰Definição disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Solipsismo>. Acesso em 29/10/2014

pois o mesmo nunca é completo, podendo portanto *apenas existir dialogicamente* (grifo meu). Retomando a questão da troca entre o que já é e o que não é ainda, essa perspectiva para o autor russo, como explica Jobim e Souza et al.

[a]presenta a condição de inacabamento permanente do sujeito, o vir-a-ser da condição do homem no mundo, assim como também denuncia a precária condição das teorias que buscam, através de uma linguagem instrumental, representar a totalidade da experiência do homem no mundo. O mundo conhecido teoricamente não é o mundo inteiro (JOBIM e SOUZA et al. 2012, p. 111)

“Entre o que já é e o que não é ainda”: este axioma pode ser a chave para o entendimento de como funciona o processo de relação criadora entre o *self* e o outro do objeto extramusical. O objeto pensado (Não-eu) traz em si uma história, uma memória constitutiva, uma autoria nem sempre visível – o que já é; em suma, porta todas as condições de alteridade prontas a se relacionar com o seu futuro autor-criador – ou seja, o seu outro. Um texto que aponta para outro texto, ou uma pintura, uma caligrafia, uma paisagem, um poema, uma cerâmica, possui em sua constituição uma carga de *valor agregado* que lhe dá vida. Esse valor agregado¹⁶¹ tem condições de transformar esses objetos¹⁶² em entidades vivas facilitando a relação entre o criador e a criação. Bakhtin demonstra uma concepção bem original para entender o contraste do eu/outro no mundo natural, baseando-a na biologia: de posse da ideia de que os cientistas usam um sistema muito simples para decidir se uma determinada estrutura microscópica é matéria morta ou tecido vivo, expondo essa estrutura a uma fonte de luz,¹⁶³ entendendo que, nesse nível primitivo, a capacidade de reagir ao ambiente ou interagir com ele é a prova de vida. Para Bakhtin, a mais modesta manifestação dum organismo, como a contração de uma hidra quando submetida à luz, é um sinal de vida. Comparando essa reação num nível de complexidade mais alto nos seres humanos, ele chega ao conceito do *self*: dessa

¹⁶¹ Refiro-me aqui ao conceito de ‘palavras escoantes’ (*isxodjaščie slova*) proposto por Bakhtin, palavras que moldam valores, a ser abordado logo mais nesta tese.

¹⁶² Para efeito de elucidação, sempre me refiro a ‘objeto’ como sendo qualquer elemento material que possa servir de *inspiração* ou matéria prima para uma composição musical. Nesse caso, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um texto literário, um poema, uma paisagem, uma caligrafia, uma cerâmica, etc. podem ser visto como um ‘objeto’ – uma fonte extramusical.

¹⁶³ Uma estrutura microscópica é exposta à luz. Se a mesma tiver a capacidade de reagir a essa luz, ela é viva. Mas, se não sofre mudança às condições alteradas, decide-se que a mesma não tenha vida. Bakhtin compara esse processo ao protozoário que depende do meio para obter alimento: ele necessita daquilo que

maneira, o *self* “é menos uma abstração metafísica do que o fato básico da vida” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 92). Da mesma forma que o protozoário, o *self* não tem significado ‘em si mesmo’, pois sem o ambiente propício a exercitar a sua responsabilidade, o mesmo não teria condições de existir. Mais ainda: ao entender que os organismos primitivos somente podem reagir ao seu meio ambiente de maneira altamente programada, ou seja, se uma hidra se expande ou se contrai em presença de luz, conclui-se que todas as hidras hão de reagir do mesmo modo. Diferentemente nos seres humanos que são organismos mais complexos onde o corpo físico é uma organização social de comunidades histologicamente prolíficas, sendo que as células individualmente se inter-relacionam em ‘linguagens’ próprias, numa *heteroglossia de impulsos eletroquímicos e ‘dialetos’ hormonais* como lembra Bakhtin, esses subsistemas interagem entre si, e o sistema integrado que eles constituem em sua inteireza, por sua vez vem interagir socialmente com outras pessoas. Ajunta-se também o fato de que, se no reino dos protozoários a possibilidade da repetição do comportamento é eminente, o mesmo pode não ocorrer entre os seres humanos, pois não há absolutamente como saber como cada um de nós vai responder, fato esse que nos torna únicos. E nesse constante responsar se constitui a vida individual¹⁶⁴. Nesse sentido, a declaração de Bakhtin sobre “não haver álibi para se existir”, nos mostra que o modo como respondemos é como tomamos a responsabilidade por nós mesmos. Dessa necessidade/condição do *self* responder a outros *selves* na troca social o torna incompleto em si próprio: “os *selves* necessitam de um estímulo da alteridade do mundo social a fim de sustentar sua responsabilidade”. (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 93). Nessa relação do *self* com a outridade se dá, ao meu entender, a *tomada de consciência do indivíduo*. Bakhtin utiliza a palavra *priobščēn*, cujo significado tanto se refere a “associado com”, como também é o particípio passado passivo de “ministrar um sacramento” numa analogia religiosa de que “os homens se incorporam ao trabalho da vida, dando-lhe o vinho e a hóstia do significado” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p.99). Porém nos é dito pelo autor que o mundo em essência não tem significado. Completa essa assertiva colocando que as pessoas nada são em essência senão criadores e consumidores de significados, o que ecoa na minha memória a frase de Santaella de que o “homem está condenado a significar”¹⁶⁵, sendo essa a sua grandeza e a sua miséria...

está “fora dos limites infusos de sua configuração integral a fim de assegurar a continuação de sua capacidade interna e reativa que é definida como sua vida”. (Clark e Holquist, 2008, p. 92)

¹⁶⁴O que explicaria, de maneira simplificada, como um mesmo objeto extramusical pode *induzir* sentidos diferentes para criadores diferentes.

¹⁶⁵Para a nota sobre essa passagem, ver a página 13 dessa tese.

Diria Bakhtin que “no unitário (*edinoe*) e único (*edinstvennoe*) evento da existência (*sobytie bytija*) é impossível ser neutro” (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 100). Como ser humano cômico, ele vê a impossibilidade de se viver uma vida neutra em termos de valores. Ao mesmo tempo, como o ser humano tem a liberdade de se abster de produzir seus próprios valores, entende-se que, moldar o mundo por meio do significado dos valores que os atos do indivíduo articula não passa a ser uma necessidade, mas uma responsabilidade. Sigo com Bakhtin ao refletir que a consciência do ser humano entra no mundo através de atos concretos que definem valores. Bakhtin também emprega o termo “palavras escoantes” (*isxodjaščie slova*) para expressar a moldagem de valores. Esse posicionamento do autor russo não deixa de me remeter ao conceito de *alegoria* aventado por Santo Ambrósio (De Abraham libri duo, I, 4, 28), tal como citado por Umberto Eco (2014, p. 129): *Alegoria est cum aliud geritur et aliud figuratur* – “Nós temos alegoria quando uma coisa é apresentada e nós imaginamos outra”. Pode parecer uma contraposição mas uma coisa não nega necessariamente a outra – ao contrário –, se reafirmam mutuamente. O que imaginamos é a consciência e a alegoria é o mundo. Complementando essa ideia trago à reflexão o dizer de Jullien (2003):

Qualquer que seja o motivo em questão – o próprio do motivo evocador é então “se entender a partir de determinado objeto enquanto que o seu sentido é reconduzido para um outro objeto”. Convém, portanto pôr em evidência este “outro objeto” (o referente tal como deva existir precisamente no seio da intencionalidade do poeta) para que a evocação poética possa ser apreendida segundo seu verdadeiro alcance: o motivo poético é “emprestado” ao mundo das realidades sensíveis (o registro dos objetos naturais) e “reconduz” o engajamento pessoal do poeta cara a cara com a realidade política e social de seu tempo. (JULLIEN, 2003, p. 205)¹⁶⁶

Antes que se possa questionar a validade dessa assertiva, é pertinente lembrar que Bakhtin, em sua *Para uma filosofia do ato* aponta que “a validade de uma asserção

¹⁶⁶*Quel que soit le thème du motif en question – le propre du motif évocateur est donc de “se déployer à partir d’un certain objet tandis que son sens renvoie à un autre objet”. Il convient donc de mettre en évidence cet “autre objet” (le référent tel qu’il doit exister précisément au sein de l’intentionnalité du poète) afin que l’évocation poétique puisse être appréhendée selon sa véritable portée: le motif poétique est “emprunté” au monde des réalités sensibles (le registre des objets naturels) et “renvoie” l’engagement personnel du poète vis-à-vis de la réalité politique et sociale de son temps. (Jullien, François. La Valeur Allusive, p. 205)*

teórica não depende de ter sido conhecida ou não por alguém”. E completa exemplificando: “As leis de Newton eram válidas em si mesmo antes de Newton tê-las descoberto, e não foi essa descoberta que as tornou válidas pela primeira vez” (p. 28). No entanto, Bakhtin pondera que essas verdades não existiam como verdades *conhecidas* – como momentos participantes do Ser-evento [*Seingeschehen*] único, e isso é de essencial importância, porque é isso que constitui o sentido da ação que as conhece¹⁶⁷. Para ele, seria um erro grosseiro imaginar que essas verdades eternas existissem antes que Newton as descobrisse, do mesmo modo que a América existia antes de Colombo descobri-la. A eternidade da verdade não pode ser contraposta à nossa temporalidade como uma duração sem fim para a qual o nosso tempo é apenas um mero momento ou segmento¹⁶⁸.

Retomando a questão do “entre o que já é e o que não é ainda” – em contraponto com o pensamento do *self* que só tem noção de sua existência em relação ao *outro*, enveredamos pelo labirinto da existência criativa/criadora, e caminhamos ao lado da *Lebensphilosophie*,¹⁶⁹ onde, em sua contemporaneidade, busca “incluir o mundo teórico no interior da unidade da vida-em-processo-de-devir”, onde vejo *devir* significando as mudanças pelas quais passam as coisas, no sentido de ‘tornar-se’ como proposto por Heráclito de Éfeso, que no século VI a. C. disse que nada nesse mundo é permanente, exceto a mudança e a transformação¹⁷⁰. A filosofia da vida postulado por Henri Bergson tem como traço característico a estetização da vida onde elementos teóricos e estéticos, via de regra, se fundem nessas concepções de vida. Bakhtin, ao criticar Bergson, lembra

¹⁶⁷“É precisamente na condição de ser pura que a verdade pode participar responsavelmente no Ser-evento; a vida-como-evento não precisa de uma verdade que seja internamente relativa. A validade da verdade é suficiente por si, absoluta e eterna, e um ato ou ação de cognição responsável leva em conta essa peculiaridade sua; é isso que constitui sua essência.” (Bakhtin, 1993, p. 28-29)

¹⁶⁸Como lembra Lanna, “Tempo com intervalo entre eventos. Não existe sem eles”. Observação feita em orientação no mês de fevereiro de 2015.

¹⁶⁹Segundo Liapunov, “*Lebensphilosophie* (filosofia da vida) é uma designação comum nas histórias da filosofia alemãs para um ramo filosófico que surgiu em torno de 1900. Seu principal representante na França é Henri Bergson. Na Alemanha ela é representada por Wilhelm Dilthey, Georg Simmel, Rudolf Eucken e Ernst Troeltsch. Na definição de Rudolf Eisler: ‘o ramo da filosofia que define a realidade absoluta (*Wirklichkeit*) como ‘Vida’ ou que opõe a realidade viva irracional, que só pode ser percebida através da experiência vivida (*Erlebnis*) ou através da intuição, àquele modo do Ser que foi formado pela cognição abstrata e analítico-intelectual.’” (Eisler, *Wörterbuch*, vol. 2. P.16). Liapunov sublinha que a expressão “filosofia da vida” nesse sentido caracteriza o todo da filosofia, e não um ramo particular dela. (LIAPUNOV, Vadim. *Notas da tradução de Para uma filosofia do ato de M. Bakhtin*, 1993, p. 100)

¹⁷⁰“Para Heráclito não existe qualquer coisa sobre a qual se possa dizer: “é”. Ele nega o ente. Conhece apenas o devir, o transcorrer; de modo que considera a fê na persistência como erro e estupidez. O que se torna é uno em eterna transformação; e a lei dessa eterna transformação, o *logos* das coisas, é justamente aquele uno (o fogo). Assim o uno que sempre se torna e que está no devir, é por si mesmo lei: que ele se torne e como se torne é obra sua.” (VIEIRA, Antônio. *Lágrimas de Heráclito*. Texto original italiano com tradução portuguesa de época. Fixação dos textos, introdução e notas de Sonia N. Salomão. São Paulo, Editora 34, 2001, p. 67). Lanna nos aponta também o dizer de Demócrito de Abdera (460 a 370 a.C.) que

que a cognição intelectual (teoreticismo) entra como um elemento necessário na construção da intuição. Para Bakhtin, se se subtrair os elementos intelectuais da intuição, o que permanece é “pura contemplação estética, com uma mistura insignificante, uma dose homeopática, de pensamento participativo¹⁷¹ real” (LIAPUNOV, 1993, p. 98). Quais seriam as implicações para a criação artística desse posicionamento filosófico de Bakhtin? Dado o caráter passivo da contemplação estética, ela em si não é de grande serventia para o autor/criador justamente por isolar de si o próprio autor/criador. Assim, como exemplifica o autor russo, perante um elemento simples, como uma cor, uma rocha ou o movimento das ondas numa praia, antes de se adaptar-lhes uma abordagem estética qualquer,

[d]evo antes de mais nada dar-lhes vida, convertê-los em heróis em potencial, marcados por um destino, devo dotá-los de uma orientação emotivo-volitiva, personificá-los; esse é o meio que permite instaurar uma abordagem estética, condição principal de uma visão estética, mas a atividade propriamente estética ainda não começou, na medida em que apenas estou vivendo a imagem a que dei vida (minha atividade também pode enveredar-se noutra direção: posso sentir pavor perante um mar que animei de modo temível, piedade perante uma rocha comprimida em suas gargantas, etc.) Devo, ainda que seja apenas em minha imaginação, pintar um quadro ou escrever um poema, construir um mito no qual o fenômeno dado será o herói de um acontecimento acabado que o engloba, o que é impossível se permaneço no interior da imagem dada, e implica que eu me situe fora do acontecimento. O quadro ou o poema que criei constituirá, por si só, um todo artístico onde estarão presentes os elementos estéticos necessários. Sua análise será produtiva. A imagem externa do rochedo representado não vai somente exprimir-lhe a alma, os estados interiores possíveis – tenacidade, orgulho, firmeza, independência, tristeza, solidão –, vai também conferir-lhe o acabamento, graças aos valores possíveis da vivência peculiar a essa alma e que lhe são transcendentais; e essa alma receberá sua graça estética, sua razão de ser – o que ela não pode receber do interior de si mesma. Ao seu lado virão dispor-se coisas que contem valor estético, artisticamente significantes, mas carentes de uma posição interior autônoma, pois, no todo artístico, cada um dos constituintes esteticamente significantes nem sempre possui vida interior e não é acessível ao ato de empatia, ao qual se prestam apenas os heróis-participantes. O todo estético não é algo para ser vivido, mas algo para ser criado

interconecta com a frase de Heráclito. Para Demócrito, “tudo o que existe no universo é fruto do acaso e da necessidade”. (Lanna, 2015 – apontamento feito em orientação).

(tanto pelo autor como pelo contemplador; sendo nesse sentido que se pode dizer, com certo exagero, que o espectador vive a atividade criadora do autor), apenas o herói deve viver, embora aí não se trate de uma operação propriamente estética, já que esta reside apenas no ato de acabamento (BAKHTIN, 1997, p. 84).

À luz da observação, retomando a colocação de Bakhtin sobre “o subtrair dos elementos intelectuais da intuição, que faz permanecer a pura contemplação estética, com uma mistura insignificante, uma dose homeopática, de pensamento participativo real” denota lucidamente que a intuição impregnada de propriedades intelectualizadas é a via de fato para o processo criador por conter ela uma grande dose de pensamento participativo real. O autor, em processo de criação vive uma situação paradoxal, que beira o contraditório: por um lado, a intuição intelectualizada guia o processo criativo nas decisões a serem tomadas na elaboração de uma obra de arte; por outro lado, o autor, nesse mesmo processo não se dá conta da existência do mesmo, sendo a consciência recuperada após a arte finalizada, na visão e voz de seu (s) interlocutor (es). Retomo as palavras de Bakhtin, já mencionadas anteriormente, que suportam essa posição:

[o] trabalho de criação é vivido, mas trata-se de uma vivência que não é capaz de ver ou de apreender a si mesma a não ser no produto ou no objeto que está sendo criado e para o qual tende. Por isso o autor nada tem a dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está por inteiro no produto criado, e só pode nos remeter à sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procurá-lo. (BAKHTIN, 1997, p. 28)

Na sua obra “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, Bakhtin esclarece essa discussão de maneira ímpar. Em poucas palavras, o autor russo desvela segredos do processo criador e sua recuperação pelo espectador:

Na realidade, para o artista no processo de criação, os seus fantasmas constituem a própria realidade: ele não só os vê, como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso direto, ele os ouve falar. E essa impressão viva produzida por vozes ouvidas como em sonho só pode ser

¹⁷¹Pensamento participativo: *uchastnoe myshlenie* – segundo Liapunov, é “pensamento engajado, compromissado, envolvido, relacionado, ou interessado; pensamento não-indiferente” (LIAPUNOV,

diretamente transmitida sob a forma de discurso indireto livre. É a forma por excelência do imaginário. Por isso essa voz ressoou pela primeira vez no mundo maravilhoso de La Fontaine, por isso essa forma constitui um procedimento tão caro a escritores como Balzac e mais particularmente Flaubert, que são capazes de imergir e perder-se totalmente no mundo criado por sua imaginação.

É também unicamente à imaginação do leitor que o escritor se dirige, quando usa essas formas. O que ele procura, não é relatar um fato qualquer ou um produto do seu pensamento, mas comunicar suas impressões, despertar na alma do leitor imagens e representações vividas. Ele não se dirige à razão, mas à imaginação. Apenas a Inteligência que raciocina e analisa pode tomar de posição de que o autor é quem fala no discurso indireto livre; para a imaginação viva, é o herói¹⁷² quem fala. A imaginação é a mãe dessa forma. (BAKHTIN, 1981, p. 139)

Essa postulação é corroborada por E. Lorck, que a desenvolve como ideia fundamental em vários de seus trabalhos. É a partir de Lorck que Bakhtin desenvolve sua argumentação sobre criação. Lorck estabelece que “na língua, o papel criador pertence, não à razão, mas justamente à imaginação” (LORCK *apud* BAKHTIN, 1981, p. 139). Conclui Bakhtin que “somente as formas já criadas pela imaginação, firmemente constituídas, fixadas e por isso abandonadas pela alma viva dessa última, entram no domínio regido pela razão; esta não cria nada por si só” (*id ibid.*). Essa colocação explícita, a meu ver, o *modus operandi* do ato criador: a luta entre lapsos de consciência (a imaginação que materializa as formas) e lapsos de inconsciência (o abandono da mesma em prol da razão). Opera-se aqui o *apagamento* do processo criativo, onde o autor não se presta a recuperar os procedimentos utilizados, deixando que os outros falem de sua obra. Por extensão, se dá aqui a atuação do *self* e do outro, onde podemos agregar ao *self* o papel da imaginação (consciência) e ao outro o papel de recuperador dos processos empregados (a razão).

Em sua “Arte e Responsabilidade” (BAKHTIN, 1990) Bakhtin pondera sobre os três domínios da cultura humana – a ciência, a arte e a vida. Para o autor, esses domínios ganham unidade somente na pessoa que individualmente os integra dentro de sua própria unidade. Mas explica que essa unidade pode se tornar mecânica, externa, o que, segundo ele é o que infelizmente mais acontece. Descreve o artista e o ser humano

Vadim. Notas da tradução de Para uma filosofia do ato de M. Bakhtin, 1993, p. 98).

¹⁷²Torno a lembrar que nessa tese tomei a liberdade de associar o termo “herói” mencionado por Bakhtin, ao conceito de “objeto”, mais especificamente, de “objeto extramusical”. Essa associação ou analogia me permite compreender e acompanhar o papel desse objeto na construção de uma obra musical.

como ingênuos, onde o ser humano deixa “os irritantes cuidados da vida cotidiana” e entra por uns tempos no reino da atividade criativa como se fosse um outro mundo, um mundo de “inspiração, sons dóceis e orações”. A conclusão para Bakhtin é que a arte é audaciosamente autoconfiante, de elevada estatura, por isso não apta a responder pela vida. Da mesma maneira, pensa o autor, a vida não espera se envolver com arte desse tipo, como se a vida dissesse: “Ela (a arte) é muito engrandecida para nós – ela é arte, afinal! Tudo que temos é a prosa humilde do viver”. O que Bakhtin intenta dizer é que quando um ser humano está na arte, ele não está na vida e vice-versa. Nesse caso, não haveria unidade entre elas e nenhuma interpenetração interior dentro da unidade da pessoa individualizada. O que poderia garantir a conexão interna dos elementos constituintes de uma pessoa somente poderia ser a sua unidade de responsabilidade. Nas palavras do filósofo russo, “eu tenho que responder com minha própria vida pelo que eu tenho experienciado e entendido em arte, de forma que tudo que eu tenho experienciado e entendido não permaneceria sem efeito em minha vida” (BAKHTIN, 1990, p. 1). Porém, dirá o autor, que a responsabilidade implica culpa ou responsabilidade pela falha. Portanto, conclui que não é somente a responsabilidade mutual que a arte e a vida devem assumir, mas também a responsabilidade mútua pela falha. Ainda nesse artigo, Bakhtin coloca que o poeta deve estar ciente que é a sua poesia que carrega a culpa pela prosa vulgar da vida

(...) visto que o homem de vida cotidiana precisa saber que a infrutiferidade da arte se deve ao desejo (do homem) de ser inexato e também por causa da não seriedade das preocupações na vida dele. O indivíduo deve se tornar respondível completamente: todos os seus momentos constituintes não devem servir somente um ao lado do outro na sequência temporal de sua vida, mas também deve interpenetrar um no outro na união de culpa e responsabilidade. (BAKHTIN, 1990, p. 2)

Também pondera Bakhtin que nada disso invocará “inspiração” (grifo do autor) no sentido de justificar o querer de responsabilidade. Diz que

[i]nspiração que ignora a vida e é pela vida ignorada não é inspiração mas um estado de possessão. Assim, o sentido verdadeiro (e não o sentido autoproclamado) de todos os velhos argumentos sobre as interrelações da arte e da vida, sobre a pureza da arte, etc. – isto é, a real aspiração por

detrás de tais argumentos – nada mais é do que uma luta mutual tanto da arte quanto da vida para tornarem suas próprias tarefas mais fáceis, para aliviar a elas mesmas de suas próprias responsabilidades. Pois com certeza é muito mais fácil criar sem responder pela vida, e igualmente mais fácil viver sem qualquer consideração pela arte. Arte e vida não são uma coisa só, mas ambas devem se tornar unidas em mim mesmo – na unidade da minha responsabilidade. (BAKHTIN, 1990, p. 2)

O cerne da questão está de fato no conceito de responsabilidade. Mesmo separando a arte da vida e a vida da arte, a comunicação entre ambas começa por um processo de estetização e empatia, que gerará em suas interrelações uma ação dialógica. A palavra seria *zadannost*: “o-que-está-para-ser-alcançado”. Retomando a fala de Bakhtin, subtrair os elementos intelectuais da intuição fará sobrar apenas a pura contemplação estética. Se o mundo da visão estética não é o mundo real onde o sujeito vive embora seu conteúdo esteja inserido em um sujeito vivo, Bakhtin sustenta duas posições antagônicas 1) de um lado “existe a mesma não-comunicação essencial e fundamental entre o sujeito e sua vida como objeto da visão estética e 2) e do outro lado “o sujeito como *portador* (grifo do autor) do ato da visão estética” (p. 31-32). Aqui, ao meu ver, ocorre uma situação paradoxal entre as posições. Há um ‘dentro’ e um ‘fora’ que paradoxalmente une e separa o sujeito e o ato. As palavras de Bakhtin elucidam:

[N]o conteúdo da visão estética nós não encontraremos o ato realmente realizado daquele que vê. O que não penetra no conteúdo da visão estética é a reflexão bilateral unitária do ato unitário que ilumina e atribui a uma responsabilidade única tanto o conteúdo quanto o ser-como-ação do ato. Dentro dessa visão, não há saída para a vida. Isso de modo algum é contraditado pelo fato de que alguém possa tornar-se e tornar a própria vida um conteúdo da contemplação estética. O próprio ato-ação de tal visão não penetra no conteúdo; a visão estética não se transforma em uma confissão¹⁷³, e se isso ocorre, ela deixa de ser visão estética. E, de fato, existem obras que estão na fronteira estética com a confissão (orientação moral no interior do Ser único). (BAKHTIN, 1990, p. 32)

¹⁷³ Bakhtin descreve “confissão” no sentido de um relato a si mesmo sobre a própria vida. (Bakhtin, 1990, p. 104.

Entendendo melhor essa conceituação do filósofo russo, há um momento essencial da contemplação estética que é a *identificação ou empatia com um objeto da visão* – contato direto a partir de sua própria essência. À empatia segue-se o momento de objetivação: o sujeito coloca-se do *lado de fora* da individualidade percebida pela empatia, ou seja, separa-se do objeto, *retorna* a si mesmo (estaria o indivíduo absorvido pelo ato a ponto de se unir a ele, tornando a própria contemplação? Ora, se o sujeito é portador do ato da visão estética, pressupomos que ele se torne parte da mesma). Então, como nos aponta Bakhtin, o ato de se ter a consciência de volta a si mesma (sim, o sujeito se absorve na contemplação!) “dá forma, de seu próprio lugar, à individualidade captada de dentro, isto é, enforma-a esteticamente como uma individualidade unitária, íntegra e qualitativamente original.”¹⁷⁴ Hipotetizo que seja aqui que se dá o princípio do processo criativo. Nesse “espaço” entre o sujeito e o objeto, nasce uma relação dialógica de intensidade ímpar: estamos diante do “entre o que já é” (o objeto em sua natureza e local) e “o que não é ainda” (o enunciado *criador* que emana desse objeto e está na situação de “o-que-está-para-ser-alcançado” (nomeado por Bakhtin como *zadannost*)¹⁷⁵.

Entramos no reino da autoria – o *outro* por detrás do objeto. No universo bakhtiniano, as relações entre sujeito e objeto geram textos que sustentam vozes que apontam para outros textos (outros sujeitos, outros objetos), suscitando (ou não) expectativas de respostas. Há vários pontos de reflexão no pensamento de Bakhtin que dialogam com a Análise do Discurso (AD) de linha francesa. Um desses pontos, essencial para a sustentação dessa tese, é a da posição-sujeito. Na visão de Michel Pêcheux, como colocado em sua “Semântica e Discurso” (1975), o sujeito da AD não é o indivíduo, sujeito empírico, mas o sujeito do discurso, que carrega consigo marcas do social, do ideológico, do histórico e *tem a ilusão de ser a fonte do sentido*. Na AD se trabalha a ilusão do sujeito como origem (DE BRITO, 2012, p. 554), através dos processos discursivos, mostrando que linguagem e sentido não são transparentes. Pêcheux denomina de “esquecimento nº 1”: o sujeito tem a ilusão de estar na fonte do

¹⁷⁴“E todos esses momentos estéticos – unidade, integridade, auto-suficiência, originalidade – são transgredientes à individualidade que está sendo determinada: de dentro dela, esses momentos não existem para ela em sua própria vida, ela não vive por eles – em si. Eles tem significado e são realizados por quem se identifica, que está situado *do lado de fora* dos limites daquela individualidade, através do ato de formar e objetivar a matéria cega obtida pela empatia. Em outras palavras, a reflexão estética da vida viva *não é*, por princípio, a auto-reflexão da vida em movimento, da vida em sua real vivacidade: ela pressupõe um outro sujeito, um sujeito da empatia, um sujeito situado do lado de fora dos limites dessa vida.” (Bakhtin, 1990, p. 32)

sentido. Junto com o “esquecimento nº 1” vem o “esquecimento nº 2”: ancorado em situação de enunciação, o sujeito tem a ilusão de que ‘sabe o que diz’. Ainda em “Semântica e Discurso” Pêcheux afirma que o lugar do sujeito não é vazio. Esse lugar é preenchido pelo que o autor denomina de *forma-sujeito*, isto é, o sujeito do saber de uma determinada Formação Discursiva (FD). Assim, para Pêcheux, é pela forma-sujeito que o sujeito do discurso se inscreve em uma determinada FD, com a qual ele se identifica e que o constitui enquanto sujeito. O autor postula que “a forma-sujeito tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, ela simula o interdiscurso, de modo que o interdiscurso aparece como o puro “já-dito” do intradiscurso, no qual ele se articula por “co-referência” (PÊCHEUX, 1995, p. 167). Grigoletto (2005) explica bem essa postulação:

Assim, a forma-sujeito realiza a incorporação-dissimulação dos elementos do interdiscurso, o que aponta para o efeito de unidade/evidência do sujeito. E é efeito porque essa unidade é apenas imaginária. Ao tomarmos, por exemplo, o sujeito do discurso de Divulgação Científica é, via forma-sujeito, que ele “vai” ao interdiscurso – lá onde circulam tanto os saberes da ciência quanto os do senso comum - recorta, incorpora o que lhe interessa desses diferentes saberes, identificando-se com a FD do discurso midiático de Divulgação Científica, e traz os enunciados pertencentes a esses saberes à ordem intradiscursiva, linearizando-os no fio do discurso e materializando, assim, um discurso que pretende divulgar ao leitor - embora faça todos esses movimentos inconscientemente, isto é, sem se dar conta disso. (GRIGOLETTO, 2005, p.2)

Clarificando mais ainda o sentido de forma-sujeito, temos a seguinte colocação de Ferreira:

[é] a forma pela qual o sujeito do discurso se identifica com a formação discursiva que o constitui. Esta identificação baseia-se no fato de que os elementos do interdiscurso, ao serem retomados pelo sujeito do discurso, acabam por determiná-lo. Também chamado de sujeito do saber, sujeito universal ou sujeito histórico de uma determinada formação discursiva, a forma-sujeito é responsável pela ilusão de unidade do sujeito. (FERREIRA, 2001, p. 15).

¹⁷⁵ Para Bakhtin, *zadannost'* se opõe a *dannost'*. Segundo Liapunov, *dannost'* significa “alguma coisa dada, o-que-é-dado” (no sentido de um *concretum*) ou “qualidade do que é dado” (no sentido de *status*).

A atestação do caráter ilusório da forma-sujeito é dada por Pêcheux quando o mesmo afirma que “a forma-sujeito do discurso, na qual coexistem, indissociavelmente, interpelação, identificação e produção de sentido, realiza o *non-sens* da produção do sujeito como causa de si sob a forma da evidência primeira” (PÊCHEUX, 1995, p. 266). Dessa forma, o sentido só se produz pela relação do sujeito com uma determinada FD. Concluindo, Pêcheux chama de posição-sujeito a relação de identificação entre o sujeito enunciador e o sujeito do saber (forma-sujeito). O autor também afirma que o sentido se produz no “non-sens do inconsciente”, sendo nesse local que a interpelação encontra com que se agarrar. Explicando, para Pêcheux, o sentido das palavras, expressões ou proposições¹⁷⁶, não é dado a priori, devendo necessariamente ser atravessado por uma FD que indicará a posição ideológica que o sujeito deve ocupar. O autor constata que as palavras podem mudar de sentido segundo as posições tomadas por aqueles que as empregam (Pêcheux et al. 1971, p. 140), mudando de sentido quando passam de uma FD para outra (p. 148). Para compreendermos melhor o *non-sens*, Pêcheux argumenta que os sentidos não são abrigados em um FD durante o ato enunciativo, mas que os mesmos estão em curso constantemente, em trânsito pelos discursos, produzindo o efeito de já-lá, de já-dito, que são ditos e apagados. Para abrigar todos os dizeres advindos de todas as FDs, ele forja a noção de interdiscurso, e vai caracterizá-lo por *non-sens*, ou seja, o “lugar do não-sentido, onde a ideologia ainda não fez eleger seus sentidos possíveis, lá todos encontram permissão para existir” (FERNANDES, 2008, p. 89).

A partir dessa digressão, é possível perceber as correlações entre o pensamento de Michael Pêcheux e o arcabouço filosófico arquitetado por Michael Bakhtin. As noções de posição-sujeito do primeiro se encaixam perfeitamente no conceito de autoria do segundo. As relações de dialogismos aventadas por Bakhtin se sustentam com a noção das FDs. O *non-sens*, local do interdiscurso é o *zadannost* bakhtiniano – aquilo a que eu me referi antes como “o que não é ainda” (o enunciado *criador* que emana desse objeto e está na situação de “o-que-está-para-ser-alcançado”). Enfim, o lugar do possível. Até mesmo porque, conforme nos aponta Clark e Holquist (2008), Bakhtin considera a diferença entre os seres humanos e outros tipo de vida como uma forma de autoria, dado que “os meios pelos quais uma razão específica de responsabilidade *self-*

(Bakhtin, 1990, p. 99).

¹⁷⁶Aqui tomo a liberdade de estender essa colocação de Pêcheux para outras coisas, incluindo as que dantes denominei de ‘objetos’.

ante-outro é alcançada em qualquer ação dada – um ato sendo entendido como uma resposta – produz-se como resultado dos esforços do *self* a fim de moldar um significado a partir do encontro entre eles” (p. 93). Para Bakhtin o *self* responde ao ambiente social e responde pela autoria de suas respostas, criando a si mesmo, numa relação arquitetônica tramada entre o ato de viver do organismo humano e o ambiente cultural e natural constantemente em mudança que o cerca. Concluindo: o *self* é um ato de graça, uma dádiva do outro. Então...

4.1 O meu ‘outro’ também é self

Jean Beaufret, citado por Barbara Cassin (FERRAZ, 2005, p. 74-75) diz que um contratorpedeiro é de início, e antes de tudo, um torpedeiro. Estou com Ferraz quando ela diz que

[N]egar uma hipótese, postulando seu reflexo invertido é, obviamente, permanecer tributário da mesma perspectiva, concordando com a maneira como ela considerou e pôs o problema, e, ainda por cima, ater-se a uma postura negativa, reativa. (CASSIN apud FERRAZ, 2005, p. 74,75)

Não é somente uma questão de ponto de vista, mas uma maneira de abordar a atuação do objeto no imaginário do sujeito. O ‘outro’ do meu objeto é uma projeção do meu próprio *self*, daí a noção que um pode alcaguetar o outro em mútuas acusações sobre o processo da paternidade da criação. É oportuno trazer aqui as palavras de Amorim (2002) em relação ao objeto e sua outridade:

[Q]uanto ao lugar do objeto, ali também há vozes a ouvir; todo objeto é um objeto já falado, e assim que nele se toca é preciso confrontar-se com todos que já passaram por ele para que se possa dizer algo de original. Nada é mais evidente, como exemplo disso, que o trabalho do texto de pesquisa. A palavra é uma arena, diz Bakhtin, e o sentido não é um lugar confortável. Costumo transpor essa ideia e dizer que é uma arena.

No que concerne às Ciências Humanas, a questão da voz do objeto é decisiva. Segundo Bakhtin, é o objeto que distingue essas ciências das outras (ditas naturais e matemáticas). Não é porém o homem seu objeto específico, uma vez que este pode ser estudado pela Biologia, pela Etologia etc. O objeto

específico das Ciências Humanas é o discurso ou, num sentido mais amplo, a matéria significante. O objeto é um sujeito produtor de discurso e é com seu discurso que lida o pesquisador. Discurso sobre discursos, as Ciências Humanas têm portanto essa especificidade de ter um objeto não apenas falado, como em outras disciplinas, mas também um objeto falante (grifo meu). (AMORIM, 2002, p. 10)

Ao se referir ao objeto específico (matéria significante) das Ciências Humanas como sendo o discurso, concordo com Lanna, pela sua ponderação à colocação anterior de Bakhtin: “[a]o meu ver, essa é uma reflexão fundamental, na medida em que a percepção do mundo é mediada pela linguagem e é ela que nos torna, enfim, humanos”¹⁷⁷. A linguagem nos permite aceder ao mundo através do processo de nomeação, que encontra eco, um ponto de interconexão ao conceito budista de nomeação, já mencionado nessa tese, conceito que recorro aqui brevemente:

A natureza imaginária existe como meras criações conceituais. São os objetos que nossos conceitos e ideias se referem. Por exemplo, desde o tigre real de um sonho não existe, é apenas uma invenção da imaginação. Em outras palavras, a natureza imaginária, que se refere ao conteúdo da ilusão em vez da própria ilusão, existe apenas na imaginação como a referência de nomes e conceitos. Por exemplo, podemos falar sobre eventos passados. Esses eventos não existem mais. Eles são simplesmente nomes ou conceitos para se referir a coisas que estão sendo imaginados, mas que não existem. Objetos externos à mente e os sentidos são desta natureza. Eles não existem e mesmo assim nomes e conceitos são aplicados a eles (GYAMTSO, 2001)

O processo de nomeação passa pela língua. Nomear é um ato criador, um *postupok* que faz nascer dentro de uma determinada formação discursiva, determinados conceitos e ideias. Vem-me à memória as palavras de Mariani (2003) sobre o conceito usado por Pêcheux em Semântica e Discurso (1988) que é o *imaginário linguístico* (corpo verbal). Para Pêcheux, o imaginário linguístico é “o lugar onde se constitui (ou, do ponto de vista de Mariani – lugar onde se encontra materializada) – a rede de paráfrases e reformulações características de uma formação discursiva”. (Mariani, 2003, p. 56). Estou com Mariani no entendimento de que esse corpo verbal, que resulta da atuação do esquecimento nº 1 encobrindo o esquecimento nº 2, porta os efeitos do

¹⁷⁷Apontamento feito durante orientação em março de 2014.

inconsciente e da ideologia na constituição do sujeito pelo simbólico. Enfim, o processo de nomeação e o processo de ‘humanização’ (o sujeito sendo atravessado pelos sentidos e se dando conta do mundo ao redor) é ideológico. E inconsciente.

Ao objeto falado credito a ação do *self*, ao objeto falante a do *outro*. O processo dialógico entre as duas condições do objeto está em constante (trans)formação, pois sendo a enunciação (gerada entre eles) entendida como um processo vazio, ela porta sempre o novo, o irrepetível. Como diz Cavaleiro (2008), e concordando com a autora, a enunciação é vazia e ao mesmo tempo plena, pois pode ser preenchida por qualquer um – “não mais uma pessoa como categoria linguística, mas como um sujeito discursivo” (p. 73). Cavaleiro (2008, p. 72) também nos aponta que Bakhtin em sua *O autor e a personagem na atividade estética* (1920-22) alerta sobre uma confusão que é recorrente entre o que ele distingue como *autor-criador*, elemento da obra, e *autor-pessoa*, componente da vida, *com total incompreensão do princípio criador existente na relação do autor com a personagem* (grifo meu). Confusão alertada, confusão (des)feita: Bakhtin (1997, p. 32) reclama que daí resulta, de um lado, a ignorância e a distorção da pessoa ética, biográfica, do autor, e, do outro lado, uma incompreensão geral do todo constituído pela obra e o autor. Explica que o dizer do autor deve ser considerado com a maior circunspeção uma vez que aquilo que circunda o objeto e o faz reagir decorre do desempenho do ato criador e “não é vivida como algo determinado – pois o que a determina se encontra precisamente no produto criado” (no objeto); assim o autor “reflete a posição emotivo-volitiva de seu herói¹⁷⁸ e não a sua própria atitude para com o herói” (p. 28), ou seja, o autor cria, mas não vê sua criação em nenhum lugar a não ser no objeto ao qual deu uma forma, ou dito de outra maneira, o autor somente vê o produto em devir de seu ato criador e não o processo psicológico interno que preside a

¹⁷⁸Segundo Almeida (2011, s.p.) o herói/personagem, para Bakhtin, “vive de modo cognitivo e ético. Seu ato se orienta em um acontecimento aberto e ético da vida ou no mundo dado do conhecimento.” O herói possui uma “realidade cognitiva ética (da realidade do ato, da realidade ética do acontecimento único e singular do existir)”, uma realidade, portanto, diferente da realidade estética do autor, mas não indiferente a ela. Isso significa que o herói não tem um excedente de visão do todo da obra em que está inserido como o autor tem o excedente de visão do herói em relação aos outros elementos da obra (outros personagens, outros acontecimentos internos a obra) lhe confere também certa autonomia em relação ao autor. No romance polifônico, o herói é um sujeito que aparece na obra e os traços identificadores desse herói nos são dados com os pontos de vista e as ideias que ele tem em relação ao mundo e sua existência. Mesmo quando o herói é autobiográfico, ele não coincide com o autor, porque o autor, para construir esse personagem, deve tornar-se outro em relação a si mesmo, encontrar-se em uma extralocalidade, em exotopia. Somente poderá vê-lo, como herói, com um excedente de visão específico para atingir o todo desse herói, o todo com valores que são transgredientes a sua própria vida. A relação entre autor e herói é uma relação entre um Eu e um Outro, uma relação de alteridade, fundada na dialogia, em relação de responsividade.

esse ato. Mais uma vez recorro à noção de posição-sujeito para compreender essa postulação bakhtiniana. Dentro de uma determinada FD, o sujeito-autor emerge em sua obra (con)fundindo-se no decorrer da própria criação.

Nessa linha de pensamento, acho oportuno retomar as palavras de Amorim (2002) que nos lembra que em uma perspectiva polifônica, o ponto crucial entre forma e conteúdo é aquele no qual é possível ouvir a voz do autor. Há uma aparente contradição entre o discurso de Bakhtin elaborado anteriormente e essa citação de Amorim. Quando Bakhtin nos diz que o autor nada tem a dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está, de certa forma, ocultando a questão da autoria na obra em si. Mas, a partir do momento que ele ‘vive seu objeto e vive a si mesmo no objeto’, é onde Amorim pensa poder resgatar a presença do autor na própria obra:

E é exatamente e estritamente nesse sentido que eu dizia que o trabalho da escrita tornaria o texto mais subjetivo. A subjetividade no texto de pesquisa não está no modo de um diário mais ou menos íntimo, ou de confissões implicacionistas que, de todo modo, se dão sempre no nível do enunciado. E quanto ao nível da enunciação e da relação forma/conteúdo, é bom saber que subjetividade não significa grandes delírios ou dispersões pois, segundo Bakhtin, o objeto impõe sempre seus constrangimentos para que se possa falar dele (grifo meu). Cabe sublinhar que a subjetividade bakhtiniana é sempre da ordem do entre ou, se preferirmos, de uma intersubjetividade (grifo meu). O pensamento bakhtiniano já sublinhou amplamente a importância de se superarem as armadilhas do objetivismo e do subjetivismo. (AMORIM, 2002, p. 18)

Intersubjetividade é um conceito que interessa a essa pesquisa. Dentro do pensamento sistêmico novo-paradigmático, é um dos três eixos (juntamente com o eixo da complexidade e o eixo da instabilidade) que vem modificando o olhar dos cientistas para a ciência do século XXI. A intersubjetividade trata aqui do reconhecimento da impossibilidade de um conhecimento objetivo do mundo, como vem apregoando a ciência tradicional há séculos. Como nos recorda Esteves de Vasconcellos (2014), a questão da objetividade já vinha incomodando e sendo objeto de discussão na filosofia, sendo inclusive refutada, segundo Stewart (1997) a partir da epistemologia crítica de Kant (1724-1804). Até essa época, a única alternativa parecia ser cair no solipsismo, onde cada indivíduo fica com sua própria e única referência. De fato, como lembra essa

autora, o filósofo inglês Berkeley (1685-1753), defensor do solipsismo idealista postulava a igualação da percepção do objeto à sua existência. É célebre a máxima dele em que afirmava que uma árvore não existiria se não estivesse ninguém olhando para ela – uma colocação tida como tão absurda na época ajudando a manter firme a crença na objetividade. Wittgenstein (1889-1951) publicaria em 1921 seu *Tractatus logico-philosophicus*, onde focaliza as diferenças entre diversos tipos de proposições linguísticas, afirmando que as proposições científicas e empíricas refletiam especularmente o mundo, a realidade objetiva. Mais tarde mudaria radicalmente de posição, “concluindo ser inútil buscar qualquer verdade essencial e admitindo não haver pontos de apoio objetivos fora da linguagem” (STEWART, 1997, p. 132). Ou seja, Wittgenstein passa a postular que a linguagem constitui a realidade, que por meio dela é que são vistas as coisas.

A mudança em relação ao pensamento objetivista dentro da ciência começou na física, onde até então, voltando aos dizeres de Esteves de Vasconcellos, “os físicos trabalhavam tranquilamente com um método científico baseado na ideia cartesiana de que o mundo deveria ser separado em sujeitos e objetos” (p. 132). Segundo essa autora, a surpresa ficaria por conta da física quântica, quando Heisenberg ‘enrubescou’ a comunidade científica ao mostrar ser impossível a observação objetiva das partículas atômicas, visto que o próprio ato da observação interferia e alterava o objeto, em vez de captá-lo “tal como ele é na realidade”. Rifkin (RIFKIN e HOWARD, 1980) considera que esse foi o “dia mais negro” na história da física clássica. A explicação para essa fala de Rifkin se justifica porque na física clássica o estudo do movimento é feito de modo a se ter com precisão a velocidade e a localização do objeto em um dado momento. Com a física quântica, na observação do elétron, por exemplo, esse procedimento se tornou impossível justamente por conta do ato de observação interferir no que viam. Assim, se a medida de velocidade pressupõe o movimento, que por sua vez pressupõe mudança de localização, na medição do movimento se perde a possibilidade de se fazer afirmações sobre sua localização e vice-versa. Ou se mede a velocidade ou se mede a sua posição, nunca as duas ao mesmo tempo. Essa condição foi chamada de “princípio da incerteza” de Heisenberg que, como comenta Esteves de Vasconcellos, “remete à impossibilidade de termos um conhecimento objetivo também do mundo físico. Ou seja, o problema do observador não se limita às ciências humanas” (p. 133). Essa impossibilidade se refere à comunicação entre a natureza e quem a descreve, embora a crença na existência da realidade tenha se mantida intacta. O que entra em cena é o relativismo do conhecimento que agora vai depender das condições de observação: “o cientista

conhecerá o fenômeno no estado em que escolher produzi-lo e descrevê-lo”. No entanto, o fato de poder escolher deixa evidente a riqueza da realidade, ficando patente que nenhum ponto de vista pode abarcar o objeto completamente. Dessa condição, emana o conceito que diferentes visões podem complementar-se. É clara a manifestação de um ‘pensamento dialógico’ que pode advir de múltiplas visões de realidade – visões ou perspectivas sobre algo que é real, como diria a autora comentada anteriormente. Para Bakhtin, o observador não se situa em parte alguma fora do mundo observado, e sua observação é parte integrante do objeto observado (BAKHTIN, 1997, p. 356). A ciência, em especial a física, volta a se relacionar com a filosofia para dar conta de seus próprios avanços.

Compreendendo melhor os postulados anteriores, temos que a posição do pesquisador em relação ao seu objeto se dá em dois níveis distintos, pela ótica bakhtiniana: a) por aquilo que é percebido ou realizado verbalmente, se transformando em um enunciado concreto, e b) por aquilo que é presumido, sendo esse presumido o não-dito, mas que está lá, sustentando, constituindo e sendo constituído pelo dito (CORRÊA, 2012, p. 8). Nesse caso, concordo com Corrêa em que o contexto extraverbal não é meramente a causa externa de um enunciado. Na verdade, a situação se integra ao enunciado como parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação. De fato, a concepção fundamental da teoria da enunciação do Círculo de Bakhtin prega a ideia de que a palavra só adquire sentido se considerada a situação (ou contexto) extraverbal que a engendra¹⁷⁹ (Não posso deixar de lembrar-me aqui do conceito bakhtiniano das ‘palavras escoantes’ que moldam valores). Para Volochínov e Bakhtin, o contexto extraverbal constitui todo o entorno sócio-histórico-cultural no qual se estabelecem as interações entre os participantes da situação de comunicação (BAKHTIN *apud* FRANCELINO e LEITE, 2012, p. 172-173). Acho pertinente reproduzir as palavras de Corrêa sobre a posição do observador a partir de Bakhtin, para que possamos aprofundar melhor a questão da intersubjetividade conforme anunciada anteriormente:

No bojo dessa questão, cabe discutir a posição do observador: o pesquisador. Para Bakhtin, a compreensão dos enunciados integrais e de suas relações dialógicas tem caráter eminentemente dialógico; essa compreensão integra o sistema como elemento dialógico e, de certa maneira,

¹⁷⁹Em “Discurso na vida e discurso na arte”, Volochínov e Bakhtin dizem: “a palavra tomada isoladamente, como fenômeno puramente linguístico, não pode ser verdadeira, nem falsa, nem atrevida, nem tímida”. (Volochínov/Bakhtin (1926) 2011, p. 155 citado por Francelino e Leite, 2012, p. 173).

transforma o sentido total. O pesquisador é um participante do diálogo, mesmo que em nível especial, de uma posição absolutamente específica, e é parte dos enunciados a serem interpretados. Aquele que analisa é um respondente aos enunciados em estudo e traz outros enunciados para o âmbito da pesquisa, de modo que dois enunciados distantes um do outro, no tempo e no espaço, que nada sabem um do outro, e com os sentidos confrontados, revelam relações dialógicas se há, ao menos, a convergência de sentido entre eles. Para Bakhtin, um observador não tem posição fora do observado, e a observação integra o objeto observado como componente (CORRÊA, 2012, p.8).

Embora Corrêa se refira somente ao pesquisador, é tranquila a analogia com o papel do autor/criador, até mesmo porque o ato de criar e autorar pressupõe uma pesquisa profunda na temática a ser abordada.

A partir de experimentos de luzes e cores feitos por Maturana¹⁸⁰, com o intuito de rever o pressuposto da objetividade, podemos refletir sobre vários aspectos da nossa percepção. A experiência de Maturana nos mostra com convicção que o mundo que percebemos não está lá, fora de nós. Nossas percepções não correspondem a uma representação do mundo físico, porém resultam da interação entre o comprimento de onda que nos atingiu e a estrutura do nosso organismo. Mas, se vemos algo que não está no mundo físico, como se explicaria a coincidência de cores, quando a experiência descrita se dá com mais indivíduos? A resposta nos chega através do que Maturana chama de “emergência das cores na linguagem”. Nas palavras de Esteves de Vasconcellos, trata-se de uma *co-construção da realidade na linguagem*, ou seja, linguisticamente houve um consenso muito antes de termos nascido, um processo de nomeação – no caso aqui, os nomes das cores – às experiências subjetivas vividas em certas circunstâncias. Costa (2012) confirma essa colocação, explicando que, fora os

¹⁸⁰T Transcrevo aqui o experimento, tal como relatado por Esteves de Vasconcellos (2014, p. 136): “A Experiência das Sombras Coloridas: tomando dois focos de luz branca – de projetor de *slides* ou de retroprojetor –, faça com que eles sejam projetados e fiquem superpostos sobre uma tela ou parede branca. Tome então um pedaço de celofane vermelho – é preferível usá-lo duplo – e cubra com ela a saída de um dos focos de luz. Esse celofane funcionará como um filtro que selecionará o comprimento de onda correspondente à cor vermelha em apenas um dos focos de luz: ficando superpostos na tela o vermelho e o branco, a superfície ficará rosada. Intercepte então os focos de luz com sua própria mão, sem encostar na saída de qualquer deles, de modo a projetar a sombra de sua mão na tela. Procure então antecipar a cor da sombra. Agora sugiro que você interrompa a leitura, para realizar a experiência. Se você quiser, pode variar também a cor do celofane, usando-o verde, azul, amarelo. Convidando outras pessoas a participar da experiência, procure conferir se veem a sombra da mesma cor que você. Com o filtro vermelho, muito provavelmente você verá uma sombra verde. Com o filtro verde, a sombra vista é vermelha. Com o filtro azul, a sombra é amarela. Com o filtro amarelo, a sombra é azul. Como você pode explicar que tenha visto o verde, se com o celofane vermelho o comprimento de onda selecionado pelo filtro foi apenas o vermelho? Como você pode ver alguma coisa que não está no mundo físico?”

aspectos físicos, relacionados à visão de comprimentos de ondas, o que convencionalmente se chama de cor é uma construção social e cultural. Segundo Costa, “a percepção de cores tem a ver, então, com a história, com a memória, com o aprendizado” (2012, s.p.). Dito de outra maneira, em termos físicos, temos os comprimentos de ondas que não são eventos perceptuais. O sistema nervoso irá processar essas ondas, organizar as informações e comparar com o que conhecemos e nomeamos como cores. Os atributos perceptuais da cor se dá através de três elementos: o matiz, que está relacionado à tonalidade; o brilho que tem a ver com a intensidade da luz; e a saturação que é o quanto de branco está misturado à cor. Portanto, a cor é um evento subjetivo e como tal, a sua percepção depende de atributos culturais, subjetivos, de treinamento. Profissionais que lidam muito com a cor, como arquitetos, designers e pintores conseguem discriminar muito mais cores do que pessoas comuns. Embora percebamos fisicamente a mesma coisa, perceptualmente as coisas se diferem. Para algumas pessoas a cor azul é enxergada como azul, ao passo que para outras a mesma cor pode ser vista como esverdeada.

Afirmaremos o conceito de intersubjetividade a partir do conceito da objetividade entre parênteses proposto por Maturana (ESTEVES DE VASCONCELLOS, 2014, p. 140): partindo da noção de realidade, Maturana¹⁸¹ propõe que um objeto passa a existir, em relação com um observador, a partir do momento em que este o distingue. O princípio é simples, beirando o elementar: sem um observador, nenhuma distinção acontece e nenhuma *realidade* se constitui para ele. A conclusão de Maturana é que nenhum observador pode fazer referência a algo real, que exista independentemente dele, para validar sua experiência. Não há outra forma de validar, a não ser por meio de outra experiência. Então,

[A] validação das experiências subjetivas se fará, criando-se espaços consensuais, nos quais a ciência possa se desenvolver, com o novo pressuposto, que é o da intersubjetividade. Fica claro, então, que esse jamais será um espaço da verdade, mas um espaço de consenso, de

¹⁸¹ Nesse sentido, Maturana, ao se referir brilhantemente à questão do observador e o observar, nos coloca o seguinte: “Nós, cientistas, fazemos ciência como observadores explicando o que observamos. Como observadores, somos seres humanos. Nós, seres humanos, já nos encontramos na situação de observadores observando quando começamos a observar nosso observar em nossa tentativa de descrever e explicar o que fazemos. Isto é, nós já nos encontramos na linguagem, fazendo distinções na linguagem, quando começamos a refletir na linguagem sobre o que fazemos, e como fazemos o que fazemos ao operar como animais linguajantes. Em outras palavras, acontece-nos que nós já somos sistemas vivos linguajantes fazendo o que fazemos, inclusive nosso explicar, quando começamos a explicar o que fazemos, e já estamos na experiência de observar, quando começamos a observar nosso observar” (Maturana, 2001, p. 126).

acoplamento estrutural entre observadores (ESTEVES DE VASCONCELLOS, 2014, p. 140).¹⁸²

Por consequência, como nos coloca a autora, a objetividade entre parêntesis admite o *multi-versa* – múltiplas versões, isto é, a preocupação com a verdade é substituída pelo reconhecimento de *múltiplas verdades*, de diferentes *narrativas*, não mais sobre “a realidade tal como ela existe”, mas sobre a experiência (p. 140-141). Inevitavelmente, a partir de então, passa a ser confrontado o aforismo de Korszbyski, “o mapa *não é* o território”. Foerster (*apud* HOFFMANN, 1990) afirma o oposto: o mapa *é* o território, ao menos para quem o distinguiu ou construiu. Esteves de Vasconcellos é categórica: mapas *são* territórios. Não é necessário muito esforço para fazer uma analogia com o pensamento bakhtiniano a partir dessa crença na intersubjetividade. Como já comentado anteriormente, o autor/criador/pesquisador é um respondente aos enunciados que atraem sua atenção quando/no/em processo de criação e, consequentemente, traz outros enunciados para o âmbito composicional, “*de modo que dois enunciados distantes um do outro, no tempo e no espaço, que nada sabem um do outro, e com os sentidos confrontados, revelam relações dialógicas se há, ao menos, a convergência de sentido entre eles*”. Enunciados que se formam entre as atuações do *self* e do *outro*, que formam redes de sentido, no labirinto do sujeito-compositor.

4.2 Do ato criador à cria: ação ou malcriação?

*If there is no other, there will be no I.
If there is no I, there will be none to make distinctions.*

Chuang-tsu, 4th Cent., B.C.

Ao analisarmos o arcabouço filosófico de Bakhtin, facilmente nos deparamos com três características principais em destaque em sua obra e pensamento: a contradição, a incompletude e a pluralidade. Da incompletude não há muito que falar, visto essa ser uma condição imutável e inevitável na vida de qualquer ser humano. Somos dependentes dela e somos gratos a ela, pois o sentido dos sentidos se faz eternizar por conta das aberturas proporcionadas por ela mesma. A pluralidade de Bakhtin se manifesta, como nos lembra Leite (2011, p. 50) pela enorme diversidade de assuntos

¹⁸² Complementa Lanna (2015): “a ciência mais como formulação de hipóteses, [ficando a] [V]erdade circunscrita às reflexões sobre Religião”. Apontamentos durante orientação.

que ele abordou durante uma existência marcada por reveses de várias naturezas, assuntos que passam por Kant, Freud, Marx, Dostoiévski¹⁸³, Rabelais, bem como pela filosofia, pela fenomenologia, semiótica e pela história. Enfim, uma contribuição vasta que pode ser empregada pela linguística, ciências sociais e humanas, música, artes visuais, literatura entre outras. Por fim, a contradição: de acordo com Leite, em Bakhtin ela diz respeito

[à] ambivalência, à bilateralidade, à abertura semântica, à proximidade da morte com a nova vida, ideias manifestas em suas obras de diferente cunho. Relacionando com isso o fato de que em Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no contexto de François Rabelais, Bakhtin valorizou os prazeres da bebida forte, da comida em abundância, da união dos corpos e da subversão simbólica das festas carnavalescas, contudo a vida do próprio Bakhtin foi uma vida ascética por opção, pelo que se sabe só teve uma mulher, com a qual passou por graves crises financeiras, beirando a miséria por vários momentos, além das calamidades financeiras Bakhtin teve uma vida de enfermidades intensas, sua osteomielite levou a perder uma perna antes dos quarenta anos de idade, e a outra no fim da vida, o seu vício no tabaco lhe custou um enfisema pulmonar que fez com que seus últimos anos de vida fossem vegetativos em sua casa-hospital. Em contrapartida a sua forte resistência ideológica, nunca teve uma atitude concreta de subversão, devido a sua característica introspecção (LEITE, 2011, p. 50-51)

Aqui me ocorre estabelecer um paralelo com Dostoiévski, autor de extrema importância na vida e obra de Bakhtin. Ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin conseguiu amalgamar o arcabouço filosófico que elaborou durante grande parte de sua vida. O conhecimento da vida e obra de Dostoiévski fincou no filósofo russo uma série de similaridades comportamentais e de pensamento inclusive em atitudes simples, como por exemplo, o hábito de manter um caderno de notas sobre o trabalho em andamento (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 265). Ambos eram profundamente religiosos¹⁸⁴ e

¹⁸³ A despeito da divergência entre as grafias do nome desse autor, optarei pela grafia que predomina nas fontes lusófonas (Dostoiévski) em lugar da grafia inglesa (Dostoevsky), exceto quando incorporado a título de livros e/ou artigos, preservando assim a grafia original.

¹⁸⁴ A religiosidade de Bakhtin é atestada por Todorov no prefácio da “Estética da Criação Verbal”. Há um livro de Ruth COATES, *Christianity in Bakhtin – God and the exiled author*, publicado pela Cambridge University Press, 2004, dedicado exclusivamente a esse tema.

ambos foram perseguidos e presos pelo regime. Numa carta à Madame N.D. Fonvisin¹⁸⁵, Dostoiévski diz: “Se alguém pudesse me provar que Cristo está fora da verdade, e se a verdade realmente excluísse Cristo, eu preferiria permanecer com Cristo e não com a verdade” (Mayne, 1914, p. 71). Todorov, no prefácio da “Estética da Criação Verbal” de Bakhtin relata uma observação desse, sobre a verdade em Dostoiévski:

“[A] verdade não proferida em Dostoiévski (o beijo de Cristo)”: mas o silêncio de Cristo diante do Grande Inquisidor não significa renúncia à verdade; apenas esta não passa por palavras. A verdade deve ser encarnada, a verdade deve ser indireta: mas uma coisa está em tudo isso, é que para Dostoiévski a verdade existe. (BAKHTIN, 1997, p. 13)

Trouxe essa colocação à reflexão, pois, como lembra Lanna, “Dostoiévski coloca na boca de suas personagens posicionamentos inimagináveis na vida de um homem para quem o modelo de ser humano era o Cristo”¹⁸⁶. De fato, Dostoiévski deixa seus personagens terem vida própria. Todorov menciona que Dostoiévski, ao comentar a peça de um autor populista, escreveu:

“O autor apaixonou-se demais por sua personagem, e nem uma só vez decidiu-se a dominá-la com o olhar. Parece-nos que não é ainda o bastante expor de uma maneira verdadeira todos os traços dados da personagem; deve-se esclarecê-la resolutamente por seu próprio ponto de vista artístico. A nenhum preço o verdadeiro artista deve manter-se em igualdade com a personagem representada, contentando-se apenas com a verdade real dele: assim, não se alcançará a verdade na impressão” (Polnoe sobraniesochinenij, t. 21, 1980, p. 97).

Pantano (2010) ao analisar o processo de composição de alguns personagens desse autor, menciona uma fala de um personagem do romance *Bobók*, que acho oportuno reproduzir aqui: “Na terra é impossível viver e não mentir, pois a vida e mentira são sinônimos; mas, com o intuito de rir, aqui não vamos mentir”. Pantano, ao

¹⁸⁵ Madame N. D. Fonvisin era esposa do dezembrista M. A. Fonvisin. Dostoiévski a encontrou em Tobolsk em 1850. Durante seu cativeiro, quando ele não era permitido se corresponder com seu irmão, ela era o único meio de comunicação dele com o mundo exterior (MAYNE, Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky, 1914, p. 69).

¹⁸⁶ Apontamentos durante orientação em março de 2014.

investigar as obras *Memórias do Subsolo* (1864) e *Bobók* (1873), mostra com clareza aspectos da humanidade dos personagens, como por exemplo, o incômodo que o herói de *Memórias* sente sobre o que os outros irão pensar ou dizer sobre si, revelando uma inquietação “que reflete a angústia da personagem que se vê só e miserável”. O ‘miserável’ aqui, pondera Pantano, se refere em termos econômicos, “mas que tem a grandeza de seu intelecto antecipada em vários momentos. Trata-se de uma personagem nobre e diabólica, características que tornam perceptível certa dubiedade na índole desta personagem anônima, o autor não criou um nome para ela” (p. 2). Esse trecho deixa claro como o personagem tem vida própria em relação ao seu autor. E, em se tratando de personagem, muitos deles apresentam (o que contradiz de certa forma a sua ‘autonomia’ do autor) traços estilísticos confessionais, que, como nos informa Pantano, é um dos procedimentos do autor na sua composição, pois é assim que é declarada a verdade interna do mesmo.

A autoconsciência presente em seus personagens e a tragicidade que percorre a história de cada um de seus heróis revelam a preocupação do autor com a alma humana. Tal preocupação consiste em criar uma narrativa que abarque o universo humano, ou melhor, a psique humana (PANTANO, 2010, p.2)

Retomando a fala do personagem de *Bobók* reproduzida anteriormente, algumas interconexões são possíveis com o pensamento de Bakhtin: o aspecto da mentira rondou a vida de Bakhtin, quando ele escrevia seus livros que eram assinados por seus amigos do Círculo, conforme nos atesta Bronckart e Bota¹⁸⁷ (2012). Vida e mentira são sinônimos? Bakhtin separa a vida do homem da do artista. Criar (do ponto de vista artístico) não é mentir? Reverbera aqui a primeira estrofe do poema “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, que diz tão sabiamente:

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente*

¹⁸⁷“Bakhtin desmascarado: história de um mentiroso, de uma fraude, de um delírio coletivo”. Esse livro revela em detalhes que muitos dos livros atribuídos a Bakhtin, escritos por pessoas do seu Círculo eram na verdade escritos por essas pessoas. Bronckart e Bota citam várias contradições de Bakhtin sobre a

Somos (ou não somos?) mentirosos o tempo todo. Vivemos a arte e vivemos a vida. Se Bakhtin separa os dois aspectos, em outras circunstâncias o autor se trai, como nos mostra Sobral:

Todas as pesquisas que envolvem o estudo de atos envolvem dois planos, a saber, o dos atos concretos, irrepetíveis, praticados por sujeitos concretamente definidos, e o dos atos enquanto atividade, ou seja, daquilo que há de comum, e portanto repetível, entre os vários atos. Poder-se-ia falar nesse sentido, nos termos de Bakhtin, de ato-tipo e ato-ocorrência. Assim, toda generalização a partir de atos singulares traz um duplo problema: como não apagar a especificidade de cada ato específico e como não se perder nessa especificidade e, assim, deixar de apreender o que há de comum entre os vários atos. Porque atos absolutamente singulares exigiriam agentes absolutamente únicos e dessemelhantes, bem como situações de ação absolutamente irrepetíveis, o que impediria toda e qualquer generalização, ao mesmo tempo em que uma generalização que apague o que há de singular nos atos requereria agentes absolutamente iguais entre si, bem como uma única situação de ação, ou seja, uma negação da condição humana. (SOBRAL, 2009, p. 121)

A contradição é necessária, principalmente num tipo de trabalho como esse¹⁸⁸. Lembrando que Bakhtin estudou Marx, e na dialética marxista há o que se chama de “unidade de contrários”: o estudo da dialética postula que em tudo podemos encontrar uma composição de forças contrárias que se interrelacionam e possibilitam as variadas etapas no processo de mudanças que ocorre nas coisas. A isso é dado o nome de unidade dos contrários, ou seja, a afirmação e a negação coexistindo no mesmo ser, no mesmo momento:

É pela pesquisa do movimento de um objeto que podemos descobrir as suas contradições e as possibilidades de

circunstância de seus escritos, ao mesmo tempo em que aponta relatos de testemunhas que atestam a originalidade dos escritos pelos autores do Círculo.

¹⁸⁸“Por criação de um paradoxo, o diálogo de Eutidemo de Platão demonstra a necessidade da noção de *contradição*. No diálogo que se seguiu Dionysodorus nega a existência de “contradição”, ao mesmo tempo em que Sócrates o contradiz: “... Eu no meu espanto, disse: O que você quer dizer Dionysodorus? Tenho ouvido muitas vezes, e fico surpreso ao ouvir, esta sua tese, que é mantida e empregada pelos discípulos de Protágoras e outros antes deles, e que para mim parece ser muito maravilhoso, e suicida, bem como destrutivo, e eu acho que eu sou mais propenso a ouvir a verdade sobre isso de você. O dito é que não existe tal coisa como uma falsidade, um homem deve ou dizer apenas o que é verdade ou não dizer nada, esta não é a sua posição? “De fato, Dionysodorus concorda que “não há tal coisa como falsa opinião... não existe tal coisa como ignorância” e a demanda Sócrates a “me refutar.” Sócrates responde: “Mas como posso refutá-lo, se, como você diz, é impossível contar uma mentira?”Fonte: Wikipédia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Contradi%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 19/12/2014.

*transformação. Através das pesquisas descobriremos que uma afirmação absoluta sempre contém a sua própria negação. Só com o estudo das mudanças que ocorrem nas coisas é que podemos nos educar a não julgar as coisas pelas aparências, passando a interpretá-las por variados aspectos, ao contrário do senso comum.*¹⁸⁹

Falando de contradições, uma delas se apresenta nesta tese, se situando entre o meu objeto de reflexão – a ideia de que o objeto extramusical comanda o processo de criação, e a palavra-conceito *postupok* – ação intencional realizada por alguém. Reconsideremos a seguinte fala de Bakhtin:

Essa história ideal do sentido (grifo meu), um autor no-la conta somente em sua obra, e não, se for o caso, em suas confissões sobre a sua obra ou no que formular sobre o processo de seu ato criador. (...) [o] autor cria, mas não vê a sua criação em nenhum outro lugar a não ser no objeto ao qual deu uma forma (grifo meu); em outras palavras, ele só vê o produto em devir de seu ato criador (grifo meu) e não o processo psicológico interno que preside a esse ato. (...) (Os aspectos técnicos do ato criador, a perícia, são claramente perceptíveis, porém, de novo, no objeto). (grifo meu) (BAKHTIN, 1997, p. 28)

Surgem aqui alguns apontamentos inevitáveis. Bakhtin diz que “quando o autor estava criando seu herói, só o vivia através da imagem na qual havia inserido o princípio de sua relação criadora com o herói”¹⁹⁰ (p. 29). E continua:

[Q]uando o autor fala de seu herói (as confidências de um Gogol, de um Gontcharov), expressa sua relação do momento com um herói já criado e determinado, transmite a impressão que este produz nele como imagem artística (grifo meu) e expressa a relação que teria com um ser vivo, determinado, encarado de um ponto de vista social, moral, ou outro; o herói daí em diante tornou-se independente de seu criador, e o autor, por sua vez, também se tornou independente dele — homem, crítico, psicólogo ou moralista. Se levamos em consideração fatores aleatórios que

¹⁸⁹ Introdução ao materialismo dialético. Texto com fins didáticos, sem data ou autoria, disponibilizado no site do DCE da Universidade Federal de São Paulo. Disponível em: <http://dce.unifesp.br/textos.html>. Acesso em 19/12/2014

condicionam o que diz o homem-autor ao se pronunciar sobre seus heróis, fatores tais como: sua visão atual do mundo suscetível de ter se modificado sensivelmente, suas aspirações, suas pretensões (Gogol), as considerações práticas, a crítica, etc., fica evidente que esse tipo de declaração só pode proporcionar um material incerto sobre a geração do herói. E um material que tem enorme valor biográfico e pode, também, adquirir valor estético, mas somente depois que tiver sido posto em evidência [il...]¹⁹¹ do sentido artístico da obra. O autor-criador contribuirá para nos esclarecer o homem-autor, sendo apenas depois disso que o significado do que ele disser sobre seu ato criador ficará completo e esclarecido. O herói não é o único que se separa do processo de que emana, o autor faz o mesmo. E por esta razão que cumpre destacar a produtividade, enquanto tal, da atividade criadora e da reação global ao herói: um autor não é o depositário de uma vivência anterior, e sua reação global não decorre de um sentimento passivo ou de uma percepção receptiva; o autor é a única fonte da energia produtora das formas, a qual não é dada à consciência psicologizada, mas se estabiliza em um produto cultural significante; a reação ativa do autor se manifesta na estrutura, que ela mesma condiciona, de uma visão ativa do herói percebido como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revelação, na estrutura de entonação e na escolha das unidades significantes da obra. (BAKHTIN, 1997, p.29)

Há várias coisas a serem consideradas e entre elas as (aparentes) contradições sobre as condições de criação sob o ponto de vista do filósofo russo. Bakhtin diz que a existência se dá entre o deslize do *self* com o outro e que a outridade é o fundamento de toda a existência: “o outro é, no sentido mais profundo, meu amigo, porque é somente do outro que eu posso obter o meu *self* ou ser o seu autor” (Clark e Holquist, 2008, p. 91). Essa afirmação decorre da etimologia russa: Bakhtin utiliza a palavra *drugost* para designar ‘alteridade’ e relaciona os vocábulos que nomeiam “amigo” (*drug*) e “outro” (*drugoj*). Em outro momento, ele fala de *sobytiie bytiia* – “o evento em devir do Ser”, “Ser-come-evento”, “Ser-evento”. Evento é acontecimento e acontecimento é ação e ação, é *postupok*. Essa ação é intencional e no meu ver, o ato de criar é *postupok*. Bakhtin postula que “(...) a atividade estética é também incapaz de tomar posse daquele momento do Ser que é constituído pela transitividade e aberta eventicidade do Ser” (1993, p. 19). Liapunov, em relação a essa afirmação, explica que “a atividade estética é

¹⁹⁰Por risco próprio e necessidade, associo o termo “herói” sempre postulado por Bakhtin à ideia de ‘obra’, ‘criação’ ou ‘objeto’.

¹⁹¹Denota palavra ou frases ilegíveis no manuscrito original.

incapaz de apoderar-se do Ser *enquanto* Ser como um evento em processo, *enquanto* Ser em trânsito, em processo do real devir” (1993, p. 94). Para Liapunov, é nesse sentido que Bakhtin fala abaixo de *sobytiie bytiia* – “o evento em devir do Ser”, “Ser-comeo-evento”, “Ser-evento”. Temos que *postupok* é ação; criação é ação e é intencional. Então criação é *postupok* e toda criação pressupõe uma atividade estética. Mas durante o processo, segundo Bakhtin, “a atividade estética é incapaz de apoderar-se do Ser *enquanto* (grifo do autor) Ser como um evento em processo, *enquanto* Ser em trânsito, em processo de *devir* (grifo meu)” (1993, p. 94). E “devir”, como nos lembra Liapunov “é apenas um aspecto do processo de acontecer [*Geschehen*], que significa não apenas que alguma coisa que não existia previamente aparece, mas também que alguma coisa que existia previamente deixa de existir” (1993, p. 94). Mais uma vez essa colocação corrobora a minha afirmação sobre o que entendo como “axioma da criação”, nessa ordem: o “o que não é ainda” (o enunciado *criador* que emana desse objeto e está na situação de “o-que-está-para-ser-alcançado” e “entre o que já é” (o objeto em sua natureza e local). *Postupok* se inter-relacionando com *zadannost*. Nesse processo onde alguma coisa que existia previamente deixa de existir, ocorre, ao meu ver, os sentidos à deriva, significando pelas beiradas. As coisas que desaparecem supostamente tomam outros sentidos, pois como dizia o próprio Bakhtin, nesse momento, o autor vive a imagem e não a obra (pois ela ainda está para ser alcançada). Segue-se outros paradoxos: o sujeito e o objeto para o filósofo russo, são distintos, e o produto da atividade entre eles (do *self* com o outro) é a criação da obra. Mas o Ser real (quem é o Ser real?)¹⁹² em processo de devir não é, com relação ao significado, o produto da atividade estética. Nesse processo, ele entra em comunhão¹⁹³ com ele mesmo (Ser real) através de um ato histórico¹⁹⁴, que coincide com “o único, invariavelmente individual e empiricamente o próprio evento real” (Bakhtin, 1993, p. 94). Como ele próprio diz, a ação de um autor que tenta visualizar uma personagem tem paralelo, para ele, na tentativa nossa em dar sentido a este mundo a fim de fazer uma história coerente de nosso papel nele. Para Bakhtin, “o *self* é a personagem principal que está num plano

¹⁹²Nesse meu questionamento, busco resposta na seguinte colocação de Bakhtin, (citado por Clark e Holquist, 2008, p. 96): “Seja numa rigorosa tentativa fenomenológica de atingir um íntimo conhecimento eidético de mim mesmo, seja no mais banal devaneio, é precisamente ‘eu a mim mesmo que eu não posso ver’”.

¹⁹³Liapunov explica que tentou traduzir a palavra “comunhão” (*pri-obshchit'sai*) como: “tornar-se um participante, partilhar, tomar parte em (alguma coisa) em comum com (outros), tornar-se parte ativa de, ser incorporado em (como um participante ativo)”. (1993, p. 94).

¹⁹⁴Liapunov esclarece que “ato histórico” é “ato realizado em um tempo particular e em um lugar particular por um indivíduo particular. Nesse sentido, “histórico” relaciona-se com um dos termos chaves

diferente de todas as outras personagens que eu imagino” (BAKHTIN *apud* CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 96). Fica patente a diferença entre o Ser real e o autor, a partir do momento em que o sujeito trata o próprio *self* como um personagem. Como personagem podemos pensar a existência autônoma do *self* com(o) um “*personal author*” encarnado e responsável pelas próprias atitudes do *self*. A (minha) pergunta é inevitável: neste deslize entre o *self* e o outro, entre o sujeito (autor da criação) e o objeto (fonte de inspiração) surge o espaço, o lugar da criação. Esse espaço teria pontos de contato com o Vazio oriental (vazio mediano) apregoado pelo Taoísmo e pelo Zen-budismo? Investigaremos essas possibilidades, mas primeiramente julgo necessário algumas colocações que o texto de Bakhtin faz reverberar nessas reflexões. Pois,

Bakhtin concebe a outridade como o fundamento de toda a existência e o diálogo como a estrutura primacial de qualquer existência particular, representando uma constante troca entre o que já é e o que não é ainda. O registro e o plasmador dessas transformações é a consciência humana, que modula o intercâmbio contínuo entre as atividades “eu” e tudo o que é “não-eu-em-mim” a distinção self/outro é assim a oposição primária em que estão baseadas todas as outras diferenças: o mais alto princípio estrutural do mundo efetivo dos atos é a concreta oposição arquitetônica e epistemológica entre eu e o outro (CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 91)

Trouxe essa fala à superfície porque o Zen-budismo trabalha com os conceitos de “vazio” e “Não-eu” como ato criativo¹⁹⁵. Fazendo antes um ligeiro entendimento da fala anterior de Bakhtin, acho pertinente colocar alguns aspectos da percepção humana e a interpretação dos objetos sob a ótica zen, trazidos por Miklos (2010) que ecoam fortemente nas palavras do filósofo russo. Na psicologia budista, como citado por Hanh (2006, p. 58), a percepção se manifesta em três campos: 1- a da percepção pura (sem condicionamentos); 2- da representação e; 3- ideal (ou de meras imagens). Ainda segundo Hahn (*idem* p. 135), estes campos podem ser acessados a partir de três modalidades de percepção: a *direta*, a por *inferência* (ou *dedução*) e a *falsa*. Miklos (2010, p. 23) nos explica que Hanh postula que o primeiro campo diz respeito ao processo de contato perceptivo direto (estado de *Quiddidade*¹⁹⁶ – sânscrito: *Tathata*),

de Bakhtin, *edinstvennyi*, que eu traduzi ou como “único” [*once ocurrent*, que ocorre uma vez] (alemão *einmalig*) ou como “único”, “singular”, “o único”, “o um e somente” (alemão *einzig*).” (1993, p. 94).

¹⁹⁵Conforme constataremos no trabalho de Claudio Miklos “*A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte*” (2010)

¹⁹⁶Do latim escolástico *quidditas*, “essência”. Termo da escolástica que traduz a definição aristotélica de essência enquanto responde a uma pergunta diferente da que se refere à existência. Segundo

também chamado “o estado do ser tal como é” que representa a apreensão das “*coisas-como-são-em-si-mesmas*” (sânscrito: *svabhaga-bhaga*), sem qualquer tipo de distorções ou projeções ilusórias da mente. Hanh postula também que, embora a possibilidade da mente de um indivíduo poder captar um objeto de sentido sem uma interpretação prévia de qualquer espécie ou tipo, ou mesmo racionalização, seja algo difícil de conceber, a prática budista afirma que este fenômeno “não pertence ao universo comum de experiências da mente, e somente poderá ser alcançado através de um profundo esforço pessoal” (MIKLOS, 2010, p. 23). Mas, prossegue Hanh, em relação à abrangência da experiência de consciência relacionada com a capacidade da mente em desvencilhar-se de seus paradigmas de percepção, limitados à dinâmica de Sujeito (fonte de interpretação) – Objeto (imagem interpretada) segundo o Budismo, afirma o autor:

Quando falamos de consciência, geralmente pensamos nela como tendo dois aspectos, sujeito e objeto (grifo meu). Sujeito e objeto são termos usados na moderna filosofia ocidental. Os ensinamentos da Pura Manifestação, entretanto, dizem que cada fenômeno psicológico tem três aspectos: um sujeito (o percebedor, darshana-bhaga), um objeto (o percebido, nimitta-bhaga) e a base que torna ambos – sujeito e objeto – possíveis, que é a coisa-em-si-mesma (svabhavabhaga). O fenomenologista Edmund Husserl afirmou que a consciência tem que ser consciência de alguma coisa. Nos ensinamentos da Pura Manifestação mantém-se o mesmo ponto de vista. Estar com raiva significa estar com raiva de alguém ou alguma coisa. Pensar é pensar em alguma coisa. Todas estas atividades mentais são consciência (HANH, 2006, p. 23).

A colocação de Hanh e de Husserl reforça a minha crença que a tomada de consciência do indivíduo se dá na relação do seu *self* com a outridade. É assim que o *self* sustenta sua responsabilidade e é nessa tomada de consciência que o indivíduo se torna sujeito e se posiciona como autor/criador. Seguindo o raciocínio de Bakhtin, entendo que é *nesse momento* que o sujeito sai da vida e entra na arte¹⁹⁷. E é *nesse*

Aristóteles – e depois na tradição escolástica –, *quididade* é a essência enquanto esta se exprime numa definição e constitui a inteligibilidade de um ser. Segundo S. Tomás de Aquino, *quididade* é sinônimo de forma, ou seja, *aquilo pelo qual uma coisa é*. Fonte: <http://sofos.wikidot.com/quididade>. Acesso em 31/12/2014.

¹⁹⁷Vimos que Bakhtin separa o sujeito-pessoa do sujeito-criador e que arte e vida não se misturam. Na visão zen, as artes pretendem atingir a própria vida, representando-a de um modo tal que a própria arte se torna uma ferramenta da prática contemplativa. Seguindo com Miklos (2010), este lembra que Shin'ichi Hisamatsu identifica esse aspecto prático da arte zen como meio contemplativo (conduzindo tanto o artista como o espectador a uma integração mais profunda com a condição ‘espiritual’ da arte – essa

mesmo momento em que o sujeito entra na arte que ele – assumindo a posição de autor/criador, adentra o vazio – o vazio mediano tal como prezado pelo Tao Te Ching. Sobre esse Vazio é oportuno lembrar o dizer de Gil (2001, p. 17):

[o] vazio, nos pintores chineses de formação taoísta, é o que dá a ver a forma. Há um Vazio Mediano, que escande o espaço entre as formas, as cores e as superfícies: situa-se no plano do “ente”, como escreve Henry Maldiney¹⁹⁸. São os brancos intersticiais dos quadros ou o oco visível de uma cerâmica Sung. Mas há um outro vazio, o “Grande Vazio” ou vazio primordial, vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas – e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe. O Grande Vazio habita a tigela Sung já não como espaço oco limitado pela cerâmica, mas suportando-o por inteiro, atravessando-o, envolvendo-o e apresentando-o. engendra a energia e liga-se ao infinito (GIL, 2011, p. 17).

Ainda sobre o vazio, o Canto XI do Tao Te Ching¹⁹⁹ nos diz:

*Trinta raios convergem para o centro mas é o vazio mediano que faz a carruagem andar;
A argila é moldada para fazer os vasos, mas é do vazio interno que dependerá o seu uso.
Uma casa é perfurada com portas e janelas mas é ainda o vazio que permite habitá-la.
O Ser dá as possibilidades, mas é pelo Não-ser que as utilizamos²⁰⁰*

possibilidade de descobertas interiores, e aprimoramento dos sentidos que o meio criativo pode oferecer) com o termo “Sentido (ou objeto) fundamental”: “(...) a raiz destas artes deve ser de tal natureza que possa se expressar em todas as esferas da existência humana. Ela não pode ser algo que se manifesta apenas na arte, em um sentido restrito, ou algo que resulte apenas em uma ética ou teoria. Antes, seja de qualquer forma ou em qualquer momento que esta raiz fundamental se expresse, aquilo que é expresso deve possuir uma significância muito ampla. Neste sentido, o Sentido Fundamental daquele grupo de artes não se baseia em algo somente artístico mas em algo que vai além da arte (...)”. (p. 43-44). Mas a visão de Bakhtin, sobre a separação entre o sujeito e o autor é de certa forma, frágil, pois mesmo o indivíduo assumindo as diversas posições-sujeito, essas posições se inter-relacionam entre si, tornando tênue a fronteira entre uma posição ou outra. Em termos de AD, diria que as FD são as responsáveis pela (con)fusões dessas posições-sujeito. Em outras palavras, *não somos 100% nós mesmos o tempo todo, devido às várias atuações dessas posições-sujeito nas FDs dadas*. Ou seja, as relações de outridade com os nossos *selves* são dinâmicas, constantes e em perpétua transformação.

¹⁹⁸Henry MALDINEY, *Art et Existence*, Klincksieck, Paris, 1986, p. 173. Citado em GIL, José. Movimento total. Corpo e dança. Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2011.

¹⁹⁹Esta tese usa a tradução francesa do Tao Te Ching (Tao Tö King) por Liou kia hway, 1967.

²⁰⁰*Trente rayons convergent au moyeu mais c’est le vide median qui fait marcher le char; On façonne l’argile pour en faire des vases mais c’est du vide interne que dépend leur usage. Une Maison est percée de portes et de fenêtres c’est encore le vide qui permet l’habitat. L’Être donne des possibilites, c’est par le Non-être quon les utilise.*(Tao Tö King – Chant XI – traduction par Liou kia hway, Gallimard, 1967)

Pelo espaço do vazio mediano o Não-eu (outro) deixa de ser o sujeito-pessoa [Eu] para ser sujeito-autor. Mas, se o Não-eu é o objeto pensado, temos aqui a migração do autor para o objeto e assim temos a evidência lógica de que o objeto *comanda* a obra musical. Retomarei essa hipótese oportunamente. Pelo momento acho pertinente refletir um pouco mais sobre a questão do Não-eu e seu papel no processo da criação artística. Para entendermos o conceito de Não-eu, torna-se necessário entender o conceito de ‘Eu’. De acordo com Miklos (2010, p. 7), o zen-budismo trata quase exclusivamente da natureza da percepção, do fenômeno da mente, e do dilema constante entre o Eu (no seu conceito simples de identidade pessoal, rígida e intransferível para qualquer outro indivíduo) e o mundo (a constante dialética entre sujeito e objeto, considerada na ótica budista essencialmente ilusória e impermanente). ‘Eu’, mentor da maneira de olhar e pensar o mundo, “na tradição zen busca fugir do risco de sucumbir à valorização exacerbada da racionalidade para a compreensão das coisas, ou ao apego excessivo das interpretações concretas dos aspectos diversos da existência e seus fenômenos que o mero conhecimento intelectual pode provocar”. (MIKLOS, 2010, p. 14). Há uma interessante metáfora desta ideia de superação dos rígidos excessos de conhecimento como um meio válido para apreender o sentido das coisas:

Nan-In, um mestre japonês durante a era Meiji (1868-1912), recebeu um professor de universidade, que veio lhe inquirir sobre o Zen. Este último iniciou um longo discurso intelectual sobre suas dúvidas. Nan-In, enquanto isso, servia o chá. Ele encheu completamente a xícara de seu visitante, e continuou a enchê-la, derramando chá pela borda. O professor, vendo o excesso se derramando, não pode mais se conter e disse: “Está muito cheio! Não cabe mais chá!” “Como esta xícara” Nan-In disse, “você está cheio de suas próprias opiniões e especulações. Como posso eu demonstrar o Zen sem que você primeiro esvazie sua xícara?” (SHASEKI-SHU, séc. XIII)²⁰¹

Entendo que na filosofia budista, o mecanismo criador do processo representacional *sujeito-objeto* ocorre apenas na mente, mas sigo com Miklos que é preciso haver uma base direta sobre a qual este fenômeno acontece (a *coisa-em-si*). Tendo que a prática contemplativa mais tradicional do budismo, aquela que teria sido ensinada pelo próprio Buddha histórico, se fundamenta em dois níveis de experiência

²⁰¹ Texto extraído do Shaseki-shu (Coletânea de Pedras e Areia), escrito ao final do século XIII pelo mestre japonês *Muju*. Zen-buddhism Virtual Library. Disponível em: <http://www.ciolek.com/WWWVL-Zen.html>. Acesso em 04/01/2014.

contemplativa que irão abranger os limites “além do eu”²⁰², uma delas considerada crucial e profunda, denominada *Vipashyana* em sânscrito, significando literalmente *discernimento, clara visão*. Nesse nível o indivíduo conduziria a mente afinada pela prática contemplativa ao exame da natureza das coisas (do objeto pensado diria eu), e ao fim de seus esforços (atos e ações tornaria a dizer) é capaz de superar a armadilha da mente condicionada e percebê-las em sua real condição “vazia” e destituída de qualquer ‘eu’ ou forma constante: entramos no domínio do Não-eu – o estado quando se atinge a condição de perceber as coisas sem os vícios de representação e idealização distorcida da mente, até mesmo porque (para os budistas) a mente raramente é capaz de perceber as *coisas-em-si-mesmas* de forma natural, visto que a base para a construção da consciência pessoal pressupõe dois tipos de qualidades de impressão das coisas: como *representações (ideias)* ou como *imagens* (Miklos, 2010, p. 24). É interessante esse posicionamento de Buddha, pois ele reconheceu a intensidade da dominância das imagens e representações na mente quando esta tenta perceber e definir a existência física ou psicoemocional dos objetos que surgem nas fronteiras da consciência e por conta disso, se deu ao trabalho de apresentar um estudo analítico dos mecanismos mentais que levam aos erros de interpretação, e conseqüentemente às experiências de insatisfação, ignorância, egoísmo, frustração e conflitos, endêmicas nas interrelações humanas (*idem* p. 25). Dessa forma, esse condicionamento de representação aponta que de uma maneira geral, nos relacionamos não com os objetos em si, mas com suas imagens ou concepções já “armazenadas” em nossa memória. Na interpretação budista, se explica que quando um indivíduo se apaixona por outro indivíduo, ele estaria na realidade se apaixonando pela imagem da ‘pessoa amada’ que é criada e se manifesta na consciência do indivíduo. Este objeto de percepção, esta imagem, quando trabalhada ao nível da consciência por *manas* (intelecto), irá, de acordo com a doutrina, pertencer ao modo de representação. Com o passar do tempo e convivência, a ‘paixão’ se dissolve e a mente reaprende a interpretar aquela entidade pela qual criou tantas expectativas e apegos. Em muitos casos, essa reinterpretação gera uma imagem muito diferente da imagem que se tem do ‘ser amado’, provocando sentimentos diversos e até antagônicos. Isso se dá porque, quando em contato com uma *coisa-em-si*, este estímulo faz *manas* se voltar para a sua “memória” (ou consciência armazenadora), retirar uma imagem pré-definida e sobrepô-la à pura natureza da coisa apresentada. Como nos diz Miklos (p.

²⁰²No sentido budista, o ‘eu’ aqui é a função representacional de *manas* (intelecto) distorcida pelo excesso de identificação com as sementes da consciência armazenadora (memória); então a apreensão da coisa em si mesma se faz por meio de uma consciência sem apegos a uma identidade pessoal.

25), ao fazer isso, a mente condicionada *objetifica* sua própria ideia de algo à expensas da coisa em si, e a transforma em parte de si mesma, sua posse, sua representação pessoal. Se para a psicologia budista esta criação mental, tão comum e cotidiana é uma grave ilusão e impede a mente de ver as coisas com clareza e sabedoria, para os artistas as emoções geradas alimentam um terreno fértil para suas criações. Alia-se a essa *representação*, o chamado terceiro tipo de percepção – que se dá quando essa se manifesta a partir de algo absolutamente abstrato, uma ideia pura: trata-se do processo da imaginação, dos sonhos e das simples recordações. Nesse caso, o intelecto se faz valer das imagens abstratas para distorcer ainda mais as representações das coisas ou, como diria Miklos (*idem* p. 25) para acrescentar mais um item no “armazém” (sic) de experiências e conceitos mentais de *alayavijñana*²⁰³; em outros casos a consciência se manifesta no campo das ideias sem qualquer estímulo que seja baseado nas consciências físicas, mas apenas em função dos pensamentos e cognições derivados da consciência mental (*manovijñana* em sânscrito) e alimentado pelas lembranças. Isso ocorre, por exemplo, quando imaginamos um cão, mesmo não vendo nenhum animal em nosso campo físico de visão.

Sigo com Miklos, quando a questão a ser colocada nesse momento seria saber qual parte da mente teria condições para apreender as *coisas-em-si*, diretamente e sem proporções? A resposta aponta para o intelecto (*manas*), mas num estado onde ele não mais confundirá as impressões ideais da consciência armazenadora com o próprio objeto (físicos ou da mente); o intelecto permanecerá calmo e tranquilo, agindo apenas como uma ponte entre as impressões diretas (tanto as derivadas do mundo externo – objetos de aparência, tato, cheiro, som, paladar, quanto as do mundo interno – objetos do pensamento, cognição) e a consciência mental. Diz-nos Miklos que esta “ponte” libera a mente para uma experiência fora do padrão intelectual comum, “favorecendo o surgimento de *Prajña*, a sabedoria plena ou uma aguda capacidade de compreender as coisas de forma profundamente perspicaz, muito além dos limites da razão comum” (*idem* p. 26). E quando se atinge a condição de perceber as coisas sem os vícios de representação e idealização distorcida da mente, e obtemos *Prajña*, estamos na região do *Não-eu*. Hisamatsu (1971, p. 45) lembra que o *Não-eu* é o fator-chave que sustenta qualquer ação consciente. O zen visa atingir a *Autoconsciência do Eu-Sem-Forma*, e, ainda que a “forma” seja uma característica compreendida como pertencente apenas ao reino das aparências e que sob esta lógica as imagens ideais como, por exemplo, “azul”,

²⁰³ O *Alayavijñana* representa o manancial de potencialidades da mente, e o campo onde experiências e aprendizagens – além de ideias e conceitos – são armazenadas. (MIKLOS, 2010, p. 20).

“verdade”, “beleza” sejam consideradas destituídas de contornos no sentido espacial, para os zenbudistas estas ideias possuem uma ‘materialidade ideal’ que as permite se manifestarem constantemente, seja na consciência mental, seja em ações criativas, sociais, comportamentais (HISAMATSU, 1971, p. 45). A ampliação do termo passa a incluir também a concepção de que as coisas – mesmo sendo emoções, pensamentos, formações mentais – possuem uma “forma” enquanto ideias (*idem* p. 49), e estas formas ideais e imagéticas, mesmo não existentes no espaço, se manifestam no tempo. A ideia de Não-eu como o *objeto pensado* desprovido de interioridade (como já colocado anteriormente nessa tese) e sua relação conceitual com o sujeito pensante (o Eu), pode ser de oposição como apontou Zanella (2005, p. 100), mas como hipotetizo que o objeto pensado, mesmo desprovido de interioridade, possa pertencer a um “outro”, um outro *self*, a relação deixaria de ser de oposição para ser de complementariedade, sendo inevitavelmente dialógico e alteritário. Além disso, a semelhança entre o conceito budista de *Não-eu* com o conceito bakhtiniano de *não-eu-em-mim* é muito clara.

Considerando que Bakhtin, como nos aponta Clark e Holquist (2008) concebe a outridade como “o fundamento de toda a existência e o diálogo como a estrutura primacial de qualquer existência particular, representando uma constante troca entre o que já é e o que não é ainda”, se diz que “o registro e o plasmador dessas transformações é a consciência humana²⁰⁴ que modula o intercâmbio contínuo entre as atividades ‘eu’ e tudo o que é ‘não-eu-em-mim’”. Conclui Bakhtin que “a distinção *self/outro* é assim a oposição primária em que estão baseadas todas as outras diferenças: o mais alto princípio estrutural do mundo efetivo dos atos é a concreta oposição arquitetônica e epistemológica entre eu e o outro” (BAKHTIN *apud* CLARK e HOLQUIST, 2008, p. 91). Nesse sentido, cai como uma luva a descrição que Mitidieri (2013, p. 143) diz (sem o dizer), sobre o ‘não-eu-em-mim’: é o “eu que se faz outro do outro”. A partir dessa definição, sinto-me à vontade para interligar novamente esses conceitos bakhtinianos com conceitos zen-budistas. Para isso trago à reflexão uma bela passagem de George Duthuit²⁰⁵ tal como citada por D. T. Suzuki:

“Quando o artista chinês pinta, o que importa é a concentração de pensamento e a pronta e vigorosa resposta da mão que direciona a sua vontade. A tradição lhe ordena ver, ou antes, sentir, a si como um todo em relação ao trabalho a ser executado, antes de dedicar-se a qualquer

²⁰⁴De acordo com Miklos (2010, p. 5) a filosofia budista elaborou um extenso estudo sobre o fenômeno de “seidade” ou *Asmi-Mana* – sânscrito que literalmente significa “consciência de que Eu Sou” e sua relação com as coisas percebidas, ou objetos.

²⁰⁵O livro de George DUTHUIT é *Chinese Mysticism and Modern Painting. Chroniques du Jour, 1935*.

coisa. 'Se as ideias de um homem estão confusas, ele se tornará escravo das condições externas' (...) Aquele que hesita e move seu pincel para realizar uma obra, abre mão de um alcance ainda maior na arte da pintura. (...) Desenhar bambus por dez anos, tornar-se um bambu, e então esquecer tudo sobre bambus quando estiver pintando-os. Em posse desta técnica infalível, o indivíduo se coloca à mercê da inspiração". Transformar-se em um bambu e em seguida esquecer que você é uno com ele enquanto se pinta – esse é o Zen do Bambu, é o mover-se com 'a dinâmica rítmica do espírito' que habita no bambu tanto quanto no próprio artista.(...) (SUZUKI, 1973, p. 31)

Esta passagem clarifica as relações entre o pensamento de Bakhtin e as filosofias orientais. Percebo que, ao analisar o texto anterior, que o fato do artista que pinta o bambu por muitos anos se torna o bambu, é uma questão de (in)consciência – o Não-eu que se torna o não-eu-em-mim. Em outras palavras, comparo com a ideia do autor que desaparece na sua própria obra, ao se tornar parte dela. No momento em que o autor, como tem postulado Bakhtin, somente consegue ver sua criação no objeto criado, vivendo o objeto e vivendo a si mesmo no objeto, o autor desaparece, pois o mesmo se transfere para a obra criada. Ao mesmo tempo, a obra criada é impregnada das características de seu autor, onde paradoxalmente em seu anonimato/ausência/ocultação se mostra ao público, revelando o que convencionamos chamar de ‘estilo’ ou ‘voz pessoal’. Esta transferência e revelação se dão por certas propriedades, marcas territoriais que muitos tendem a denominar de *clichês*. A riqueza do processo criador abordado reside na angustiante contraditória relação do Não-eu com o não-eu-em-mim, no deslize de sentidos entre o *self* e o outro, através do vazio mediano que se torna o espaço ideal para o ato da criação (*postupok*). Bakhtin afirma que o autor nada tem a dizer sobre seu ato criador, por não vivenciá-lo por completo (1997, p. 28), mas ao mesmo tempo reitera que o autor precisa desenvolver a consciência sobre si. É o momento que o autor se conecta com o mundo das ideias que o inspirará em seu trabalho criativo, porque a “lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social” (BAKHTIN/ VOLOCHINOV, 1992, p. 36). Mas, como nos lembra Faraco,

[p]ara o Círculo de Bakhtin, ou de Leningrado, a consciência se revela sempre como social. Sendo assim, a expressão repetida em diversos textos produzidos por seus membros – consciência individual – “tomada em sentido absoluto contém uma contradictio in adjecto [...]”. No entanto, o Círculo não negava a singularidade e, desde os primeiros textos de Bakhtin, insistia em afirmar que cada ser humano ocupa um lugar único e insubstituível, na medida em que cada um

responde às suas condições objetivas de modo diferente” (FARACO, 2009, p.86).

Sem dúvida alguma, a revelação da consciência pelo social se dá pelas noções de alteridade, aquela ideia básica de que eu só tomo consciência de minha existência porque o *outro* me diz que estou vivo. O Eu existe em interação com o *outro*, porque “ser significa ser para o outro e, através dele, para si” (Bakhtin, 1997, p. 341), pois,

“tudo o que me diz respeito, a começar por meu nome, e que penetra em minha consciência, vem-me do mundo exterior, da boca dos outros (da mãe, etc), e me é dado com a entonação, com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: deles recebo a palavra, a forma e o tom que servirão para a formação original da representação que terei de mim mesmo” (BAKHTIN, 1997, p. 379).

Estou com Oliveira (2009) ao refletir que, quando pensamos a alteridade como inerente à constituição do “eu”, duas possibilidades de abordagem se fazem possível: a primeira, diz respeito aos “estudos dos processos sobre a apropriação e a transmissão da palavra do outro a partir do entendimento de que, sendo o ser humano um ser de linguagem²⁰⁶, essa sua construção processa-se sempre mediada semioticamente” (OLIVEIRA, 2009, p.9); a segunda possibilidade, menos explorada, diz respeito ao “‘movimento do eu’ em direção à singularidade do outro que lhe é diferente, desigual, estranho, enfim, das múltiplas maneiras de como o “eu” percebe e endereça-se ao outro, sua cultura, sua visão de mundo” (*idem* p.9). Dentro da primeira possibilidade, destaco, dentro do processo de criação, o efeito da influência (apropriação de uma ideia, estilo, características) de uma determinada escola, artista, cultura na obra em processo. Esta influência pode funcionar para além das fronteiras humanas e ser transmissível através de outros elementos (objetos!) não humanos como paisagens, pinturas, fotografias etc. A apropriação pode ser consciente (identificação pura e direta) ou inconsciente (em forma de inspiração ou simples alusão). A segunda possibilidade explora o caminho inverso, onde o autor passa a ser influenciador de terceiros. Nesse caso, é inevitável fazer a conexão da posição do autor (posição-sujeito: criador original) com o conceito do *esquecimento nº 1* aventado por Pêcheux que postula que o sujeito crê na ilusão de que está na origem do sentido – o que me remete ao conceito do

²⁰⁶ Acho oportuno trazer aqui, *en passant*, as reflexões de Lima (2002) a respeito da significação em música. A autora nos lembra que, embora haja contradições no que tange a essa significação, constata-se que há uma convergência para a afirmação de que a música é uma linguagem e como tal é utilizada pelo homem para exprimir suas idéias e pensamentos. Como linguagem ela também é signo e como signo “é alguma coisa que representa algo para alguém” (LIMA, 2002, p. 58).

monologismo adâmico arquitetado por Bakhtin, aquele que estaria diante de objetos virgens prontos para serem nomeados. Obviamente, como nos aponta Bakhtin, o objeto já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras (Bakhtin, 1997, p. 320). Para o autor russo, nós vivemos no universo das palavras do outro, de forma que passamos a vida inteira a nos conduzir nesse universo, em reagir às palavras do outro, cujas reações podem variar infinitamente. E a palavra do outro “deve transformar-se em palavra minha-alheia (ou alheia-minha). Distância (exotopia)²⁰⁷ e respeito. O objeto, durante o processo da comunicação dialógica que ele ensina se transforma em sujeito (em outro *eu*)”. (BAKHTIN, 1997, p. 387). Diante disso, hipotetizo com certa tranquilidade que “o meu *self* também é outro”. Atreveria a imputar nessa declaração um pequeno teor de monologismo, mesmo que possa vir a soar com uma indevida/indesejada empáfia. É um momento simples dentro da reflexão, porém significativo por abrir possibilidades discursivas. O monologismo aqui é o mesmo que Bakhtin num dado momento se refere como *esquecimento da alteridade, que está na origem de seu dizer*, mas aqui é também uma etapa na vida criativa do autor (AMORIM, 2004, p. 151 *apud* CORTES, 2009).

4.3 O ato da criação é tal como pintar no fundo de uma caverna escura

Turistas tem visitado Niaux por séculos, e as pinturas Paleolíticas foram certamente percebidas no século 19, se não antes (...). Entretanto, o crédito ao reconhecimento da importância delas é geralmente dado ao Comandante Mollard, um engenheiro militar aposentado, e seus filhos adolescentes, Paul e Jules. A família possuía uma casa de campo na vizinha Sabart, e eles se depararam com as pinturas do Salon Noir em 21 de setembro de 1906 enquanto cartografavam um esboço da caverna. (...) O fim da galeria desemboca em uma câmara com pé direito alto, algo em torno de 20 m. Este beco sem saída forma o famoso Salon Noir, e contém a maior quantidade de figuras de animais da caverna (83%), junto com uma significativa proporção de símbolos abstratos (37%). As imagens são arranjadas em uma série de painéis em toda a parte inferior da parede direita, com o último grupo se situando em posição diametralmente oposta à entrada. Os painéis utilizam a topografia natural da parede, de forma que áreas vazias de larguras variadas separam as composições. Com exceção de

²⁰⁷“Exotopia” significa desdobramento de olhares a partir de um lugar exterior, segundo o Dicionário InFormal. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/exotopia/> Acesso em 13/01/2015. Para Bakhtin, seria o distanciamento e estranhamento do autor em relação ao objeto a fim de construí-lo. Trata-se de um momento de distanciamento e de empatia que “é sempre seguido pelo momento de objetivação, isto é, colocar-se do lado de fora da individualidade percebida pela empatia, um separar-se do objeto, um retorno a si mesmo” (Bakhtin, 1993, p. 32)

uma, todas as figuras são pintadas em preto, e uns poucos símbolos são vermelhos. O conjunto é dominado por imagens grandes de bisão, quarenta e oito no total. Entretanto, cavalos e cabras, bem como um único veado macho, complementam as imagens. (LAWSON, 2012, p. 363-366)

Segundo o professor Michael C. FitzGerald (2011), do Trinity College – Connecticut, o nome “Salon Noir” se derivou por conta do pigmento negro (óxido de manganês ou carvão) misturado com gordura animal e outras substâncias para fixar na parede a enorme quantidade de figuras pintadas quase que inteiramente em preto. Tais figuras são desenhadas com grande destreza como contornos desprovidos de sombreamento interior. Esta economia não somente captura com precisão os bisões, cavalos e cabras das imaginações dos pintores, mas também permite às paredes da caverna suprir a modelagem interior das imagens. Para se ter acesso ao Salon Noir é preciso caminhar por dentro de galerias encharcadas, escorregadias, enlameadas, escuras e estreitas por cerca de quase um quilômetro. A dificuldade traz suas compensações mas não posso deixar de citar aqui as impressões que o filme de Werner Herzog “A Caverna dos Sonhos Esquecidos”²⁰⁸ provocou em FitzGerald, que fez a seguinte afirmação: “O filme de Werner Herzog “A Caverna dos Sonhos Esquecidos” nos confronta com uma revelação de dois gumes: ele cria uma sensação de estarmos em um lugar de enorme importância para a humanidade, e ao mesmo tempo reforça o fato de que nunca teremos permissão para ir até lá” (FITZGERALD, 2011, s.p.). A partir desta afirmação é impossível não deixar de perceber o paradoxo que a arte grafada nas paredes do Salon Noir nos impõe: considerando a função óbvia da arte como elemento decorativo, seria desejável que a mesma estivesse aos alcances de nossos sentidos visuais, para ser devidamente apreciada. Mas qual o sentido de se pintar animais em pigmentos pretos numa caverna escura e de difícil acesso, se não for para o deleite dos olhos e da alma? Levando-se em conta que estas pinturas datam dos primórdios da humanidade (cerca de 13.400 anos de idade), poderia se especular o papel das mesmas na vida daqueles que pintaram. De fato, Jean Clottes, eminente arqueólogo francês, especialista em pinturas pré-históricas rupestres, foi criador da plausível mas contestável teoria do “Shamanismo pré-histórico”. Clottes, em trabalho conjunto com o antropologista sul-africano David Lewis-Williams, estudou a arte pré-histórica à luz de fenômenos neuropsicológicos associados com transe shamânicos e concluiu que há um forte argumento para acreditar que muito da arte pré-histórica era de fato produzida no

contexto de práticas shamânicas. Assim, segundo a teoria aventada por ele, a pintura de um bisão ferido poderia propiciar a caça de um animal que estaria enfeitiçado pela pintura.²⁰⁹ Coincidentemente, uma equipe de pesquisadores da Universidade de Cambridge, liderada por Alan Reddit, relatou a descoberta de pinturas rupestres no norte da Espanha que sugerem que os humanos pré-históricos lutavam contra uma variedade de demônios internos compreendidos por medos persistentes e inseguranças que agiam como praga na luta diária contra as demandas da era Paleolítica. As imagens, datadas de 14.000 anos antes de Cristo, parecem indicar que esses primitivos caçadores viviam frequentemente ansiosos sobre suas habilidades para caça, os desafios para sustentar uma família e “geralmente tinham de verdade muita dificuldade para manter tudo isso unido”.²¹⁰

Independentemente das especulações sobre o uso e atributos das pinturas na câmara escura da caverna, não posso deixar de fazer uma analogia dessa atitude com o processo de criação dentro da arte e da literatura. Deparamo-nos com a paradoxal situação do *ver* para *não-ver*. No Budismo, segundo Roshi Albert Low, se fala de vários tipos de cegueira: a da pessoa que não tem olhos; a da pessoa que está totalmente envolvida com seus preconceitos e opiniões; há também a cegueira da pessoa que acabou de despertar, estando cega pelo vazio. Por fim, tem ainda a cegueira de Buda, o *não-ver* de Buda. Low (1998, s.p.)²¹¹ cita uma metáfora interessante para explicar o *não-ver* de Buda: “é como se fosse o revés de uma foto. Nós somente conhecemos a parte da frente da foto. Mas, sem a parte de trás, não é possível haver foto”. O paradoxo se explica na dependência mútua do ato com a função: “precisamos ver o que pintamos para que o não-ver pragmático e filosófico cumpra a sua função”. Pintar na caverna escura uma imagem que não poderá ser apreciada pelos sentidos visuais. A metáfora da foto indica que o lado de trás (*não-ver*) é necessário para a existência do *ver* (a fotografia em si), e é análoga à metáfora da folha de papel, criada por Saussure para

²⁰⁸Título original: “Cave of Forgotten Dreams”. Trata-se de um filme/documentário pelo cineasta alemão Werner Herzog em 2010 realizado com autorização especial do governo francês,. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt1664894/> Acesso em 15/01/2015.

²⁰⁹http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Clottes. Acesso em 15/01/2015.

²¹⁰Reddit descreve as imagens assim: “um homem ajoelhado chorando, com as mãos no rosto”; “um homem abatido aparentemente sendo escarniado pelos companheiros por sua incapacidade de fazer fogo”; “uma mulher usando um utensílio de corte feito de pedra para cortar seu próprio corpo”; “um homem sentado parecendo se resignar ao seu destino à aproximação de um mastodonte em sua direção”. Análises químicas serão conduzidas para se determinar se as gravuras de mãos nas paredes seriam trabalhos simbólicos feitos em ocre vermelho ou simplesmente o resultado de primitivos humanos angustiados que golpearam a superfície da pedra até que eles comessem a sangrar. Fonte: http://www.theonion.com/articles/newly-discovered-cave-paintings-suggest-early-man,35798/?utm_source=Twitter&utm_medium=SocialMarketing&utm_campaign=Default:1:Default

descrever a natureza diádica do signo. Nessa metáfora o autor postula que não se pode recortar o rosto de uma folha de papel sem recortar ao mesmo tempo o verso. Da mesma forma que Saussure afirma que é pela abstração que nos prendemos ao rosto ou ao verso (BOUQUET, 2004, p. 243), sentimos que nossos amigos pré-históricos se embrenhavam pela abstração ao retratar cenas que não estavam, por assim dizer, destinadas para serem vistas. A comparação deste ato (pintar no escuro) com a questão saussuriana da metáfora da folha se encaixa com a metáfora budista da fotografia onde a escuridão da caverna simboliza o revés da imagem. Mais uma vez vejo possível recorrer aos ditos de Bakhtin, como já mencionados nessa tese. Retomemos, pois: “a existência se dá pelo constante deslize entre o *self* e o outro. Essa outridade é o fundamento de toda a existência e o diálogo, igualmente se comporta como estrutura primacial de qualquer existência particular representando uma troca *entre o que é* (o *self* que idealizou e realizou a pintura já fixada nas paredes da caverna escura) e *o que não é ainda* (o outro, a pintura imersa na escuridão, inacessível aos sentidos visuais). No deslize entre ambos (*self* e outro), se dá o processo de criação, em plena escuridão, iluminado apenas pelos archotes da (in)consciência. Os archotes que propiciam o *ver* para que no seguimento se instaure o *não-ver*. O silêncio da existência dessas pinturas é semelhante à inconsciência do autor que não se enxerga no processo do seu ato criativo. Será preciso que outros desbravem a caverna e digam aquilo que o autor se abstém de dizer...

4.4 – No fundo do poço o poço do fundo

Numa tese dessa natureza, torna-se imprescindível o diálogo da arte e os processos criativos com vários setores do conhecimento humano, como a filosofia, a linguística, a poética, o taoísmo, a física quântica, a biologia, a psicanálise, entre outros. É uma tese sobre o ser humano no seu papel mais elaborado: o de criador, de inventor de coisas, de brincador de divindade, de provocador de sensações. E de ilusões. Por sorte a arte atrai a espécie humana desde tempos imemoriais, habitando paredes escuras e úmidas de grutas e cavernas, atravessando lendas e mitos de civilizações antigas, percorrendo incansavelmente a espiral do tempo até desembocar nos neons e *videowalls* das hodiernas metrópoles desvairadas. A ânsia de explicar o relacionamento humano

²¹¹ O texto completo do ‘teisho’ que contém a citação está disponível em: <http://albertlowzenbudismo.blogspot.com.br/p/o-eu-e-real-ou-ilusorio.html>. Acesso em 16/01/2015.

com as manifestações artísticas, o porquê da arte ou de sua necessidade se perde na noite do tempo. Seja através da mera contemplação da natureza, à espera de benvindos *insights* ou pontos de interconexão, seja pelas vias racionais através de um jogo de observações, subjetivismos (e algumas falácias) há mais perguntas do que respostas, e num jogo de especulação inevitável que reflete em todas as instâncias do saber humano, neurocientistas, psicanalistas, filósofos, escritores entre outros, arriscam suas posições sobre a questão. A discussão envereda em elucidar por que fazemos arte e como a arte nos faz humanos, como proposto por Spivey (2005), ao investigar o poder que as imagens exercem sobre nós há milhares de anos. Postula que as imagens pré-históricas foram feitas para dar sentido ao mundo de seus criadores e que esse legado tem moldado igualmente nosso mundo. Explicar coisas por vias tortuosas e muitas vezes contraditórias faz parte do *métier* científico. O intuito de explicar o domínio da imagem do corpo humano nas nossas vidas – imagem que tem obcecado artistas por milênios, em uma variedade de formas de tirar o fôlego, considerando que essas variações de estilos, presentes desde as eras mais remotas até os dias de hoje, tinham uma coisa em comum: são irreais, isto é, as imagens do corpo humano criadas por artistas desde tempos imemoriais não tem aparência realística – levou especialistas a fazerem associações de eventos totalmente opostos entre si. Como exemplo, menciono a descoberta da “Vênus²¹² de Villendorf”, estatueta de pedra calcária diligentemente esculpida por algum caçador-coletor há 25.000 anos. A pequena imagem de apenas 10 cm de altura foi encontrada por um funcionário durante escavações arqueológicas, realizadas por três arqueólogos austríacos, no vale Waschau, na vila de Villendorf, Áustria, em 07 de agosto de 1908. Com braços quase inexistentes, cabeça deliberadamente incompleta e sem feições (olhos, nariz, boca), apresenta, porém, seios, estômago, coxas, nádegas e genitália grotescamente exageradas. Chegou se a cogitar que a mesma fosse um símbolo de fertilidade ou maternidade, mas, de acordo com Spivey, isso não explicaria seus braços quase inexistentes e porque a sua face não aparece. Por algum motivo esses caçadores, assim como outros povos de outras regiões da Europa que também entalharam estatuetas, se sentiram compelidos a exagerar algumas partes do corpo e a ignorar outras. Além disso, essa compulsão perduraria por milhares de anos. A provável resposta para essa desproporção da forma corpórea seria

²¹²De acordo com Spivey (2005) uma convenção em se chamar de “Vênus” todas as representações femininas da antiguidade

dada involuntariamente pelo biologista Nikolaas Tinbergen²¹³, como relatado pelo neurocientista Vilayanur Subramanian Ramachandran em sua obra *Tell-tale brain. Unlocking the mystery of human nature* (2011). Ramachandran, ao tomar conhecimento dessas estatuetas, teve despertado a curiosidade de querer saber o que se passava na cabeça dos antigos. Durante esse questionamento, chegou-lhe às mãos o experimento de Tinbergen, que, ao estudar o comportamento de gaivotas no litoral da Espanha, observara que os filhotes dessas aves batiam com o bico no bico da mãe para pedir comida, e o ponto de estímulo para isso seria uma pinta vermelha no bico dela. O experimento consistiu em primeiramente oferecer um bico de uma gaivota morta para um filhote, que prontamente o bicou. Tinbergen deduziu então, que para ativar esse comportamento da ave – solicitar comida – não era necessária uma mãe gaivota. Essa dedução foi corroborada com o prosseguimento do experimento: primeiro ele pintou uma listra vermelha em um palito e apresentou aos filhotes. O resultado revelou que os filhotes bicavam o palito na listra vermelha, como se fosse o bico da mãe. Posteriormente Tinbergen aumentou para três a quantidade de listras no palito, o que intensificou a resposta dos filhotes ao estímulo oferecido. Na sequência, foi oferecido dois palitos, um com uma listra e outro com três listras. A preferência se deu ao palito com o maior número de listras. No entendimento de Ramachandran, a observação desse comportamento o levou a tecer uma analogia em que o homem se expressa pela arte, pois é dado à representação exagerada de sua natureza. Em outras palavras, ao certificar que a pinta vermelha no bico da gaivota chama a atenção do filhote, revela-se ali um ato de informação através de uma imagem (a pinta vermelha) que permite a sobrevivência de uma espécie. Transcrevo na íntegra as palavras de Ramachandran:

(...) Quando os filhotes olham para este objeto alongado com três listras vermelhas, reagem muito mais a este objeto estranho do que se fosse um bico natural. Assim, o que estou afirmando é que se as gaivotas tivessem uma galeria de arte, pegariam esta vareta com três listras vermelhas e a pendurariam na parede, pagariam milhões de dólares para comprá-la, seria idolatrada, seria considerada um Picasso. Isso seria um grande trabalho artístico mas elas não entenderiam porquê. Elas diriam, “essa droga não se parece com nada. Por que estou hipnotizado por ela?” Eu acho que há uma analogia aqui com o que se passava no cérebro de

²¹³Nikolaas TINBERGEN (Haia, Holanda - 15/04/1907, Oxford, Inglaterra - 21/12/1988). Em 1973 recebeu no Prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina pelo trabalho sobre o comportamento de animais.

nossos ancestrais. Os artistas que criaram estes modelos de Vênus estavam produzindo rusticamente versões quase grotescamente exageradas, o equivalente para seus cérebros do que as varetas com três listras vermelhas representam para o cérebro dos filhotes. (RAMACHANDRAN, 2011, p. 196)

Para Spivey, a explicação de Ramachandran sugere que também os cérebros dos caçadores-coletores que fizeram as Vênus estavam pré-programados para exagerar o que mais importava. Spivey lembra que esses povos viviam numa rude era glacial e que aspectos de fertilidade e abundância teriam sido altamente desejáveis, de forma que seus cérebros os compeliram a exagerar estes aspectos em detrimento de outros. Mas a grande pergunta que Spivey faz é se um instinto primitivo poderia realmente explicar porque todos os seres humanos criaram imagens irreais do corpo, e isso durante mais de 20 mil anos... Spivey coloca que a teoria das gaivotas sugere que a figura da Vênus tem essa forma desproporcional simplesmente porque o cérebro que a concebeu estava *interessado* (grifo meu) nisso. Milhares de anos mais tarde, a civilização egípcia passaria a cultuar a figura do corpo, como mostra os afrescos preservados em tumbas milenares. Corpos igualmente não realistas, replicadas aos milhares, pintados, como o artista pré-histórico, diligentemente, com o intuito de servir de refúgio ao faraó após a morte. Não teriam as imagens na caverna escura dos nossos ancestrais a mesma função? Uma crença *post mortem* onde abundariam a caça e a alegria, como mostram cenas que sugerem dança e entretenimento? As tumbas egípcias também eram escavadas em rochas sólidas e ficavam inacessíveis a maior parte do tempo. E nem todos os cidadãos tinham acesso a elas. Se há um elo comum, uma memória genética, um inconsciente coletivo²¹⁴ como nos fala Jung, então que cogitemos, pois, a possibilidade da crença dos homens da caverna se assemelhar à crença dos civilizados egípcios. Eis o fio de Ariadne, ferramenta ardilosa na desesperada busca de achar o caminho de volta – ou as pedrinhas coloridas jogadas por João e Maria para marcar o percurso na floresta escura – desterro forçado e forçoso para vencer os próprios medos – o bruxuleante inconsciente que promete suas doçuras e satisfações mais íntimas na casa dos sonhos, a casa que tudo provê, que vislumbra o futuro. Minhas postulações colocadas anteriormente coincidem com o dizer de Spivey (2005) que o homem, desde seus primórdios, vai além da capacidade de projeção dele para perceber, representar e comunicar, interagindo e

Fonte: Wikipedia. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Nikolaas_Tinbergen. Acesso em 27/03/2015.

²¹⁴Trataremos desse tópico posteriormente.

relacionando-se com seu grupo. Observo aqui a inevitabilidade do eco dessas afirmações ressoar no conceito de sincronicidade de Jung. Ao estudar o “I Ching – Livro das Mutações” do sinólogo alemão Richard Wilhelm, Jung percebeu que o I Ching era a obra máxima da ciência chinesa, mas totalmente diverso do modelo científico ocidental, principalmente porque o mesmo não se baseia no princípio da causalidade. A ausência do princípio de funcionamento em que se baseia o I Ching no Ocidente, juntamente com a falta de um nome para identificá-lo, levou Jung a cunhar o termo “sincronicidade”. Explica o autor:

[M]inhas pesquisas no campo da psicologia dos processos inconscientes levaram-me a procurar outras explicações para o esclarecimento de certos fenómenos da psicologia profunda, uma vez que o princípio da causalidade me parecia insuficiente. Descobri, inicialmente, que existem manifestações psicológicas paralelas que não se relacionam absolutamente de modo causal, mas apresentam uma forma de correlação totalmente diferente. Tal conexão parecia basear-se essencialmente na relativa simultaneidade dos eventos, daí o termo “sincronicidade”. Longe de ser uma abstracção, o tempo se apresenta como continuidade concreta, contendo qualidades e condições básicas que podem se manifestar em locais diferentes com relativa simultaneidade, num paralelismo que não se explica de forma causal; por exemplo, na ocorrência simultânea de pensamentos. Símbolos ou estados psíquicos similares. (JUNG, 1991c, p. 37)

Para fazer uma predição através do I Ching²¹⁵, é preciso obter os hexagramas que vão reproduzir o momento e, por conseguinte, adquirir as qualidades básicas deste momento²¹⁶. A obtenção se dá pela manipulação puramente causal das varetas ou moedas no momento da consulta, de forma que o âmago do funcionamento do oráculo se dará na qualidade do momento, em que as varetas caem e revelam os hexagramas.

²¹⁵A consulta oracular é feita com 50 varetas (originalmente usava-se a vareta da mil-folhas, planta sagrada para os chineses), das quais uma é separada e as outras 49 são manuseadas, deixando-as cair sobre uma superfície e anotando a posição das mesmas de forma a conseguir os hexagramas. Essa ação é repetida seis vezes. O resultado gera ou 1 linha contínua ou 1 linha interrompida. Essas linhas são combinadas de seis em seis e cada combinação em particular se refere a um elemento da natureza e a um estado de espírito, entre outras atribuições. A somatória de tudo concorrerá para a interpretação. (N.A.)

²¹⁶Jung faz essa colocação, baseando-se na premissa de que o I Ching opera de modo similar à Astrologia, isto é, um diagnóstico astrológico correto não se basearia na influência dos astros, mas em hipotéticas qualidades do tempo: o que nasce ou é criado num dado momento adquire as qualidades daquele momento (p. 37). No caso do I Ching, essa *qualitas occulta* do momento expressa através do hexagrama, torna-se legível. Assim, compara: o nascimento corresponde às varetas caídas; a constelação do nascimento, ao hexagrama, e a interpretação astrológica ao texto indicado pelo hexagrama. (p. 37-38)

Para Jung, o I Ching comporta em si o ponto máximo do princípio da sincronicidade, o que constitui a mais pura expressão do espírito chinês. É interessante como esse princípio, elaborado para dar conta do instigante funcionamento do livro chinês, vem a servir a outras coisas no processo de compreensão dos fenômenos psicológicos, filosóficos e criativos do homem ocidental. Há uma rede de entrelaçamentos que gera pontos de interconexão fabulosos quando ligamos os diversos conceitos aventados nesta tese, com o intuito de trazer luz aos processos criativos. Em sua “Sincronicidade (1984) – Obra Completa vol. VIII/3”, Jung postula que “a ligação entre os acontecimentos, em determinadas circunstâncias, pode ser de natureza diferente da ligação causal e exige um outro princípio de explicação” (JUNG, 1984, p. 13). Essa explicação foi se desdobrando em dezenas de definições. Vejamos algumas delas:

“(...) coincidência, no tempo, de dois ou vários eventos, sem relação causal mas com o mesmo conteúdo significativo” (JUNG, 1984, p. 35)

“(...) a simultaneidade de um estado psíquico com um ou vários acontecimentos que aparecem como paralelos significativos de um estado subjetivo momentâneo e, em certas circunstâncias, também vice-versa” (JUNG, 1984, p. 35)

“Um conteúdo inesperado, que está ligado direta ou indiretamente a um acontecimento objetivo exterior, coincide com um estado psíquico ordinário” (JUNG, 1984, p. 39)

“(...) um só e o mesmo significado (transcendente) pode manifestar-se simultaneamente na psique humana e na ordem de um acontecimento externo e independente” (JUNG, 1984, p. 73)

“O princípio da causalidade nos afirma que a conexão entre a causa e o efeito é uma conexão necessária. O princípio da sincronicidade nos afirma que os termos de uma coincidência significativa são ligados pela simultaneidade e pelo significado” (JUNG, 1984, p. 75)

“Um caso especial de organização acausal geral” (JUNG, 1984, p. 108)

“Coincidência significativa de dois ou mais acontecimentos, em que se trata de algo mais do que uma probabilidade de acasos” (JUNG, 1984, p.111-112)

Além dessa extensa conceituação, ele também definiu a sincronicidade em três categorias: 1) coincidência de um estado psíquico com um evento externo simultâneo; 2) coincidência de um estado psíquico com um evento externo simultâneo mas distante no espaço e 3) coincidência de um estado psíquico com um evento externo distante no tempo. Através da definição destas categorias, podemos perceber que nos fenômenos sincronísticos, o tempo e o espaço são relativos, isto é, o fenômeno acontece independente destes. Basicamente o que define a sincronicidade são a coincidência e o significado (JUNG, 1984,p.118). Também no prefácio do “I Ching – O livro das mutações” de Richard Wilhelm (1984), Jung torna a mencionar o conceito de sincronicidade como “uma peculiar interdependência de eventos objetivos entre si, assim como os estados subjetivos (psíquicos) do observador ou observadores” (p. 17). Essa *coincidência de um estado psíquico com um evento externo distante no tempo* me permite vincular o pensamento de Jung com o pensamento de Bakhtin, fazendo (necessárias) conexões com o pensamento do eminente cientista Niels Bohr que por sua vez conecta com o pensamento de São Tomás de Aquino. Jung, em sua autobiografia²¹⁷, enfatiza a importância da Idade Média; Bakhtin devotou uma importante parte de seus escritos à Idade Média²¹⁸. Bohrs, segundo um encontro com o filósofo Mortimer Adler (relatado por Kreef, 2004) teria tido uma interessante conversa com Adler, acerca de anjos, elétrons e o teólogo São Tomás de Aquino. Em seu livro “*Angels (and demons). What do we really know about them?*” (2004), Adler explica como as entidades angelicais se locomovem:

Como elétrons, em uma maneira surpreendente. Cientistas nos dizem que um elétron pode se mover da órbita ao redor de seu núcleo no átomo para uma outra órbita sem mesmo passar através do espaço entre (as mesmas) e sem levar absolutamente tempo algum, instantaneamente. Anjos também se movem em saltos quânticos, como um dial de rádio quântico. É chamado ‘quantum’ porque é como números inteiros: não há número inteiro entre 2 e 3, assim como não há grau de volume entre o segundo e o terceiro click em seu dial de rádio quântico. Não é um continuum de aumento gradual. Como os anjos são incorpóreos, eles não estão no “continuum espaço-tempo” que é o universo material, conseqüentemente eles não deslizam gradualmente (ou continuamente) através do espaço e tempo. Eles pipocam!

²¹⁷ Memórias, Sonhos, Reflexões (1986)

²¹⁸ A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais (1987)

como luzes estroboscópicas (ADLER, 2004, p. 70)(os grifos são do autor)

Essa definição de Adler, sobre o meio de locomoção dos anjos, é retirada de São Tomás de Aquino que no século XIII teria postulado a ideia de que esses seres se movem instantaneamente de um lugar para outro sem passar por qualquer espaço ou tempo intermediário. Adler teria relatado esse fato a Bohr, que teria ficado estupefato: “Este é o ponto exato da teoria quântica moderna. Então um teólogo do século XIII descobriu um dos princípios básicos da moderna física nuclear setecentos anos atrás” (ADLER, 2004, p. 70).

4.5 – O texto como criação

As três categorias de sincronicidade propostas por Jung, abordadas anteriormente, dialogam de maneira precisa com a teoria do entrelaçamento quântico proposta em um artigo de 1935 por Albert Einstein, Boris Podolsky e Nathan Rosen, ficando conhecidos pela sigla EPR. O experimento mental postula que o entrelaçamento quântico é um fenômeno da mecânica quântica em que dois ou mais objetos estejam de alguma forma tão ligados que um objeto não possa ser corretamente descrito sem que a sua contra-parte seja mencionada – mesmo que os objetos possam estar espacialmente separados por milhões de anos-luz. Em outras palavras, a conexão entre eles é tão íntima que qualquer coisa que acontecer com uma afetará imediatamente a outra, qualquer que seja a distância que os separe²¹⁹. Temos aqui, por inferência, a corroboração da ideia de que o objeto extramusical *comanda* o processo e resultado artístico. A conexão entre dito objeto e a partitura em construção é tão estreita que decide todos os rumos da realização sonora. À medida que o objeto vai se revelando, os sons vão sendo mentalizados e na sequência desenhados, pela notação musical adequada. E esse objeto extramusical pode estar situado em qualquer ponto do tempo ou espaço, o que não afeta sua atuação no decorrer do processo criativo. Numa etapa preliminar, ocorre a “absorção” da imagem projetada pelo objeto no espaço mental do compositor. Essa absorção é um processo relativamente lento, não sujeita ao tempo cronológico, ou seja, pode durar horas, dias e até meses, ou pode ocorrer num simples

²¹⁹ Novamente ressoa aqui a metáfora da folha de papel proposta por Saussure, já mencionada nessa tese.

insight. Eu denomino esse ‘tempo’ de ‘tempo de maturação’ ou, de maneira mais coloquial, o *namoro do autor com o objeto inspirador*. Por trabalhar nas camadas mais profundas da mente, melhor dizendo, na região que denomino *caligósica*, como será discutido oportunamente, o processo todo passa por períodos de intensa complexidade e instabilidade.

O rompimento de paradigmas, bem como o (re)surgimento de outros tem sido uma constante na ciência e história da humanidade. Ao propor experimentos mentais, indiretamente os cientistas estavam questionando o conceito de realidade, ou melhor, percebendo que não existia ‘uma’ realidade, mas múltiplas visões. Como nos aponta Esteves de Vasconcellos (2014), até mesmo o filósofo Wittgenstein (1889-1951) que tinha uma posição firme e radical sobre a questão da objetividade/cientificidade, mudaria sua postura, deixando de afirmar que as proposições científicas refletem especularmente a realidade. Não é demais recordar que a ciência trabalhava com métodos baseados em princípios cartesianos, onde o mundo devia ser separado em sujeitos e objetos, de forma que os objetos pudessem ser medidos com precisão e quantificados em fórmulas matemáticas. Rifkin (1981, p. 221) menciona que a comunidade científica enrubesceu-se quando o físico alemão Werner Heisenberg (1901-1976) descobre em 1927, o “Princípio da Incerteza”, onde mostrou ser impossível a observação objetiva das partículas atômicas, visto que o próprio ato da observação interferia e alterava o objeto, em vez de captá-lo “tal como ele é na realidade” (Esteves de Vasconcellos, 2014, p. 133). Por conta disso, se manterá o realismo do universo, mas será introduzido o relativismo do conhecimento, “sujeito às condições de observação do cientista, que poderá conhecer o fenômeno no estado em que *escolher* produzi-lo e *descrevê-lo*” (p. 133) (grifos meus). Nessa nova situação dá-se o chamado “pensamento dialógico”, que se revela como um entrecruzamento de perspectivas por conta da riqueza que pode advir de múltiplas visões da realidade. Se antes, como nos lembra Esteves de Vasconcellos, imperava o aforismo de Korszybski de que “o mapa *não* é o território”, agora, como diria Foerster, “o mapa *é* o território”, pois constitui um território para que o distinguiu ou construiu (p. 141). Portanto, entendo essa posição buscando amparo nas palavras de Maturana:

Minha reflexão começou ao olhar os seres vivos como sistemas autopoieticos, como sistemas em que tudo que acontece com eles no processo de viver tem referência neles. Isso me levou a pensar na convivência, a que dividi em dois tempos: um que leva à destruição do conviver e outro que

*leva à realização do conviver. Um que leva à separação e, conseqüentemente, à não convivência, e outro que leva à conservação da convivência. E assim me dei conta de que ainda que ambos os tipos de convivência se realizem através do viver, o que leva à realização da convivência, à realização do viver com outro, pode se dar somente à medida que a convivência se faz na aceitação do outro como um legítimo outro. Também me dei conta de que é a esta convivência que nos referimos cotidianamente ao falar do social*²²⁰ (MATURANA, 1996b, p. 48)

Cria-se o espaço para um novo paradigma: o da intersubjetividade. Vai contra a objetividade imperante na ciência tradicional, como disse Foerster (*apud* WATZLAWICK e KRIEG, 1994, p. 19), “a objetividade é a ilusão de que as observações podem ser feitas sem um observador”. Ou Bateson que diz que “a realidade é coisa da fé”:

Nós criamos o mundo que percebemos, não porque não há nenhuma realidade fora de nossas cabeças (a guerra da Indochina é errado, nós estamos destruindo nosso ecossistema e, portanto, a nós mesmos, quer acreditemos ou não), mas porque nós selecionamos e editamos a realidade que vemos para se conformar com nossas crenças sobre que tipo de mundo em que vivemos. O homem que acredita que os recursos do mundo são infinitos, por exemplo, ou de que se algo é bom para você, então quanto mais do mesmo, melhor, não será capaz de ver seus erros, porque ele não vai procurar por evidências deles (BATESON, 1987, p. vi)

Ou ainda Paul Watzlawick: “o real é, afinal de contas, aquilo que é denominado real por um número suficiente grande de pessoas. Nesse sentido extremo, a realidade é uma convenção interpessoal” (PÉREZ, 2010, p. 1). E finalmente, a declaração de Maturana e Varela que encerram o conceito de intersubjetividade de maneira clara e direta: “*Todo dito é dito por alguém* (grifo do autor). Toda reflexão traz um mundo nas mãos e, como tal, é um fazer humano por alguém em particular em um lugar particular” (MATURANA e VARELA, 1984, p. 14). Sob esta ideia, se vislumbra o lugar

²²⁰ [M]i reflexión comenzó al mirar a los seres vivos como sistemas autopoieticos, como sistemas en los que todo ocurre en referencia a ellos en el proceso de vivir. Eso me llevó a pensar en la convivencia que dividí en dos tipos: uno que lleva a la destrucción del convivir y otro que lleva a la realización del convivir. Uno que lleva a la separación y, por lo tanto, a la no convivencia. Y así me di cuenta de que aunque ambos tipos de convivencia se realizan a través del vivir, el que lleva a la realización de la convivencia, a la realización del vivir con otro, solamente se puede dar en la medida en que la convivencia se hace en la aceptación del otro como un legítimo otro. También me di cuenta de que es sólo a tal convivencia a la que nos referimos cotidianamente al hablar de lo social.

fundamental da palavra como elemento chave para fazer possível a aparição de novos fenômenos como a reflexão e a consciência. Fica manifesto que esta característica da linguagem faz possível ao que opera na mesma, “descrever-se a si mesmo” e à sua circunstância. Um acoplamento estrutural ontogênico que sustenta o ‘o que fazer’ humano eminentemente social. Sobre o lugar das palavras no decurso deste acoplamento, opinam Maturana e Varela:

Todo ato humano ocorre na linguagem. Toda ação na linguagem produz o mundo que se cria com os outros, no ato de convivência que dá origem ao humano, por isso toda ação humana tem sentido ético. Essa ligação do humano ao humano é, em última instância, o fundamento de toda ética como reflexão sobre a legitimidade da presença do outro (MATURANA e VARELA, 1984, p. 163)

Ainda em relação ao papel da linguagem dentro da realidade das coisas:

(...)[e]xistimos em nosso operar na linguagem e conservamos nossa adaptação no domínio de significados que isso cria: fazemos descrições das descrições que fazemos...(esta frase faz)... e somos observadores e existimos em um domínio semântico que nosso operar linguístico cria (MATURANA e VARELA, 1984, p. 139)

Não pensar o mundo fora da linguagem é um facilitador no nosso processo de viver e agir. Mesmo no taoísmo, em seu profundo e bizarro conceito de vazio – *sūnyatā* – lá, onde *tudo* é possível, necessita vitalmente da linguagem para sua mínima existência. Retomando textualmente as palavras de Capra já citadas nesta tese, o mesmo explica que todos os conceitos formados pela mente humana acerca da realidade são, em última análise, vazios: “Realidade, ou vazio, não são por si só estados destituídos de consistência, mas sim a própria fonte de toda a vida, e a essência de todas as coisas”. Entendemos que esse vazio possa se referir ao nosso inconsciente – *zona caligósica*²²¹ – onde brota (continuamente) a linguagem que por sua vez dá origem à sua (sempre) primeira realidade. Sua organização se empresta aos moldes do modelo de criado por Maturana, o inconsciente se organiza e se auto ajusta para dar origem a si próprio e às coisas que dele emanam. A realidade, como nos coloca Foerster, é uma realidade

²²¹O conceito de “zona caligósica” aventado nesta tese será discutido profundamente posteriormente.

inventada por nós mesmo, dentro do meio ambiente que também o inventamos. Vejamos o postulado de Foerster:

O meio ambiente, tal como nós o percebemos, é uma invenção nossa. Agora cabe a mim, documentar essa atrevida manifestação. Na sequência descreverei a vocês um caso clínico e os resultados de outros dois experimentos. Depois darei uma interpretação e uma síntese apertada dos fundamentos neuropsicológicos sobre os quais descansam os experimentos e o postulado mencionado anteriormente. Finalmente, pretenderei revelar o significado de tudo isso para as considerações estéticas e éticas (WATZLAWICK, 1994, p. 38-39)

Os experimentos mencionados por Foerster e aqui sintetizados²²² mostram claramente como percebemos o mundo que nos rodeia. A interpretação dos experimentos, segundo Foerster, mostra claramente que “vemos e ouvimos o que *não está* e nas que não vemos nem ouvimos o que *está* a menos que a cooperação da impressão sensorial e o movimento nos permita “compreender” o que parece estar ali” (VON FOERSTER, 1994, p. 41).

A realidade, inventada ou compartilhada, rodeia-nos e nos persegue do nascimento à morte. Cada um retrata a realidade que consegue distinguir num processo

²²²O primeiro experimento se refere ao chamado “ponto cego”, consistindo em olhar fixamente o desenho de uma estrela numa folha de papel que fica ao lado de um círculo negro, a uma distância entre 30 e 35 cm dos olhos. Em seguida deve se mover a folha lentamente para frente e para trás sempre fixando o olhar na estrela, até que o círculo negro desapareça. O segundo experimento é sobre Escotoma, uma lesão cerebral muito circunscrita na região occipital, como por exemplo, provocada por ferimento de bala, prosseguem de maneira muito rápida, porém sem diminuir a capacidade visual do afetado. Ao curso de algumas semanas, entretanto, o afetado passa a apresentar problemas motores, sem que a parte motora esteja verdadeiramente danificada. O tratamento consiste em vendar os olhos do paciente por cerca de dois meses, até que o mesmo recupere o controle sobre o sistema motor, fazendo retirar sua ‘atenção’ aos pontos de referência visuais para sua postura corporal (dos que carece) e a dirija aos canais (que estão funcionando perfeitamente) por onde chegam informações sobre sua postura corporal através de sensores propriorreceptivos, que estão alojados nos músculos e nas articulações. Comprova-se outra vez a falta de percepção da “falta de percepção” e que surge a percepção através de interações sensoriomotoras. Assim surge duas metáforas: perceber é agir, e se não vejo que estou cego, sou cego; porém se vejo que sou cego, vejo. O terceiro experimento consiste em gravar uma palavra isolada numa fita magnética e colocá-la para repetir em forma de *looping* durante um a dois minutos. Após esse tempo, a palavra gravada que é claramente perceptível, transforma-se repentinamente em outra, também significativa e claramente perceptível. Ao final de dez a trinta repetições dessa palavra transformada, aparece imediatamente uma nova e assim sucessivamente. Num experimento com 200 pessoas surgiram 758 palavras transformadas, ante os quais se reproduziu a palavra “cogitate”: agitate; annotate; arbitrate; artistry; back and forth; brevity; ça d’être; candidate; can’t you see; can’t you stay; Cape Cod you say; card estate; cardio tape; cadistrict; catch a tape; cavitate; count yer tape; cut the steak; entity; fantasy; god to take; got your pay; gratitude; gravity; guard the tit; gurgitate; had to take; majesty; marmalade...(WATZLAWICK, p. 39-40)

de observação. Esteves de Vasconcellos (2014), em seu esforço de ilustrar a manutenção de uma mente sistêmica, emoldura três pontos importantes que remetem ao paradigma emergente da ciência: a) o ampliar o foco de observação, onde o observador pode perceber em que circunstâncias o fenômeno acontece, a saber, numa teia de fenômenos recursivamente interligados, que revela diante de si a *complexidade* do sistema; b) o descrever com o verbo *estar*, distinguindo o dinamismo das relações presentes no sistema, o processo em curso, em constante mudança e evolução, autônomo, com o qual não poderá pretender ter uma interação instrutiva, assumindo, por conseguinte, a *instabilidade*, a imprevisibilidade e a incontrolabilidade do sistema; e c) o acatar outras descrições, pois, ao reconhecer a sua própria participação na constituição da “realidade” que está descrevendo, e ao validar as possíveis realidades instaladas por distinções diferentes, o observador se inclui verdadeiramente no sistema que distinguiu, com o qual passa a se perceber em acoplamento estrutural e estará atuando nesse espaço de *intersubjetividade* que constitui com o sistema com que trabalha (ESTEVES DE VASCONCELLOS, 2014, p. 151).

A realidade é materializada pela linguagem. A linguagem cria o *self* (autor) e o outro (objeto). No deslize entre o *self* e o outro encontra a nossa *zona caligósica*, zona do inconsciente, do fundo do poço sem fundo, onde *o vazio toma forma*. Sobre esse inconsciente Jung nos fala:

No meu livro “The Relations between the Ego and the Unconscious” eu discuti somente a minha preocupação com o inconsciente, e alguma coisa da natureza dessa preocupação, mas não tinha ainda dito quase nada sobre o inconsciente em si. À medida que eu trabalhava minhas fantasias, fui me tornando ciente de que o inconsciente sofre ou produz mudança. Somente após eu ter me familiarizado com a alquimia eu percebi que o inconsciente é um processo, e que a psique é transformada ou desenvolvida pelo relacionamento do ego com os conteúdos do inconsciente. Em casos individuais, essa transformação pode ser interpretada a partir de sonhos e fantasias. (JUNG, 1989, p. 255)

Essa postulação de Jung remete ao seu próprio conceito de “Imaginação Ativa” (IA de agora em diante) – uma técnica reinventada por ele, que a trouxe de volta dos alquimistas medievais. Segundo Staples (2000), a IA ajuda a amplificar, interpretar e

integrar os conteúdos de sonhos e trabalhos criativos de arte. Fazendo uma correlação com o ato de escrever, a IA é como escrever uma peça. Compara Staples:

Pode se pegar, por exemplo, a figura que aparece no sonho de alguém ou num escrito criativo. Normalmente, essas figuras expressam um ponto de vista bem oposto à da visão da consciência normal de uma pessoa. Algumas vezes é uma figura sombria masculina. Outras vezes é uma figura feminina, anímica ou maternal. Se começa a conversar com a figura no escrito. Se desafia a figura do sonho e deixa a figura desafiar o sonhador. O sonhador pergunta para a figura porque a mesma apareceu em seu sonho. Ele pergunta a ela o que quer dele. Então o ego, como um dramaturgo, se põe da melhor forma possível aos pés da figura e tenta expressá-la e defender o ponto de vista dela. Sucede-se um diálogo interativo entre o escritor e a figura opositora em seu sonho ou texto escrito. (...) A imaginação ativa, então, ajuda o escritor a se tornar consciente de suas qualidades opostas ao força-lo a dar voz às figuras, como as figuras sombrias que portam qualidades opostas às do ego. Estas qualidades personificam os opostos rejeitados que estão presentes no inconsciente. Esta técnica ajuda a recuperar esses opostos rejeitados e disponibilizá-los para o ego e para a consciência, sem necessariamente ter que fazê-las representar. (STAPLER, 2000 s.p.)

Concordo com Johnson (1986, p. 22) quando afirma que a nossa cultura em pleno século XX possui um tremendo preconceito coletivo contra a imaginação. Vê-se o simples reflexo desse preconceito em construções linguísticas cotidianas como, por exemplo, “Você está somente imaginando coisas” ou “Isso é somente sua fantasia e não realidade”. De fato, ninguém ‘compõe’ nada na imaginação. O material que aparece na mesma tem que se originar no inconsciente. Estou com Johnson no sentido de que a imaginação, propriamente entendida, é um canal pelo qual este material flui para a mente consciente. Para ser mais preciso, a imaginação é um *transformador* que converte o material invisível em imagens que a mente consciente pode perceber.

A raiz da palavra *imaginação* vem do latim: *imago*, significando imagem; assim, a imaginação é faculdade formadora de imagens na mente, o órgão que tem o poder de vestir os seres do mundo interior em imagens de modo que possamos percebê-las. A imaginação gera os símbolos que o inconsciente usa para expressar a si mesmo (p. 22). Retomando o conceito de *fantasia*, como mencionado por Jung, é pertinente lembrar que esta palavra é originária do grego *phantasia* (*φαντασία*) e significa originalmente “fazer visível”. É derivado de um verbo que significa “tornar visível, revelar”. A correlação é clara: a função psicológica de nossa capacidade para a fantasia é tornar visível a dinâmica invisível da psique inconsciente. Para reforçar esse ponto, Johnson

busca da psicologia dos gregos o *insight* fundamental que a moderna e profunda psicologia ainda tem que descobrir: a mente humana é investida com um poder especial para converter o reino do invisível em formas visíveis de maneira que possam ser vistas na mente e contempladas. Ao reino do invisível Johnson chama de inconsciente. Como lembra o autor, para Platão este era o mundo das formas ideais; outros povos antigos relacionavam isto à esfera dos deuses, a região do puro espírito (p. 22). Independentemente das conceituações, o senso comum concorda que *somente o nosso poder de fazer imagens nos permite ver (ter acesso ao reino do invisível, do inconsciente)*. Enfim, para os gregos, *phantasía* denotava esta faculdade especial na mente de produzir imagens religiosas, poéticas e abstratas. Reiterando, *phantasía* é a nossa capacidade de ‘fazer/tornar visível’ os conteúdos do mundo interior dando forma a ele, personificando-o. Como reforça o autor, os gregos davam como certo a realidade do mundo interior, expressa como formas ideais ou qualidades universais que revestiam eles próprios nas imagens divinas dos deuses deles. Para eles, *phantasía* era o órgão pelo qual o mundo divino falava à mente humana²²³ (p. 23). Na psicologia europeia, principalmente durante a Idade Média, essa capacidade de formar imagens chamada de *imaginação* ou *fantasia* era pensada como sendo um órgão que recebia significados dos mundos espiritual e estético e formava dentro dele uma imagem interior que poderia ser sustentada na memória e que corporificava o objeto do pensamento e da razão. Na religião, a faculdade imaginativa era o caminho legítimo da inspiração religiosa, da revelação e da experiência. O fato de que a informação adentrava a mente consciente através da imaginação, em nenhuma forma de juízo a descreditava, pois “uma experiência de imaginação poética [era] convencionalmente vista quando acompanhada por uma crença na realidade daquilo que se era imaginado” (p. 24). Provavelmente mais na era Elizabetana do que em qualquer outra, surgiria um sentido paralelo para *phantasía* – um devaneio fictício, algo fantástico e irreal²²⁴.

Sinto-me sintonizado com o pensamento de Johnson, no sentido de que é uma grande tolice denegrir a imaginação. Nós, humanos, dependemos do poder da

²²³Johnson observa o seguinte: “Os romanos aparentemente não tinham uma palavra latina que traduzisse exatamente a ideia da imaginação poética, espiritual ou religiosa, que produzisse uma representação da verdade interior. A palavra *imaginatio* significa, em latim clássico, “fictício”, no sentido de que a pintura/imagem não é a mesma coisa que o objeto externo que a representa. Os escritores romanos vieram a usar a palavra grega *phantasía* quando eles queriam falar da faculdade humana pela qual expressamos os conteúdos da alma pelo uso de imagens poéticas ou espirituais. Cícero usa os caracteres gregos para escrever a palavra” (JOHNSON, 1986, p. 23).

²²⁴A palavra inglesa *fancy*, cunhada nessa época, deriva de *fantasy*. É usada para significar algo feito caprichosamente na imaginação como um mero entretenimento. Para Johnson, infelizmente este é o mal-entendido da natureza da imaginação que herdamos na mente popular de nosso século (p. 24).

imaginação em fazer imagens e de seus símbolos-imagens para o imaginário poético, literatura, pintura, escultura e essencialmente para todo o funcionamento religioso, artístico e filosófico. Concorde que não poderíamos desenvolver a inteligência abstrata, a ciência, a matemática, o raciocínio lógico ou mesmo a linguagem, se não tivéssemos a capacidade de gerar essas imagens-símbolos. Como diz Neumann,

A imagem simbólica do inconsciente é a fonte criativa do espírito humano em todas as suas realizações (...) E porque o processo formador de símbolos do inconsciente é a fonte do espírito humano e linguagem, cuja história é quase idêntica com a gênese e desenvolvimento da consciência humana, sempre começa como uma linguagem simbólica (NEUMANN, 1974, p. 17)

Retomando a ideia bakhtiniana apresentada anteriormente que “somente as formas já criadas pela imaginação, firmemente constituídas, fixadas e por isso abandonadas pela alma viva dessa última, entram no domínio regido pela razão; esta não cria nada por si só” (Bakhtin, 1981, p. 139), seria pertinente lembrar que o filósofo russo, ao criticar os conceitos de consciente e inconsciente em Freud, postula um pensamento diferenciado em relação ao assunto. Descreve, como nos aponta Souza (1994, p. 60), um diálogo complexo entre numerosas e diversas vozes sociais presentes na fala interior que serve, em sua visão, como alternativa à noção freudiana do inconsciente. Por isso afirma: “A consciência é muito mais terrível do que quaisquer complexos inconscientes”. Para Carvalho (2012, p. 33) a afirmação é serena e taxativa pois para Bakhtin importaria tão somente os *abismos da consciência racional* (grifo meu), cuja complexidade é decerto fascinante. A consciência é, nesse conceito, dialógica e plural, hospedando e ativando os movimentos de desacordo consigo própria. Como lembra Souza, em Bakhtin, a ideia de fala interior serviu como alternativa à noção freudiana do inconsciente. Assim Bakhtin propõe que o inconsciente seja abordado pelo viés da linguagem, através do qual os aspectos sociais do psíquico brotam, pois Bakhtin pondera que “as raízes do inconsciente descobertas na sessão psicanalítica são, com efeito, reações verbais” (NOVAES e RUDGE, 2007, p. 160). Portanto, tudo que toca o essencial do conteúdo inconsciente passa, necessariamente, pelo discurso do sujeito (SILVA, 2009, p. 10). Em sua *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin fundamenta o seguinte:

Para mim mesmo, nenhuma das minhas vivências, nenhuma das minhas tensões internas poderiam retirar-se ao tempo

*absoluto, ao passado do sentido, ao abrigo do futuro, tendo recebido sua razão de ser e seu acabamento sem levar em conta esse futuro, pois é precisamente a mim que encontro em uma vivência dada; não recuso reconhecê-la como minha na unidade única da minha vida, ligo-a ao futuro do sentido, torno-a não indiferente a esse futuro, transponho sua razão de ser e sua realização últimas para o por-vir (que ainda não pode ter solução); na medida em que estou vivo nela, ela ainda não existe inteiramente. Chegamos assim ao problema do ritmo*²²⁵ (BAKHTIN, 1997, p. 132)

Para Carvalho (2012), se o estudo sobre esse conceito de ritmo em Bakhtin fosse aprofundado, o mesmo poderia esclarecer importantes questões sobre uma manifesta relutância do mesmo em sua teoria contra o inconsciente humano. Carvalho acredita que, apesar disso, o ritmo constitui “a mais importante, ou talvez única, concessão de Bakhtin a reunir argumentos que levem em conta a relação entre o *eu* e o *outro* em circunstâncias que *fogem ao controle da consciência*” (p. 34) (grifos meus). Amparado por essa argumentação, retomo aqui o *modus operandi* do ato criador: entre os lapsos de consciência (a imaginação que materializa as formas – a atuação do *self*) e lapsos de inconsciência (o abandono da mesma em prol da razão – atuação do outro no papel de recuperador dos processos empregados), nesse espaço, zona caligósica, a obra artística vai sendo construída. De fato, como postula Bakhtin, esse ritmo pressupõe uma “imanentização de seu próprio sentido à vivência como tal, (...) pressupõe certa *predeterminação* da tensão interna, do ato, da vivência (certa *desesperança do sentido*)” (BAKHTIN, 1997, p. 132) (grifos do autor). Subentende-se aqui certa relutância do filósofo em relação ao inconsciente humano, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, se posiciona temeroso em relação à consciência (“*A consciência é muito mais terrível do que quaisquer complexos inconscientes*”). O ritmo permite a comprovação, mesmo que empírica, da realidade. Essa afirmação é corroborada no dizer do autor:

O ritmo supera o futuro real, absoluto, irremediável, incerto, e supera a própria fronteira entre o passado e o futuro (e o presente, claro) em proveito do passado. O futuro do sentido se dissolve num passado e num presente que lhe

²²⁵ Por ‘ritmo’ Bakhtin quer significar não apenas pulso métrico, que é na verdade uma consequência do que ele tem em mente: expectativa projetada ou padronização. Ritmo na concepção de Bakhtin é o oposto de fuga (loophole) ; ritmo expressa abertura. A imposição bem sucedida do ritmo supera o futuro aberto e carregado de riscos e torna esse efeito futuro já passado e consumado. Isso implica, assim, uma “certa desesperança no que diz respeito ao significado”. In: MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford University Press, California, 1990, p. 193

predeterminam o princípio artístico (pois, de fato, o autor-contemplador engloba sempre um todo temporal: situa-se mais tarde não só no tempo, mas também mais tarde no sentido) (CARVALHO, 2012, p. 132). (grifos do autor)

Bakhtin parece dizer que o sentido só ganha sentido quando se manifesta na consciência de seu autor. Em outras circunstâncias ele já afirmava que o autor não se dá conta do processo de criação. Pressuponho que o sentido só seria recuperado na relação do *self* (criador) com o outro (contemplador). E ainda, como Bakhtin atesta que o ritmo ameaça toda a epistemologia construída em torno da ideia de consciência como dominante da representação, pondo em risco “a viabilidade do próprio contato com a alteridade, pois institui a “solidão ativa e a resistência”, traçando ao seu redor o círculo “infrangível” do eu para mim mesmo” (CARVALHO, 2012, p. 35), representando, por conseguinte, um perigo exponencial para a sustentação do conceito de ativismo da (auto) consciência, porque sugere uma diluição inteira na existência, ficando somente o puro existir, onde o eu simplesmente passa a ser um participante obscuro e espontaneamente passivo. Carvalho postula que a pouca precisão desta noção provavelmente se deve ao fato de que, significando uma negação da criatividade e do ativismo da consciência, o ritmo pode pressupor *um estado em que não há autor* (grifo da autora). Com essa pressuposição, se deduz que o ritmo impede o processo criativo. Uma vez que o ritmo se manifesta na (auto)consciência do sujeito, subentendo que o processo criativo só poderá ocorrer em processos do inconsciente, no vácuo produzido pela relação entre *self* e outro, na zona caligósica, reino das possibilidades possíveis. Talvez seja por isso que Bakhtin insiste em separar o autor/criador do sujeito. Mas receio que essa separação seja provisória e instável, pois mesmo num processo ordenado pelo ritmo da vida, na rotina delineada pelo indivíduo, o ‘artista’ pode se manifestar involuntariamente possuindo a consciência desse indivíduo sem que ele possa se dar conta durante o decurso de um momento. Para essa posição apoio-me nas palavras de Faraco (2010, p. 19) referindo-se a alguns dizeres de Bakhtin. Aquele autor lembra que (para Bakhtin) o

[a]utor-criador (...) vê e sabe mais do que qualquer dos seus personagens. Pode, por isso, interromper o devir da vida vivida (libertar a vida das garras do porvir) e transpor o herói e seu mundo para o plano estético (para o plano da vida determinada e, por isso, passível de acabamento). Na concepção de Bakhtin, mesmo a narrativa autobiográfica exige um autor-criador com excedente de visão e conhecimento: “Devo tornar-me outro em face de mim mesmo” (BAKHTIN, 1997, p. 103) (FARACO, 2010, p. 19)

Então devo tornar-me outro em face de mim mesmo quando o autor-criador me encobre com o véu misterioso da criação: torno-me outro – o outro – em face de mim – o *self* – o meu *self* que também é outro. Ao cobrir-me com véu da criação, minha *zona caligósica* entra em atividade. Nesse momento especulo que é como se a *postupok* ocorresse não em nível consciente, mas no nível inconsciente. O autor-criador, enquanto na zona caligósica, no papel de realizador responsável em seu ato de elaboração de sua obra, não acede ao consciente. Ora, Bakhtin afirma que “(...) seja numa rigorosa tentativa de atingir um íntimo conhecimento eidético de si mesmo, seja no mais banal devaneio, o que se tem é *eu a mim mesmo que não posso ver*” – esta duas situações operam somente na ausência do *ritmo*, portanto, em situações de processo criativo. Se o mesmo se dá em zonas caligósicas, o autor-criador não se vê a si mesmo no processo. A recuperação da imagem se dá pela outridade após a obra ser finalizada. Como diria Faraco (2012, p. 20), “o ritmo anula o futuro como categoria de sentido (o que ainda não existe, o que não foi predeterminado)”, pois, como disse Bakhtin, “a vida (...), vivenciada nas categorias de liberdade moral e ativismo, não pode ser ritmada” (BAKHTIN, 1997, p. 109), de forma que a conclusão que Faraco nos coloca é inevitável: “o ato criador é, por isso, essencialmente, *extrarrítmico*: é preciso romper com uma existência ritmada para poder criar. Pelo ritmo só posso ser possuído: nele vivo sob anestesia” (FARACO, 2012, p. 20) (grifo do autor), pois “o espírito não pode ser o portador do ritmo”.

4.6 A zona caligósica e a sua autopoiese

A palavra “caligósica” foi cunhada a partir do adjetivo “caliginoso” que por sua vez, é derivado da palavra latina *cālīgō*²²⁶ que significa *escuro, nevoento, nublado, sombrio, obscuro, incerto*. Percebi que poderia ser um termo apropriado para conceituar e principalmente unificar todos os outros conceitos abordados nesse trabalho que de maneira direta ou indireta dialogam com a ideia de um *uniúsque creatione* – local de nascimento da criação: o conceito taoísta de vazio (*sūnyatā*), o conceito de autopoiese proposto por Maturana e Varela, o conceito de inconsciente elaborado por Carl Gustav Jung, a relação entre *self* e o outro dentro da ótica bakhtiniana, discorrendo sobre o

processus creationis comparando-o inescrupulosamente ao comportamento de partículas atômicas sob o olhar da física quântica, mesmo que para isso tenha se recorrido aos ditos de São Tomás de Aquino e sua descrição do modo de locomoção dos anjos.

Na zona caligósica, local onde nasce/ocorre o processo de criação artística, a obra em devir *ainda não existe* em pontos localizáveis mas mostra “*sinais de existir*”; suas partes constituintes não ocorrem com segurança em *tempos* e de modos definidos, mas mostram “tendências para ocorrer”. Não é por acaso ou por falta de fé que essa colocação é emprestada e equiparada ao conceito de energia quântica, como estudado por Albert Einstein e trazida à reflexão por Fritjof Capra em seu livro “O Tao da Física”. A descoberta de comportamentos de partículas subatômicas que não se submetiam aos modelos da Física Clássica obrigou os cientistas a repensarem o modo de ver a ciência e o mundo. Os conceitos da teoria quântica eram, de certa forma, assustadores e não fácil de serem aceitos, mesmo depois de ter a sua formulação matemática sido completada. Como nos lembra Capra, as experiências de Rutherford haviam mostrado que os átomos não eram sólidos ou indestrutíveis, e sim consistiam em vastas regiões de espaço no qual partículas subatômicas se moviam. Rutherford concluiu então que a matéria é composta de vazios. Eu diria vazios plenos de possibilidades de nascimentos. Essa premissa pode ser sustentada pela seguinte ideia: uma vez que essas partículas moventes não possuem relação alguma com os objetos da física clássica, essas unidades subatômicas são tidas como entidades abstratas, de natureza ambígua, pois, dependendo do jeito que a perspectivamos, “aparecem por vezes como partículas, outras vezes como ondas” (CAPRA, 2009, p. 73). Essa aparente contradição se resolveu de modo inesperado, colocando involuntariamente em questão a própria base da visão mecânica do mundo – o conceito de realidade da matéria: como postulado anteriormente, no nível subatômico, os cientistas afirmam que a matéria não existe com certeza em lugares precisos, mas antes mostra “sinais de existir”, e os acontecimentos atômicos não ocorrem com segurança em tempos e de modos definidos, mas mostram “tendências para ocorrer”. Na zona caligósica, cujo comportamento se dá de maneira análoga ao mundo subatômico, os *sinais de existir* apontam para a origem do processo de criação, o momento em que as ideias criativas começam a *pipocar* para dar forma. Ao mesmo tempo, as *tendências para ocorrer* claramente se interconectam com a possibilidade de manifestação da ideia, que poderíamos tranquilamente

²²⁶Fonte: Wiktionary. Disponível em: <http://en.wiktionary.org/wiki/caligo#Latin>. Acesso em 03/04/15.

denominá-las de *inspiração*. Concretizando a probabilidade, a ‘matéria’ composicional começa a tomar forma a partir da perspectivação já colocada. Essa perspectivação gera o canal direto com o objeto musical que, em sua relação com o *self* (portador da zona caligósica), vai desvelando paulatinamente para o mundo da razão, a consciência ou aquilo que é imanente.

4.7 a luz no fundo do poço – a (cons)ciência do inconsciente

O conceito de autopoiese de Maturana e Varela, caracterizada ineditamente como a “biologia do conhecimento”, cujo princípio norteador é a ciência de uma identidade entre a vida e cognição sendo definida como “um estudo dos fenômenos cognitivos com os quais se podem identificar o vivo” (EIRADO e PASSOS, 2004, p. 77), ecoa, segundo esses últimos autores, o problema da produção de subjetividade. Relacionando a indissolubilidade entre *viver, conhecer e fazer*, para Maturana e Varela, o ato cognoscente confunde-se com a operação mesma da autocriação (autopoiese) que definiria a essência dos seres vivos. Para os biólogos, o conhecimento é representação. Essa maneira de pensar traduz um deslocamento radical de perspectiva, sintonizando apenas com certas concepções filosóficas como as de Bergson (que ao seu turno dialoga com as concepções filosóficas de Bakhtin): “não reduzir a vida ao vivo, mas mesmo assim mostrar no vivo a operação fundamental da vida – autocriação, autopoiese –, eis o que distingue a biologia do conhecimento de uma mera ‘ciência da cognição’” (EIRADO e PASSOS, 2004, p. 77).

Tenho postulado que na zona caligósica o objeto extramusical interage com a ideia da criação. A esse objeto, seu viver, conhecer e fazer – o ato cognoscente – *postupok*, transformam o processo de criação composicional em um processo autopoiesico, na medida em que o autor (des)conhece (não dá conta do) o próprio processo de criação. Quero dizer, *o autor/criador só se dá conta da superfície do processo*, na forma de *protoformas* – pequenos lampejos em que a ideia se manifesta como a primeira flâmula, centelha primeva e vital que dá início à corporificação da obra artística. A partir do momento em que a criação artística estiver completada, todas as representações ou imagens são possíveis e passíveis de serem comentadas por outrem (lembrando que para o autor/criador o processo é passível do apagamento) embora seja inclinado a concordar com Jullien (2003) que “(...) as palavras²²⁷ não exprimem completamente o sentido” (JULIEN, 2003, p. 238), o que contraria a obra artística

²²⁷O contexto se refere ao I Ching e a frase completa original é: “*les livres n’expriment pas complètement les paroles et les paroles n’expriment pas complètement le sens*”.

enquanto obra finalizada. Se o sentido não consegue ser exprimido completamente pela obra, se o seu comentário aponta para direções múltiplas, esbarramos então na questão da incompletude, da obra inconclusa, do inacabamento, do não fechamento. Ao falar que as palavras não exprimem completamente o sentido, Jullien se refere em especial à interpretação dos 64 hexagramas do “Livro das Mutações” ou I Ching, mas esta colocação interconecta diretamente com o que está sendo tratado nesse momento. Diz Jullien, (citando Xun Can):

O que havia de sutil ao nível do princípio interno das coisas, não são representações instituídas a partir das realidades do Mundo que possam ser colocadas em evidência. Quando se diz que se estabeleceu as representações (dos hexagramas) com o intuito de expressar completamente o sentido, não é em relação àquilo que está além de um sentido; e se juntamos um comentário com intuito de expressar completamente (o sentido) das expressões (que constituem as explicações desse texto), não é em relação ao que está fora do comentário. O significado que está além das representações (que constituem os hexagramas) assim como as palavras que estão fora do comentário permanecem contidas e não se manifestam. (JULLIEN, 2003, p. 238-239)

Xun Can viveu no século III d.C. e era influenciado pela tradição taoísta. Ao meditar sobre o I Ching, distinguiu as *representações* (ou “imagens” que são as séries de 64 hexagramas que compõem o livro) e as *palavras* de comentários que servem para explicar as figurações. Nesse sentido, Xun Can distingue o ‘sentido exprimível’ (o que exprime as ‘representações’ que constituem os hexagramas) e um ‘sentido inexprimível’ (que subsiste além dessas representações, da mesma forma que ele distingue, simetricamente entre *um dito* (o comentário) e um *não-dito* (aquilo que não é dito no comentário e está fora dele) (JULLIEN, 2003, p. 239). Essa conceituação de ‘sentido exprimível’ com sentido ‘inexprimível’ aponta para uma outra circunstância ocorrente na estética chinesa, que vai para além da representação, no prolongamento da distinção que opera o taoísmo antigo entre a palavra (aqui no sentido linguístico, ou seja, do agrupamento de sons que se representa graficamente delimitado por espaços) e o sentido (ou ideia): me refiro ao conceito de “sentido oculto” e “sentido alusivo”, ou como diz Jullien, a “paisagem além da paisagem”. O sentido alusivo é o sentido exprimível, produtor de subjetividades; o sentido oculto é o sentido inexprimível, aquilo que, ao meu ver, impulsiona, faz mover, dar vida ao processo autopoiesico (a flâmula, centelha primeva que eu apenas *percebo* mas não tenho acesso a ela).

Xun Can considera o sentido como sinônimo de ideia. Assim, a ideia (o sentido) pode, por inferência, ser oculta (inconsciente, não se dá conta do objeto) ou alusiva (consciente, submetida ao objeto). Se se coloca a ideia numa situação *tertium non datur*, ou o sentido se manifesta ou o sentido não se manifesta. Dialogando com Bakhtin nessa exata circunstância – onde a ideia é colocada nesta mesma situação – ela é ou afirmada ou negada, “caso contrário ela simplesmente deixa de ser uma ideia de significação plena” (BAKHTIN, 2010, p. LXXXVII). Considero, a partir da colocação de Bakhtin, que a ideia afirmada é o sentido manifesto, ao passo que a ideia negada é o sentido oculto. Para o autor russo, para integrar a estrutura artística, a ideia não-afirmada “deve perder toda a sua significação, tornar-se um fato psicológico” (*idem* p. LXXXVII). No entanto, é preciso reconhecer, como aponta Bakhtin em seu “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, que o psiquismo humano subjetivo é um *fato sociológico* e que os processos que definem o seu conteúdo *não são internos*, mas se localizam *fora do organismo*, ainda que o organismo individual participe deles (BAKHTIN, 1992, p. 34) (grifos meus). Assim, deduzo que tudo aquilo que não é afirmado no sentido (do criador) – a ideia não afirmada – passa a pertencer ao domínio da alteridade, e está sujeito ao social (concordando com/antecipando Bakhtin) e predisposto a juízos e interferências. Aprofundando essa reflexão, se considerarmos, a partir de Xun Can, que ideia e sentido são a mesma coisa, e que, por conseguinte, a ideia pode se manifestar ou não, pelos estatutos bakhtinianos, a ideia (e por extensão agora, o sentido) perde sua significação plena se não for nem afirmada, nem negada. Mas, contradizendo sua própria razão de existir, tem-se que a significação plena só poderia ser atingida em um universo monológico, o que atestaria a impossibilidade de existência da obra artística – de seu nascimento e de sua permanência – pois é notório a imprescindibilidade da alteridade para que a *postupok* se manifeste e desencadeie nessa região caligósica os rituais necessários à gênese da composição musical. Como afirma Bakhtin, “o significado só pode nascer do diálogo” (BAKHTIN, *apud* VENTURELLI, 2006. s.p.), consequentemente uma consciência só pode existir em função de outra consciência. Até mesmo porque Bakhtin considera a consciência constituída por um fato sócio-ideológico que não pode ser explicada pela biologia e pela fisiologia. Assim, postula que os processos que determinam o conteúdo do psiquismo são desenvolvidos fora do organismo ainda que o organismo individual venha a participar de tais processos. Para o autor russo, o psiquismo subjetivo

[é] o objeto de uma análise ideológica, de onde se depreende uma interpretação sócio-ideológica. O fenômeno psíquico, uma vez compreendido e interpretado, é explicável somente por fatores sociais, que determinam a vida concreta de um dado indivíduo, nas condições do meio social (BAKHTIN, 1981, p. 34)

A realidade que pertence o psiquismo subjetivo é, portanto, a do signo, pois como atesta Bakhtin, sem material semiótico não é possível se falar de psiquismo:

[P]ode-se falar de processos fisiológicos, de processos do sistema nervoso, mas não de processo do psiquismo subjetivo, uma vez que ele é um traço particular do ser, radicalmente diferente, tanto dos processos fisiológicos que se desenrolam no organismo, quanto da realidade exterior ao organismo, realidade à qual o psiquismo reage e que ele reflete, de uma maneira ou de outra. Por natureza, o psiquismo subjetivo localiza-se no limite do organismo e do mundo exterior, vamos dizer, na fronteira dessas duas esferas da realidade. É nessa região limítrofe que se dá o encontro entre o organismo e o mundo exterior, mas este encontro não é físico: o organismo e o mundo encontram-se no signo. A atividade psíquica constitui a expressão semiótica do contato entre o organismo e o meio exterior. Eis porque o psiquismo interior não deve ser analisado como uma coisa; ele não pode ser compreendido e analisado senão como um signo (BAKHTIN, 1981, p. 34).

Essa teia de significações reflete, à luz da observação consciente, o meu labirinto (onde habita meus *egos creatoribus*, personificados em meu Minotauro único) reificado como um recamo de fios e tramas heterogêneas, de texturas díspares: nobres e ordinárias, complexas e elementares, banais e inusitadas. Berço das possibilidades, a zona caligósica labiríntica tece, sob a autoridade de seu proprietário e inquilino, urdiduras musicais que revestem e paradoxalmente revelam o objeto extramusical. Estamos diante do Véu de Isis, a “teia que separa morte e vida, o conhecido e o desconhecido, o eterno e o efêmero” (SOUTO MAIOR, 2004, p. 26). A morte nesse contexto pode ser representada pelo apagamento do processo composicional. A partir do apagamento, a obra criada se liberta do autor (o *self*), abrindo espaço para a intervenção do ‘outro’. Creio que a *libertação do autor* ocorre também nessa morte/apagamento quando, como questiona Lanna (2014) “pensamos sobre uma obra que já concebemos há tempos. Nossa *visão* dela poderia, em certa medida, e com um desnecessário distanciamento, aproximar-se dessa *visão do outro*!?”²²⁸ Apoio o questionamento de Lanna nas reflexões de Bakhtin que ampara esse pensamento

indiretamente ao afirmar que o autor não se dá conta do processo. Ao refletirmos sobre uma composição criada há muitos anos, considerando as (trans)formações que a experiência artística vai depositando na linguagem do compositor, isso é, o amadurecimento técnico/estético que o artista sofre com o passar do tempo, dá-se um *quase desreconhecimento* do autor em relação à própria obra, algo comparado com um filho que é separado dos pais em tenra idade, cujo reencontro se dá décadas mais tarde. Aos olhares ardilosos da psicanálise, me arrisco a tentar a hipótese da atuação da criptomnésia (*jamais vu*) – sentir como *nova* uma coisa que é *familiar* – exatamente o oposto de *déjà vu* (sentir *familiaridade* numa coisa que é *nova*). O autor, nessa situação, lidaria com sua obra de maneira distanciada, com um grau de familiaridade atenuada pelo tempo. Em situações extremas, o autor pode vir a renegar a própria obra e até mesmo insistir na destruição da mesma.²²⁹ Essa aproximação da *visão do outro* se justifica a partir da premissa que ‘o meu *self* também é outro’, portanto, a visão do outro no distanciamento é a visão do mesmo *self*. Hipotetizo aqui a migração de sentidos do *self* para o outro para o *self* para o outro... indefinidamente. Aflora aqui duas questões importantes: a da incompletude em que a obra esteja sempre aberta a novos sentidos, ou como ainda como diria Bakhtin, propicie que o sentido festeje seu renascimento; e do inacabamento, que como nos lembra Nuto (2009), no filósofo russo se manifesta em um traço estilístico que é a “repetição com variações” (p. 1). Dessa forma, o ‘inacabamento’ da obra propicia os deslizos de sentido, ou, concordando com Moraes (2006) sobre Bakhtin, conscientizar do “tempo-espço do aqui-agora que remete a outro tempo-espço implícito: a relação que existiu, os possíveis olhares (...)” (p. 5).

4.8 O ato falho: um bom álibi para a mudança de ideia

No cotidiano de um ato composicional, muitas ideias, após se manifestarem na superfície da consciência do compositor, por vezes são deixadas de lado. Essas ideias podem se apresentar de maneira efêmera, fugaz, aparecendo e desaparecendo na mente do compositor, e muitas vezes sem tempo de serem devidamente registradas por algum meio físico. A ideia “abandonada” pode ser um fragmento mínimo de uma ideia musical

²²⁸ Colocação feita durante orientação no mês de maio de 2014.

²²⁹ De fato, como aponta Vallas (1933), no dia 02 de abril de 1905, Debussy escreveria para seu editor Fromont pedindo para retirar a sua “Rêverie”: “*It was a mistake to bring out the ‘Rêverie’. It is an unimportant work which was written in a great hurry to oblige Hartmann; in other words, it is bad*”. (p. 70).

ou pode ser uma obra completa, com começo, meio e fim. Partindo dos pressupostos aventados nesta tese, postulo que essas ideias surgem na região caligósica (inconsciente) e lá permanecem em constante (trans)formação até o momento de serem (re)utilizadas em uma obra em devir²³⁰. Quando do processo de criação de uma obra musical, as ideias vão se materializando, seguindo as influências do objeto extramusical, onde a ocorrência de decisões tidas como conscientes sobre algum material específico – sobre o que deixar e o que retirar – pode se dar de modo aparentemente involuntário. Dessa forma, o objeto extramusical pode inspirar ao compositor uma ideia que já estava armazenada na sua região caligósica vindo o autor se dar conta (ou não) disso muito tempo depois. Hipotetizo que essas decisões funcionam de maneira semelhante ao conceito de “ato falho” (parapraxis, *lapsus linguae*) proposto inicialmente por Freud. Em sua obra “A Psicopatologia da Vida Cotidiana”, Freud demonstra os três tipos de atos falhos, a saber:

- 1) Atos falhos na linguagem (fala, escritura, leitura);
- 2) Atos falhos de esquecimento (falha na memória);
- 3) Atos falhos no comportamento (cair, quebrar, derrubar, tropeçar, etc).

Nesse livro, Freud nos dá um exemplo pessoal de ato falho ocorrido durante uma visita dele à Catedral de Orvieto. Ele se esquece do nome do pintor dos afrescos. Ao buscar em sua memória, aparece os nomes de Botticelli e Boltraffio, mas reconhece que ambos não são o nome correto. Um dos presentes à visita lhe informa o nome *Signorelli*, que ele imediatamente reconhece como o nome correto. Ao fazer uma análise sobre o motivo de seu esquecimento, Freud recorda que anteriormente estava a conversar sobre os costumes na Bósnia e Herzegovina. Nessa conversa foram mencionadas as palavras Herzegovina e Herr. Herr é “senhor” em alemão, que remete a Signor (“senhor” em italiano) que por sua vez remete a *Signorelli*. Essas palavras interferiram na cadeia associativa e afetaram a sua memória. Essa cadeia associativa atua no inconsciente, sem que por vezes nos demos conta da mesma. Assim pressuponho que as mudanças de decisão durante a imersão²³¹ em um ato composicional pode se dar em nível de atuação semelhante ao do ato falho, embora esse seja designado como *erro* (na linguagem, de memória e no comportamento), não necessariamente seja considerado ‘erro’ em um processo composicional, mas simplesmente uma mudança de percurso não planejada,

²³⁰ Como pondera Lanna, “a transformação não cessa, porque a percepção é viva e mutável”. (Reflexão colocada durante orientação em 01/10/2015).

²³¹ A imagem que me vem à cabeça é a da baleia que emerge das profundezas do oceano para respirar. No ato da composição, o autor não se dá conta do processo, mas eventualmente o gesto inconsciente pode

ou uma ideia que toma o lugar de outra ideia, um *lapsus linguae* que se transforma em *lapsus creationes*. Freud sugere que a diferença real entre uma ideia (pensamento) do inconsciente ou do pré-consciente consiste nisso:

[q]ue a primeira é efetuada em algum material que permanece desconhecido, enquanto que a última (a do pré-consciente) é, além disso, colocada em vinculação com representações verbais. Esta é a primeira tentativa de indicar marcas distinguidoras entre os dois sistemas, o pré-consciente e o inconsciente, além de sua relação com a consciência. A pergunta “Como uma coisa se torna consciente?” seria assim mais vantajosamente enunciada: “Como uma coisa se torna pré-consciente?” E a resposta seria: “Vinculando-se às representações verbais que lhe são correspondentes”. (FREUD, 1923, p.13)

Essas representações verbais, segundo Freud, são resíduos de lembranças que foram antes percepções e, como todos os resíduos mnêmicos, podem tornar-se conscientes de novo. Essas revelações são interessantes pois corroboram de modo eficaz as articulações que tenho feito para compreender o processo composicional e a zona caligósica. Freud afirma que *somente algo que já foi uma percepção consciente pode tornar-se consciente*, e que qualquer coisa proveniente de dentro (à parte os sentimentos) que procure tornar-se consciente deve tentar transformar-se em percepções externas e isso se torna possível mediante os traços mnêmicos. Nesse sentido, o objeto extramusical é uma percepção consciente que adentra o inconsciente e se transforma durante o processo composicional. Para Freud (p. 13) a mais vívida lembrança é sempre distinguível, tanto de uma alucinação quanto de uma percepção externa. Os resíduos verbais derivam primariamente das percepções auditivas. Já os componentes visuais das representações verbais são secundários, adquiridos mediante a leitura, e podem, inicialmente, ser deixados de lado, e assim também as imagens motoras das palavras, que, exceto para os surdos-mudos, desempenham o papel de indicações auxiliares. Em essência, Freud conclui que a palavra é, em última análise, o resíduo mnêmico de uma palavra que já foi ouvida. Essas postulações de Freud ecoam com as postulações junguianas sobre a constituição do inconsciente: Jung concebe o inconsciente não como um órgão composto por conteúdos reprimidos avessos à consciência, ou seja, não é formado somente por elementos renegados, mas cria conteúdos novos, uma vez que toda criação humana é uma derivação de germes inconscientes. Assim, afirma que “a

emergir para a superfície do consciente, onde o *lapsus linguae* (no caso, um *lapsus creationes*) pode se manifestar.

melhor maneira talvez de compreender o inconsciente é considerá-lo como um órgão natural dotado de uma energia criadora específica” (JUNG, 1927/1984c, § 702). Jung define o inconsciente da seguinte maneira:

“Tudo aquilo que eu sei, mas que não estou pensando no momento”.

“Tudo que já me foi uma vez consciente, mas agora está esquecido”.

“Tudo o que foi percebido pelos meus sentidos, mas não notado pela minha mente consciente”.

“Tudo que involuntariamente sentido, pensado, lembrado e feito sem que tenha prestado atenção”.

“Todas as coisas futuras que vão tomando forma em mim e chegarão, em algum tempo, à consciência”. (JUNG, 1969, p. 185)

Compreende-se, dessa maneira, como os conceitos sobre o ato falho de Freud e a definição de inconsciente de Jung se comunicam e colaboram para a sustentação da *mudança de decisão*²³² durante o processo criacional. Se, como afirma Freud, a palavra é um resíduo mnêmico de uma palavra que foi ouvida,

[N]ão devemos deixar-nos levar, talvez visando à simplificação, a esquecer a importância dos resíduos mnêmicos ópticos, quando o são de coisas, ou a negar que seja possível os processos de pensamento tornarem-se conscientes mediante uma reversão a resíduos visuais, e que, em muitas pessoas, este parece ser o método favorito. O estudo dos sonhos e das fantasias pré-conscientes, como se demonstra nas observações de Varendonck, pode dar-nos uma ideia do caráter especial deste pensar visual. (FREUD, 1923, p. 13-14)

Assim, os resíduos verbais derivados das percepções auditivas e os resíduos mnêmicos ópticos transitam livremente de dentro para fora e de fora para dentro do autor/criador, evocando as lembranças e inspirações suscitadas pelo objeto extramusical, podendo, em circunstâncias específicas, provocar o ato falho, ou como postulei, o *lapsus creationes* durante a criação de uma obra musical. No prefácio da edição inglesa do livro “A Psicopatologia da Vida Cotidiana” de Freud, Alan Tyson escreve:

²³²Como veremos nessa tese, essa “mudança de decisão” semelhante ao ‘ato falho’ em sua atuação e funcionamento pode se dar seja através da substituição de uma ideia por outra, seja pelo ‘reaproveitamento’ de ideias que já se instalaram em outras composições e que surgem involuntariamente ou desapercibidamente durante a criação musical. Por isso a denominei *lapsus creationes*.

A especial simpatia com que Freud encarava os atos falhos se devia, sem dúvida, ao fato de eles serem, juntamente com os sonhos, o que lhe permitiu estender à vida psíquica normal as descobertas que antes fizera em relação às neuroses. Pela mesma razão ele os empregava regularmente como o melhor material preliminar para introduzir nas descobertas da psicanálise os estudiosos que não eram médicos. Esse material era simples e, pelo menos à primeira vista, imune a objeções, além de se referir a fenômenos experimentados por qualquer pessoa normal. Em seus textos expositivos, Freud às vezes preferia os atos falhos aos sonhos, que envolviam mecanismos mais complicados e tendiam a conduzir rapidamente para águas mais profundas. (TYSON apud FREUD, 1923, p. 6)

A partir da analogia que faço sobre a atuação do ato falho e a mudança de decisão durante um processo composicional, a reflexão entre os gestos (ato falho/mudança de decisão) se dá no sentido de que a atuação de ambos se dá por vias inconscientes que vem a se manifestar no consciente (de novo a imagem da baleia que vem à tona para respirar). A composição musical é iniciada ao travar contato com o objeto extramusical. Sendo o mesmo dialógico em sua natureza, todas as forças se confluem para a materialização da obra musical. A natureza dialógica do objeto extramusical se transparece em redes de sentido, que percorre o labirinto particular de cada compositor. Esse pensamento encontra fortes ecos em Freud. Conforme nos aponta Thá (2001, p. 130), Freud observa a *necessidade das associações* (grifo meu) do sujeito para o entendimento do ato falho. Como este surge de uma perturbação que por sua vez surge de uma sequência de ideias que pouco antes ocupava a pessoa e perseverou em seu pensamento, ainda que sua atenção já estivesse dirigida para outra coisa, seria possível explicá-lo (o ato falho) levando-se em conta algo que havia sido dito anteriormente, ou mesmo simplesmente pensado em uma frase anterior. Num *lapsus linguae*, por exemplo, entre o nome interferido e os pensamentos interferentes existe uma conexão desde o princípio, ou então uma conexão se formou através de associações formais, como por exemplo, uma semelhança fonológica²³³.

Um ponto a se deixar bem claro sobre a referência ao *lapsus linguae* é a sua analogia ao *lapsus creatones* sobre uma determinada ideia durante o processo de criação

²³³O psicanalista Diêgo Santos Gonçalves cita um caso interessante de ato falho ocorrido com uma paciente: “Uma vez certa paciente minha, bem resistente ao tratamento, mandou-me uma mensagem desculpando-se por ter que remarcar novamente a sessão, e escreveu: “Por favor, me *pergunte*, estou angustiada”. Num primeiro momento não entendi, mas depois vi que a intenção dela era dizer “por favor, me *perdoe*, estou angustiada”. A interpretação desse ato falho foi bastante óbvia.” Relato extraído do blog “Psicanálise no Cotidiano”. Postado em 21/01/2013. Disponível em:

de uma composição musical. Há pontos em comuns entre os dois processos e pontos que se movem em direção opostas que, no entanto, não se contrariam ou se contradizem. Começando por essa última colocação, se diz que o ato falho, a princípio se manifesta de modo inconsciente, embora tanto Freud quanto Jung tem postulado que há uma intencionalidade latente por detrás do mesmo. Por isso o *lapsus linguae*. Ou seja, uma ideia ocorre no lugar de outra ideia sem que o sujeito possa evitá-la num primeiro momento. Sobre isso, observemos as colocações de Mehringer e Mayer citadas por Freud:

“(...) nas substituições, as imagens orais ‘flutuantes’²³⁴ ou ‘perambulantes’ desempenham um papel importante. Mesmo quando elas estão sob o limiar da consciência, estão suficientemente próximas para serem operantes, e é fácil entrarem em ação através de uma semelhança com o complexo que se intenciona falar. Nesse caso elas causam um desvio na sequência de palavras ou interrompem a sequência correta. As imagens orais ‘flutuantes’ ou ‘perambulantes’ amiúde são, como dissemos, os retardatários de processos orais recém-terminados (perseverações) (...) A semelhança também pode causar um desvio na sequência das palavras quando outra palavra semelhante está próxima sob o limiar da consciência, sem que se tenha tomado a decisão de pronunciá-la. Isso acontece no caso das substituições. Assim, espero que, ao se fazer testes, seja preciso confirmar minhas regras. Para isso, contudo, é necessário (se quem fala é outra pessoa) obter uma noção clara sobre tudo que estava nos pensamentos de quem falou” (1895, in Freud, 1901:81/82 – apud THÁ, 2001, p. 10).

Nota-se que Mehringer utiliza a palavra ‘substituição’ ao descrever o *lapsus linguae*. No *lapsus creationes*, também se dá a ‘substituição’ da ideia por outra e ocorre de modo semelhante ao descrito por Mehringer. A ‘flutuação’ ou ‘perambulação’ de ideias pode ocorrer durante esse processo, visto que o objeto extramusical possui natureza dialógica, possibilitando apontações para outras sequências (sofrer perturbações) através de múltiplas cadeias associativas que são pontos em comum entre o *lapsus linguae* e o *lapsus creationes*. Nesse sentido, uma ideia musical previamente não utilizada, ou originalmente utilizada em uma obra em específico pode ressurgir no meio de um outro processo composicional à guisa de solução para o desenvolvimento de uma seção. Nessa circunstância, o compositor se dá conta de que a ideia que ressurge

<http://psicanalisenocotidiano.blogspot.com.br/2013/01/o-alicerce-da-psicanalise.html>. Acesso em 04/08/2015.

²³⁴Há uma forte ligação do conceito de imagens orais “flutuantes” com o conceito de “palavras escoantes” proposto por Bakhtin,

tomará um novo corpo, um novo papel na obra em questão, definindo caminhos que por vezes se tornam obstaculizados durante a criação, cerceando o desenrolar da criação. Acredito que o *lapsus creationes* trabalha no limiar da consciência, visto que durante o processo de criação, toda a porção consciente e inconsciente do criador é posta a serviço do ato de compor. À maneira de uma arca, a experiência colateral (como diria Charles Peirce) do compositor é disponibilizada para a tarefa a ser empreitada.

Demonstro nos exemplos a seguir, como uma mesma ideia musical se torna recorrente em várias composições, observado após a obra criada. O mecanismo de aparição dessa ideia se dá através de mecanismo semelhante ao do ato falho, surgindo como que involuntariamente na sequência de uma determinada configuração musical. Sua inserção na obra acaba se dando de maneira natural, integrando-se ao todo composicional. A ‘ideia original’ é o motivo musical que sustenta a peça “Dolores” (2002). Com exceção da peça “Dragons, Flies, Dragonflies, Drakkars & the Walls of Jericho” onde a ideia se manifesta na parte do vibrafone, todas as outras manifestações dessa ideia ocorrem na parte do piano.

DOLORES

Antonio Celso Ribeiro
2002

Molto lento e rubato (♩ = 40 ca.)

Piano

f molto espressivo

And. [molto]

FIGURA 1: *Dolores*, Piano solo – 2002 (idéia original que será recorrente em outras composições)

Impossible Grace [1]

7

24 segue simile sino al fine

24 relece pluck pres relece 2:2 3:3 2:2

F₁ G₁ F₅

FIGURA 2: *Impossible Grace*, Mezzosoprano, Viola, Harpa e Piano ligeiramente preparado –2012.

30

Mezzo Soprano

At Zi - oa gate I kaeli

Viola

arco mp dolcissimo p mp p

Harp

press with L.H. pluck with R.H. on D release on E press pluck release on A press pluck release on G press pluck release

mp dolcissimo f mp sempre simile ff mp f mp

Piano

PPP dolcissimo, lontano ppp ppp ppp ppp p

***Firstly L.H. presses in the assigned string between the bridge pin and the tuning pin and hold; afterwards the R.H. plucks the corresponding string; after the plucking is done, release the L.H. finger slowly from the pressed string thus producing the desired descending quarter tone glissandi effect.

- - - pluck: executed by gripping the string to be plucked firmly between thumb and index finger, the pulling the string sharply until it snaps back on its own. (the fingers are still pinched together when the execution is complete)

play at the lower end of the string with the 2nd finger, letting the finger slide immediately and vigorously to the body of the instrument

square-shaped note: dampen "in la tabla" and play at middle of the strings

E₁ F₁ G₁ A₁
D₁ C₁ B₁

FIGURA 3: *Impossible Grace*, Mezzosoprano, Viola, Harpa e Piano ligeiramente preparado – 2012.

Soidade...

4

8

Piano

$\bullet = 45$

mf delicato *mp* triste, un poco esitante... *mf* profondo

Rev.

FIGURA 4: *Soidade...*, Piano e Quinteto Vocal Feminino – 2012

Soidade...

6

10

Piano

$\bullet = 40$ molto lento

pppp profondo e doloroso *ppp* *pp*

Rev. (molto)

FIGURA 5: *Soidade...*, Piano e Quinteto Vocal Feminino – 2012

Soidade...

13

22

Piano

$\bullet = 50$

mp dolcissimo

Rev.

FIGURA 6: *Soidade...*, Piano e Quinteto Vocal Feminino – 2012

19 DRAGONS, FLIES, DRAGONFLIES, DRAKKARS & THE WALLS OF JERICO V

♩ = 45

Piccolo *pp sempre*

Duduk *pp legato*

Erhu *mp legato*

Doublebass *mp*

Pipa *mf* (Tamtam) *sempre simile*

Guzheng *pp* (Xia huyin - to be performed very slowly) *pp* (Xia huyin - to be performed very slowly) *pp* (Xia huyin - to be performed very slowly)

Harp *pp* *soft marimba mallets*

Vibraphone *ff possible (con molto Ped.)*

FIGURA 10: *Dragons, Flies, Dragonflies, Drakkars & The Walls of Jericho*, Piccolo, Duduk, Erhu, Doublebass, Pipa, Guzheng, Harpa, Vibraphone – 2014

I - Políptico Fechado

Oblata [Offering]

Antonio Celso Ribeiro
Vitória, ES, Junho/Julho - 2015

♩ = 60 introspective

Piano *mf*

arco (molto)

sotto voce

f *ff* *fff* *lascia vibrare*

non attacca

FIGURA 11: *Políptico Fechado [Oblata]*, Piano solo – 2015

Uma lacuna de dez anos é tida entre a criação do chamado ‘tema original’ (Dolores) e a sua primeira *aparição* transformada em uma composição de 2012 (Impossible Grace). Tomando emprestada a proposição de Jacques Lacan de que “o

inconsciente é estruturado à maneira da linguagem”, realizada a partir dos estudos deste em cima do “ato falho” de Freud, que, como nos lembra Castro (2009) – apesar de não ainda não contar com os recursos da linguística, já concebia o inconsciente em termos de linguagem – e ajuntando-se a esse conceito a ideia lacaniana de que “o inconsciente é não se lembrar do que se sabe” (CASTRO, 2009, p. 2), está, de maneira um tanto simplificada, justificada a atuação do *lapsus creationes*, até mesmo porque, muitas vezes o compositor nem se dá conta literalmente de que uma ideia pré-existente e recorrente entra numa composição musical em processo, atuando como resolução de algum entrave técnico/estético. E mais, como diz Castro (2009), Freud tem olhos de lince para os fenômenos, comparando a organização do inconsciente com a de certos sistemas de signos (como o alfabeto e os hieróglifos), desmontando com maestria palavras e combinações de palavras que aparecem nas formações do inconsciente, e tece numerosas analogias entre a atividade do inconsciente e a do poeta ou escritor (*id ibid.* p.2). Enfim, uma vez que o meu *self* também é outro, como postulo nesta tese, é possível acatar melhor o fato de que ‘o sentido celebra seu renascimento’ quando da atuação do *lapsus creationes* em uma composição musical.

5

O processo de composição através do domínio de objetos extramusicais

No decorrer desta tese, atribuí a metáfora de labirinto para os quatro compositores que filosoficamente tem dialogado com minhas idéias composicionais: Para Berio, dediquei-lhe o labirinto de abetos, intencionando posicionar o compositor em dois mundos aparentemente opostos: o divino, pela magia de sua obra e o secular, pelas suas emoções viscerais, humanas; para Ligeti, dediquei-lhe o labirinto dos trilhos de ferro, trilhos esses que conduziram sua vida ao exílio e quase ao holocausto. Entretanto, permitiram que o compositor desembarcasse nas históricas estações de cada um de seus estilos composicionais, e então seguir viagem; Para Varèse, dediquei-lhe o labirinto de plásticos e de cabos elétricos, conectando o compositor com o universo eletroacústico, da busca e do anseio por uma nova materialidade/realidade sonora; Para Bértola, dediquei-lhe o labirinto dos tijolos de vidros, buscando penetrar, mesmo que timidamente, os segredos de suas composições, entre o rigor e a poética das alturas e estruturas rítmicas e a atitude *blasé* em relação à arte de seu tempo.

O meu labirinto se reifica como um recamo intricado, composto alegoricamente de fios diversos, de materialidades distintas, do ouro ao arame, da seda ao barbante, da ráfia ao poliéster. Na junção de seus pontos, imagens longínquas e adormecidas se revelam tímida e vagarosamente, receosas a princípio de develar seus arcanos mais profundos. Essas imagens, de posse de seus próprios enunciados, apontam para discursos outros que, num deslize de sentido, se transformam em matéria sonora cujo destino será a corporificação da composição musical. Tem-se aqui a gênese, o embrião daquilo que se tornará uma obra musical potencial. Música como ciência – ciência no sentido de observação e formulação de hipóteses – faz sentido na minha concepção apenas quando a obra não mais me pertence, isto é, a partir de sua elaboração e sua fixação na forma de sua escrita musical, a mesma se torna passível de ser analisada sob vários aspectos, incluindo a natureza científica dela. Embora todo compositor por vez ou outra se comporte como musicólogo num determinado momento de sua carreira, o processo composicional muitas vezes passa inconsciente durante a criação e revela impudicamente o interior do seu criador. Talvez seja por isso que a compositora russa

Galina Ustvolkaya²³⁵ suplica que “todos aqueles que amam a minha música, deveriam se abster de fazer qualquer tipo de análise teórica dela...” (PENDLE, 2001, p. 288). No entanto, entendo que a criação

de uma composição musical é um processo ideológico, e que passa pelo mundo das ideias que o inspirará em seu trabalho, justificando-se plenamente o domínio dos objetos extramusicais no comando da obra em questão. Há uma vista do objeto, sua memória que traduzirá a inspiração. Na sequência, o consequente apagamento do processo composicional e por fim o seu sentido renascido. Por conta desse renascimento, o sentido passa a ser polissêmico, anacrônico, policrônico, migratório, deslizante, contraditório, vagando à deriva nas fronteiras do inconsciente se sujeitando muitas vezes e irresistivelmente ao ato falho (*lapsus creationes*). A *complexidade* se faz presente na rede de sentidos provocadas pela relação *sujeito x objeto* e tudo que dessa relação emana; a *instabilidade* gera as expectativas de respostas entre o compositor, o intérprete em potencial e um ouvinte idealizado, além de apontar os possíveis atos falhos na composição; por fim a *intersubjetividade* (co)opera na identificação e/ou direção dos sentidos emanados da obra musical, num processo de busca de coincidências e sintonização de sentimentos entre os intérpretes e ouvintes potenciais da mesma. Com o intuito de clarificar quaisquer desses enunciados, discorrerei sucintamente sobre algumas obras compostas dentro dessa ideologia, a partir do ano de 2009, até a obra criada durante a elaboração desta tese.

5.1 Two Mechanical Birds and a Melancholic Cage (2009)

Composta em três movimentos curtos (1- *the mechanical hawk*; 2- *the mechanical crow*; 3- *the melancholic cage*) para uma competição internacional promovida pelo Nieuw Ensemble de Amsterdam, onde foi contemplada entre 97 submissões. A instrumentação dessa obra compreende: Flauta (também Piccolo), Oboé, Clarinete Sib, Bandolim, Violão, Harpa, Piano, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo e Percussão. Esse trabalho foi criado tendo em mente pássaros mecânicos antigos²³⁶. Longe de ser uma obra programática, *Two Mechanical Birds and a Melancholic Cage*

²³⁵Galina Ivanovna USTVOLSKAYA, ou Ustwolskaja ou ainda Oustvolskaia (em russo: Гали́на Ива́новна Уство́льская) Nasceu em 17 de junho de 1919 em Petrogrado e faleceu no dia 22 dedecembro de 2006 em São Petersburgo. Fonte: Wikipédia. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Galina_Ustvolkaya. Acesso em 08/10/2014.

²³⁶Refiro-me especialmente aos autômatos em forma de pássaros criados durante os séculos XVIII e XIX. Essas pequenas joias com mecanismo intrincado, semelhante ao mecanismo de um relógio eram cobiçadas pelas classes abastadas na Europa e Ásia, como um *objet de vertu*.

traz ao potencial ouvinte todos os sentimentos provocados por esses autômatos encantadores, sugerindo o movimento de engrenagens, chilros, nostalgia, e uma certa estranheza poética. Para o compositor, cada uma das seções traz um sentimento de desesperança e solidão, principalmente na última seção. Do ponto de vista de sua construção, *Two Mechanical Birds and a Melancholic Cage* se insere na corrente da “Escola da Nova Simplicidade”²³⁷. Cada seção fundamenta numa mistura de escala Frígia e Mi menor. As peças fazem uso abundante de uníssonos para obter cores específicas, densa polirritmia que gera uma simultaneidade de tempos diferentes (policronias), conferindo à obra o caráter maquinal ideado. A última seção utiliza um fragmento temático que circula linearmente em movimentos diretos e retrógrados, sofrendo reorquestrações constantemente, ao estilo *Klangfarbenmelodie*. O procedimento é inspirado pela forma arredondada da gaiola, o que dificulta perceber, a princípio, onde ela começa e onde ela termina. Predomina uma extrema economia de meios, além de uma harmonia demasiadamente simplificada, centralizada em notas pedais do acorde de tônica.

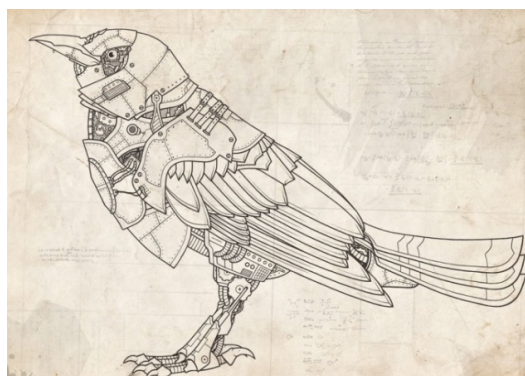
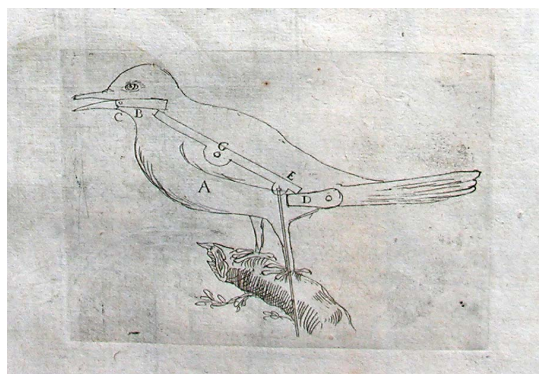


FIGURA 12 – *corvo mecânico* – objeto extramusical para a primeira seção da peça²³⁸



²³⁷ Tendência estilística entre alguns da geração jovem de compositores alemães no final da década de 70 e início da década de 80, supondo uma reação não somente à vanguarda musical européia das décadas de 50 e 60, especialmente contra as complexidades da Escola de Darmstadt. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/New_Simplicity. Acesso em 03/04/2016.

FIGURA 13 – *falcão mecânico* – objeto extramusical para a primeira seção da peça



FIGURA 14 – *gaiola melancólica* – objeto extramusical para a terceira seção da peça²³⁹

O aspecto ‘mecânico’ presente em *Two Mechanical Birds and a Melancholic Cage* é explorado eventualmente em uma ou outra obra de minha produção e aponta dialogicamente para Ligeti, que teve entre as suas diversas facetas composicionais (que se transformaram em verdadeiras *escolas* independente de sua vontade) uma interessante e peculiar “fase mecânica”²⁴⁰.

5.2 11 Paineis de Palavras Soltas (2010)

Esse trabalho foi realizado em parceria com a multiartista portuguesa Leonor Alvim (1935-2012), dentro de um projeto multidisciplinar da artista, intitulado “Projecto Cor Som Movimento”. Leonor Alvim acumulava as funções de pianista, sendo professora desse instrumento no Conservatório de Lisboa, poetisa e artista plástica. Nessa última função, desenvolveu uma arte peculiar que ela denominou de “Panos Collage”. Nas palavras de Leonor,

²³⁸ Desenho de Mark Bash disponibilizado na internet – <http://www.soimgs.com/images/mechanical-bird-drawing/m-129397.html>

²³⁹ Imagem disponível em www.pixgood.com

²⁴⁰ Essa fase relaciona tanto obras compostas ou transcritas para instrumentos mecânicos como a pianola, por exemplo, (em arranjos que se tornariam impossíveis para a realização humana), ou o “Poème Symphonique” para 100 metrônomos; inclui também obras acústicas que buscam este efeito de máquina, mecanismo, engrenagem, relógio: *Continuum* e *Hungarian Rock* (ambas para cravo solo), *L’escalier du Diable* e *Clocks and Clouds* entre outros.

Panos Collage é uma técnica de “assemblage” de panos costurados que forma painéis, semelhantes à técnica de collage, construção de fragmentos de elementos coloridos de várias texturas que recriam espaços bidimensionais. As formas são costuradas à máquina e as costuras aparecem como grafismos, sendo a cor utilizada como elemento de reflexão de luz, com efeitos ópticos que determinam o movimento aparente das formas segundo a iluminação de sua superfície. Os panos são usados como as tintas da paleta de cores de um pintor e a luz também faz parte da reflexão dos tecidos. A relação das cores é semelhante à do espectro solar e da sua divisão de intervalos cromáticos de tons quentes e frios. Essa série de tonalidades permitirá o uso de tons intermediário que serão avaliados como timbres de cor em analogia com os timbres musicais. Esses trabalhos, que são construídos sem aviso prévio, vão revelar sua própria imagem pelo esvaziamento da matéria têxtil, até conseguir eliminar o imediatismo da sensação primária que remete os panos a uma simples forma decorativa e ao conquistarem essa luz interna que o fundo colorido tem contido, serão projectados como espaços com vida própria. A utilização da cor baseia-se no espectro solar com a sua divisão na seleção de cores que são avaliadas como timbres, aspecto análogo ao de um som e seus harmônicos. Panos Collage organizam-se em painéis que formam grupos temáticos, dentro de um discurso pictórico e cénico que será integrado com outras expressões culturais, num diálogo em contraponto. (ALVIM, 2011)²⁴¹

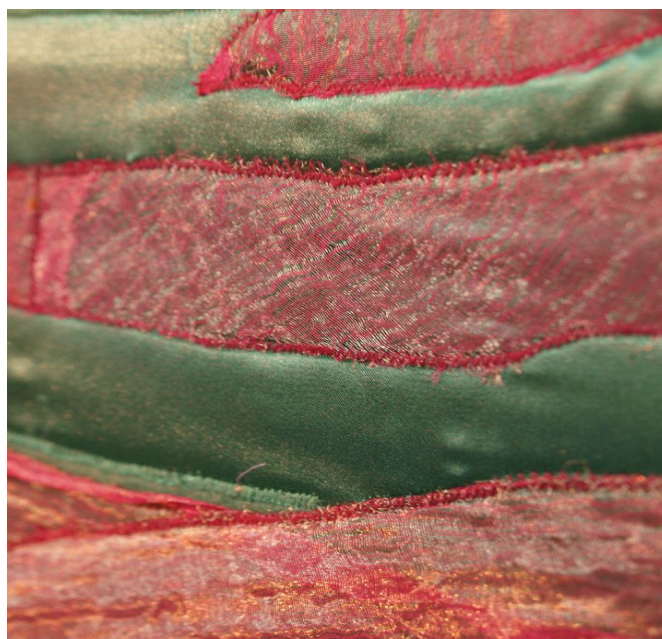


FIGURA 15 – costuras de um Pano Collage. Foto de Catarina Z. Souza

O “Projecto Cor Som Movimento” é inteiramente dialógico em sua natureza. O ponto de partida foi um livro de poesias criado por Leonor Alvim que na sequência migrou para os painéis (Panos Collage). A parte musical veio em seguida. Leonor selecionou 11 poemas de seu livro que inspiraram 11 painéis distintos, confeccionados em grandes dimensões (200 cm x 200 cm em média). Seguindo a ordem aqui apresentada, a vernissage-recital de estreia se deu na Universidade Mackenzie, São Paulo, em 2011, com a soprano Janete Junqueira (Pouso Alegre, MG) e o próprio compositor ao piano.

Em *11 Paineis de Palavras Soltas*, o compositor traçou algumas diretrizes para a obtenção dos materiais brutos a serem trabalhados. O primeiro gesto foi transformar as cores presente nos painéis em notas musicais, pesquisando diversos autores que desde a antiguidade clássica fizeram essa correlação, utilizando princípios místicos, metafísicos, sinestésicos e pseudocientíficos. Analisando as convergências e divergências das dezenas de tabelas pesquisadas, chegou-se a uma tabela orientada pelo índice de coincidências entre os autores pesquisados. O passo seguinte foi identificar as notas em cada painel para levantar as notas a serem utilizadas em cada composição. Por fim, se deu a ocorrência do domínio do objeto extramusical, ou seja, a partir da impregnação da imagem/forma/texturas/significados (pareidolias e sinestesias) no inconsciente do compositor, foi possível moldar cada composição a partir das notas achadas. Os painéis foram nomeados por Leonor Alvim. Achei pertinente manter os mesmos nomes nas composições musicais. As obras foram compostas para Piano solo e durante a performance foi feita a projeção das imagens de cada painel correspondente.

²⁴¹Texto extraído da homepage da artista. Disponível em:
http://www.leonoralvim.com/Leonor_Alvim/Bem-vindo.html. Acesso em 24/08/2015.



FIGURA 16 – *Taj Mahal – Sentimento* - Foto: Rafael Costa

Poema gerador:

*Dilatado o sentimento que torna belo
Tudo e nada... E sem nome nem rumo
Agora é! Ontem e amanhã são hoje...
Iguais... Todos os dias sem tempo
Contidos neste querer sem medida*

Cores/Notas Musicais:

*azul: G - G# - C - D#; azul profundo: A#; azul escuro: F# - A; violeta: E - B; verde
azulado: C#; verde dourado: F - E; amarelo: G; roxo: D*

Impressões provocadas:

*Tristeza, funeral, abóbadas, mármore, arabescos (ornamentos), passado, um sítar ao
longe, tradição.*



FIGURA 17 – Mar 2 – Sem Palavras - Foto: Rafael Costa

Poema gerador:

*Cada vez mais longe o perto que somos
Cada vez mais perto este mar sem fim
De águas abissais onde escondo mágoas
E te abraço nas algas e nos corais
Da cor do nevoeiro que tudo abraça
O nada e o frio que trespassa
O vazio cheio de amor que se esvai
E o pensamento se condensa sem palavras
(...)*

Cores/Notas Musicais:

preto: B; amarelo: E; amarelo esverdeado: F - C; amarelo esbranquiçado: A#; verde dourado: E; verde oliva: D#; verde azulado: F#; aquamarina: F - D; vermelho alaranjado: C# - D - A#; carmesim: G# - C#; roxo: D - A - G# - B; azul profundo: A#; azul: G - C - G# - D#; azul brilhante: F#; azul Ultramarino: A; índigo: A - B - G# - E

Impressões provocadas:

Retrata o fundo do mar com peixes, arraias e águas-vivas. Traduz uma ideia de bailado das águas-vivas e dos outros animais, resultando numa música simples, melodiosa, com um pouco de afetação, com as quiáleras sugerindo o impulso que as águas-vivas fazem para nadar...



FIGURA 18 – *E a Minha Pele é a Terra* - Foto: Rafael Costa

Poema gerador:

*Quando o Sol se põe e vem a noite, devagarinho, acende estrelas
Ilumina a terra e semeia sonhos que colho na beira-mar
Sombra amiga que me acolhe, asa e voo que adormece
Vultos diluem formas imprecisas que vagueiam por entre brilhos
Sons e ausência que recheia a noite de mistérios
Sinto o anoitecer como se fora um corpo que desce, afunda
E devora os outros corpos em sombras multiformes
Como tentáculos de uma imensa árvore, com vida e movimento
As raízes são ramos e os ramos se tornam asas...planam
Nos perfumes e cheiros que a noite traz nas brisas do oeste
Anuncia o Inverno e as neves, unge-se com os frutos do Outono!
Rolo neste espaço sem medida, sensual a cálida noite, arre pia
Ecoa na pele, ressoa nas cordas dos cabelos,
Medusas que encandeiam fogos-fátuos
Pirilampos da aurora. Coroada de brilhos, esqueço, flutuo
- Sou noite na madrugada e a minha pele é a Terra!*

Cores/Notas Musicais:

*marrom: A#; preto: B; vermelho escuro: F – C; escarlate: C#; carmesim: G# - C#;
verde oliva: D#; azul brilhante: F#; laranja: D - F - F# - B - A - D#; laranja amarelado:
D# - F*

Impressões provocadas:

Início de alguma coisa, fase, estação, sentimento, afirmação, negação, fim de alguma coisa.



FIGURA 19 – Douro I - Foto: Rafael Costa

Poema gerador:

*Quando o Sol se põe e vem a noite, devagarinho, acende estrelas
Ilumina a terra e semeia sonhos que colho na beira-mar
Sombra amiga que me acolhe, asa e voo que adormece
Vultos diluem formas imprecisas que vagueiam por entre brilhos
Sons e ausência que recheia a noite de mistérios
Sinto o anoitecer como se fora um corpo que desce, afunda
E devora os outros corpos em sombras multiformes
Como tentáculos de uma imensa árvore, com vida e movimento
As raízes são ramos e os ramos se tornam asas... planam
Nos perfumes e cheiros que a noite traz nas brisas do oeste
Anuncia o Inverno e as neves, unge-se com os frutos do Outono!
Rolo neste espaço sem medida, sensual a cálida noite, arrepia
Ecoa na pele, ressoa nas cordas dos cabelos,
Medusas que encandeiam fogos-fátuos
Pirilampos da aurora. Coroada de brilhos, esqueço, flutuo
- Sou noite na madrugada e a minha pele é a Terra!*

Cores/ Notas Musicais:

marron: A#; vermelho alaranjado: C# - A# - D; vermelho: C# - B - G; carmesim: G# - C#; escarlate: C#; laranja: D - F# - F; amarelo: E - G - D - B; amarelo alaranjado: F - D#; amarelo esbranquiçado: A#; verde: F# - C#; verde oliva: D#

Impressões provocadas:

O clima desta peça é de final de ciclo, "expressivo como um pôr do sol" - passando uma calma, uma ideia de passagem, fim de uma etapa, fim de um dia... doce, delicada e cheia de ressonâncias...



FIGURA 20: Douro II – Pedras - Foto: Rafael Costa

Poema gerador:

*Nas rochas cinzas recortadas como chamas em papel
Vibram flautas de canas e estevas rústicas amareladas
Erguem-se ariscas, seduzidas pelas águas que as bolinam
Afagos e mordidas de rápidos, doces curvas, seios de pedras amaciadas
Por séculos de corridas, veias de sangue esvaziado em lagares
Onde bebo e esqueço a serra, tocando o azul no alto a perder de vista
Minha casa de temores, deslizo pelas alturas, vertigem de grandeza
(...)*

Cores/Notas Musicais:

marrom: A#; preto: B; carmesim: G# - C#; laranja amarelado: D# - F; laranja: D - F - F# - B - A - D#; verde oliva: D#; azul brilhante: F#;

Impressões provocadas:

Esta peça traz alguns elementos moçárabes e a melancolia do canto dos barqueiros em seus rebelos, retratado na região grave do piano.



FIGURA 21: *Ocaso* - Foto: Rafael Costa

Poema gerador:

*Que bela sou no Poente, pinto rosa, ciclâmen azul e prata
 Meus olhos são a paleta que veste o mar e as nuvens, horizontes
 Arco-íris entornados docemente, em matizes e timbres
 Sombreados, deslizando no Poente
 Que formosa vejo, vislumbro a taça que recebe pomo
 Laranja e fogo, fatiado, que mergulha e se afoga
 Baptismo de água e mar, firmamento, Viagem
 Na outra margem espero... Do outro lado do mundo*

Cores/Notas Musicais:

*marrom: A#; ouro amarronzado: G; laranja: D – D#; laranja rosado: F – F#; vermelho:
 G – G# – B; ; cinza metalizado: D#; cinza azulado: D#; violeta: A – A# - F – B;
 carmim: C*

Impressões provocadas:

Pôr-do-sol, fim do dia, calma, meditação...

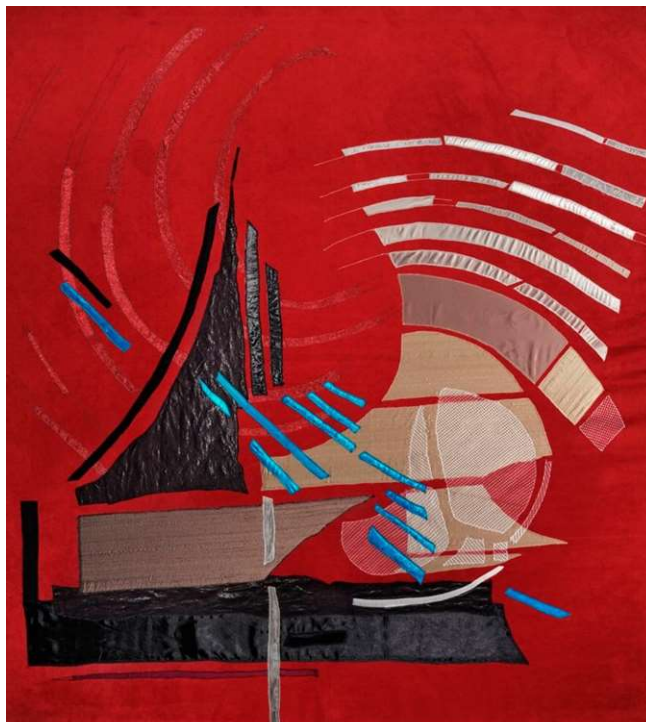


FIGURA 22: *Luz e Sombra (vermelho e preto)* - Foto: Rafael Costa

Poema gerador:

*Encontro a distância que me separa, a noite do dia
A sombra da luz! Estas trevas de ser sozinha, sabendo
Que tudo o que conheço nada mais é
Apenas o ténue fio de prata que liga à vida
Razão fátua que se dilui na incerteza de ser apenas
O que julguei. Para além e para quem tudo e nada
Tão grande o infinitamente pequeno de onde vim...
(...)*

Cores /Notas Musicais:

azul: G; azul brilhante: F# vermelho: C - E – A; preto: B; bege: F# - D

Impressões provocadas:

Barco ao longe; calma; melancolia; reflexos rápidos na água ora tranquilos, ora violentos; sinos de bóias; dia começando, dia terminando



FIGURA 23: *Mar I – Golfinhos Vestidos de Azul* - Foto: Rafael Costa

Poema gerador:

*Entre escuros e claros indago a cor
Indefinível o timbre
Que se transmuta
Tão só azul como sombras e as cinzas
Chama atizada pelo vento
Dançar de elfos, golfinhos misturados de azul
Devorador de toda a superfície que se limita
- Asa de lonjura que se expande*

Cores/Notas Musicais:

*azul esverdeado: F# - G; azul: C – G; aquamarina: D; carmim: C; violeta: B – A; roxo:
D – A; índigo: E*

Impressões provocadas:

Dois inocentes golfinhos brincando no mar.



FIGURA 24: *Garoa* - Foto: Rafael Costa

Poema gerador:

*Quero apenas o silêncio da morna garoa
Cobrindo estas horas sem manhã
Sol adiado, terras de brumas e ausência
Deleite de estar sem esperas
Sou espaço que se estende por aí fora
Longe... Pensamento e vontades adormecidas
Deste sonho que acorda... sem ser verdade*

Cores/Notas Musicais:

*verde: F – F# - B – A; verde azulado: G – D; verde oliva: D#; azul esverdeado: G#;
cinza metalizado: A#; amarelo esverdeado: C*

Impressões provocadas:

Mistério, sons ao longe, saudades, suspensão, expectativas...

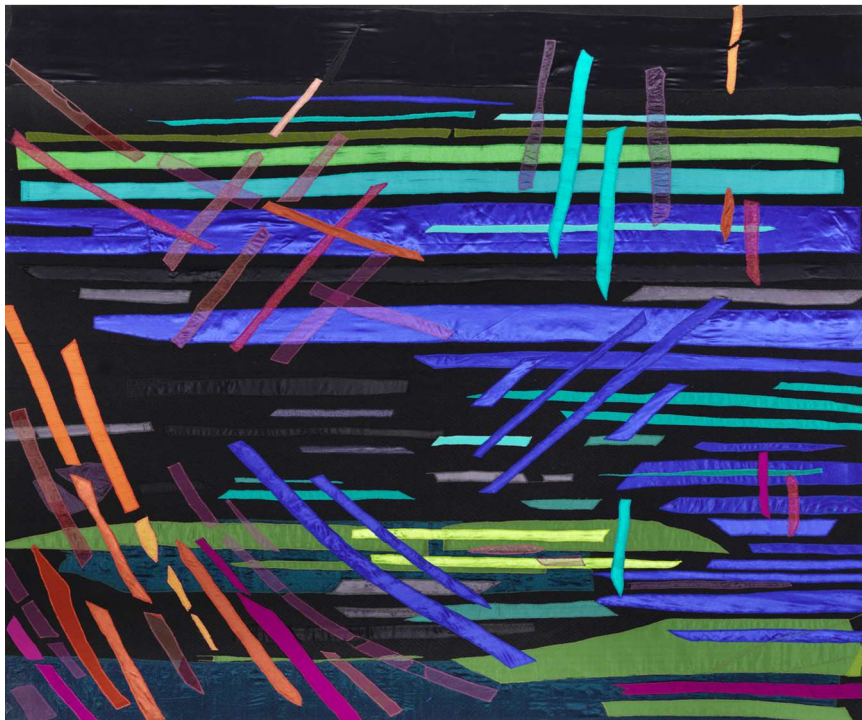


FIGURA 25: *Torno à Velha Casa Onde Parti* - Foto: Rafael Costa

Poema gerador:

*À minha volta apenas o mar e a terra que me rodeia
O ar espesso de ausências sorvo – banquete amargo de saudades
Ser adiado, vida contida que no entanto jorra
Destes campos e colinas que me cercam
Fui embora...
Livre e solta, partirei agora.
Outros espaços aguardam
Sem som, sem cor
Só a água clara que brota dos meus olhos em prantos já antigos
Torno à velha casa donde parti outrora tão só e triste como agora*

Cores/Notas Musicais:

azul: F# - D - G - G#; verde: F - C#; vermelho: G#; laranja: D#; preto: B; violeta: A#

Impressões provocadas:

Serenidade, madurez, tempo em movimento, memórias, passado, altivez...



FIGURA 26: *Amanhecer (Turquezas do Egipto)* - Foto: Rafael Costa

Poema gerado:

*Em tons ciclâmen e rosa tinge a noite seu manto de sombras
Lilases e magenta espalham-se sobre os prados
Que se espreguiçam sobre a Terra
Brilhos sob os véus que se esboroam
Nos sons do amanhecer
(...)*

Cores/Notas Musicais:

*azul forte: A# - D#; azul turquesa: G azul brilhante: F# - C#; violeta: F;
ciclâmen/magenta: D - F# - G; lilás: D - A - G#; rosa: G - C*

Impressões provocadas:

Dia amanhecendo; ritual; procissão; divindade; adoração;

5.3 Shui-Sha Lian, The Old Lake's Spirit Sleeps and Dreams so Sweetly... (2011)

Essa obra foi composta para participar do Formosa Landscape – Chai Found Music Workshop 2011 Sizhu Music Composition Contest, Taipei, Taiwan, recebendo o “Judge’s Special Prize”. Orquestrada para *Dizi* (flauta de bambu), *Zonghu* (violino contralto vertical chinês, de duas cordas afinadas em intervalo de 5ª [G-D], versão grave do tradicional *Erhu*, o chamado ‘violino chinês’. Ambos tem a peculiaridade de serem tocados com o arco por entre as cordas e não sobre elas), *Guzheng* (cítara de 21 cordas de afinação pentatônica: D-B-A-F#-E) e *Pipa* (tradicional alaúde chinês de 4 cordas: A-D-E-A). O objeto extramusical proposto pela comissão do concurso deveria ser uma fotografia de uma paisagem de Taiwan, conhecida também como Formosa, nome dado pelos colonizadores portugueses quando lá estabeleceram um entreposto por volta do ano 1600. Para essa composição, escolhi uma fotografia que retrata uma imagem contemplativa do lago “Shui-Sha Lian” (lago do sol e da lua) num crepúsculo outonal:



FIGURA 27 – “loving Shui-Sha Lian” – Foto: Wang Guan-Yu²⁴²

A dominação do objeto extramusical na condução da obra é comprovada pelas cores intensamente sônicas, e corroboradas nas observações feitas pelos jurados ao expor as impressões dos mesmos sobre a obra musical:

²⁴²Imagem disponível em: <http://www.city-discovery.com/taipei/tour.php?id=9783>

as cascatas são proeminentes nessa forma de arte. O foco direto dessa poesia *tende a ser na cena em si mesma, do que em elementos humanos ou espectadores da cena*. Partindo desses estilos, foi possível associar outras simbologias do espírito poético chinês, correlacionando-os à paisagem utilizada para a composição, designando a cada instrumento musical um papel atoral na obra criada, considerando os quatros elementos principais componentes da paisagem: água, montanha, árvore e céu. Isso posto, dão-se as seguintes simbologias e correlações:

Panlong: espírito da *água*. Pode se materializar como um dragão. É associado ao instrumento *Zhonghu*.²⁴⁵

Shan-shên: espírito da *montanha*. Pode se materializar na forma de um macaco com rosto humano. É associado ao instrumento *Pipa* (WALEY, 1956, p. 55)

Penghou: espírito da *árvore*. Pode se materializar como uma grua (ave) de uma perna só. É associado ao instrumento *Guzheng* (WALEY, 1956, p. 57)

Shangdi: espírito do *céu*. Entidade suprema. É associado ao instrumento *Dizi*.²⁴⁶

Dentro das premissas colocadas, a atuação dos conceitos chineses na obra se dá através da atuação dos instrumentos-elementos-espíritos:

- Zhonghu = Água = Panlong
- Pipa = Montanha = Shanshen
- Guzheng = Árvore = Penghou
- Dizi = Céu = Shangdi

Todos são espectadores um do outro e cumprem seus papéis dentro do plano dramático da obra.

A paisagem é um sentimento, não há dúvidas. Maria (2010, p. 16) menciona que a noção de paisagem até parece estar interiorizada nas pessoas, entendendo essa ‘noção’ como uma ideia geral, vaga e disseminada no senso comum. A autora cita Anne Cauquelin, que em seu livro “Invenção da paisagem” (2007) faz uma investigação sobre as origens da noção de paisagem e seu percurso até tornar-se uma noção tão presente, como se fosse inerente à nossa condição humana. Entretanto, o geógrafo Augustin Berque afirma que a paisagem nasce, e explica:

Porque "nascimento", em vez de, por exemplo, uma invenção da paisagem? Porque eu não gosto deste vocabulário

²⁴⁵Waley faz referência ao dragão que vive na água, na poesia “A Dama de Hsiang” (WALEY, 1956, p. 33)

²⁴⁶Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <http://global.britannica.com/topic/Shangdi>. Acesso em 22/08/2015

construtivista, o que leva a pensar que a paisagem é uma pura criação do olhar humano. A paisagem não está num olhar sobre os objetos, ela está na realidade das coisas, isto é, na relação que temos com o nosso ambiente (BERQUE, 2008, p. 47)²⁴⁷

Para Maria (2010, p. 17), Berque intenciona fazer uma síntese dos dois pontos de vista, um de que a paisagem sempre esteve aí (das ciências naturais) e outra de que ela é uma representação (verbal, mental, etc.). Assim, somente será possível compreender a realidade de uma paisagem em sua plenitude, se considerar que ela comporta simultaneamente, dois aspectos contraditórios: um que não supõe a presença (olhar) humana, e outro que faz deste olhar (presença) o seu princípio. “É a partir desta ambivalência que Berque fala em nascimento da paisagem, quer dizer, acontece junto com a “paisagem” a manifestação de um modo novo da realidade, de uma nova cosmofania²⁴⁸” (MARIA, 2010, p. 17). Interessante notar que o conceito de ‘paisagem’ apareceu na China no século IV d.C., mais de mil anos antes que idêntico fenômeno viesse a produzir-se na Europa. Mas devemos levar em conta que tanto na China quanto na Europa, esse conceito trataria da estetização de uma relação com o ambiente que anteriormente era apreendido em termos diferentes e numa óptica distinta da “paisagem”. De fato, a primeira palavra a ganhar o sentido de “paisagem” em chinês é *Shanshui* [山水] que significa literalmente “os montes e as águas” (BERQUE, 2012, p. 2) que mais tarde iria se referir a um estilo tradicional de pintura chinesa que envolve paisagem literária e pictórica, representando proeminentemente montanhas, rios e cachoeiras.

Com o intuito de compreender a relação entre as ideias musicais e os elementos formais da paisagem (água, montanha, árvore, céu), acho pertinente trazer para essa tese os conceitos básicos da poética de Emil Staiger (1977), visto que os mesmos dialogam longamente com os conceitos de Bakhtin. De acordo com a poética de Staiger os

²⁴⁷“*Porquoi “naissance”, plutôt par exemple qu’invention du paysage? Parce que je n’aime pas ce vocabulaire constructiviste, qui mène à penser que le paysage serait une pure création du regard humain. Le paysage n’est pas dans un regard sur des objets, il est dans la réalité des choses, c’est-à-dire dans le rapport que nous avons avec notre environnement*”.

²⁴⁸Segundo Berque, “a palavra “cosmofania” (do grego *kosmos*: mundo, e *phanein*: aparecer) significa *aparecer de um mundo*. Ela impôs-se, nos anos 1990, para sublinhar a ideia de que, consoante as culturas e as idades da história, cada sociedade humana tem uma maneira particular de estabelecer relação com o ambiente e, especialmente, que estas diversas “maneiras” não são todas elas redutíveis à noção de paisagem, que em sentido estrito (definido por sete critérios) traduz uma cosmofania muito particular visto que diz historicamente respeito apenas a duas grandes civilizações – primeiro a China (seguida de países vizinhos) e depois a Europa – antes de a expansão desta a ter difundido em outros lugares. Disponível em: http://filarqpais.fl.ul.pt/index_ficheiros/SP_I_II.pdf. Acesso em 23/08/2015.

substantivos Lírica, Épica e Drama constituem os ramos em que se classificam as obras, de acordo com determinadas características formais (STAIGER, 1977, p. 98):

- Lírica: poemas de breve extensão que expressam estados de alma (*idem* p. 33)
- Épica: relato ou apresentação de uma ação (*idem* p. 38)
- Drama: representação da ação movida por um dinamismo de *tensão* (*idem* p. 61)

Segundo Staiger, os *adjetivos* lírico, épico e dramático definem a essência caracterizadora da obra; tal essência manifesta-se por determinados fenômenos estilísticos (*idem* p. 98). Mas, segundo Staiger, *nenhuma obra* (grifo meu) pode ser classificada exclusivamente num só gênero: sempre vai partilhar da essência dos demais. Com isso abrem-se os limites para o entrosamento entre os gêneros e resolvem-se os nossos problemas (*idem ibid.* p. 98). Busca-se a classificação da obra segundo a *maneira que o poeta se posiciona em relação ao seu texto*:

- Lírico: “fusão” entre EU e o MUNDO. Uso da primeira pessoa; se dá por um estado de alma que envolve tudo, interior, exterior, passado, presente e futuro. Staiger chama a essência lírica de *recordação* (re + cordis = de novo no coração) (*idem* p. 26)
- Épico: “distanciamento” entre o EU e o MUNDO, narrador e matéria narrada. Uso da terceira pessoa. O poeta conta os fatos de maneira imparcial, com o distanciamento necessário para que a narrativa possua um *caráter pretérito na ação*. A narrativa tem a característica de ação finalizada. Staiger chama a essência épica de *apresentação* (*idem* p. 27)
- Dramático: o autor “desaparece” atrás da criação. A ação se desenrola através de acontecimentos que revelam as personagens situadas em determinado lugar e numa determinada época. *Ausente* o narrador, as personagens são *responsáveis para dar conta das ações*, através do que Staiger chama de *representação*. O diálogo é a forma natural de as personagens, emancipadas do narrador, desenvolverem a ação (*idem* p. 28). A respeito desse adjetivo, Anatol Rosenfeld afirma:

“o que se chama, em sentido restrito, de ‘dramático’, refere-se particularmente ao entrelaçamento de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito” (ROSENFELD, 1965, p. 23-24).

- A ação, provinda do choque de interesses opostos, antes de chegar ao desfecho, passa por momentos chamados *nó* (conjunto de interesses que destrói a ação inicial para encetar a ação), *reconhecimento* (passagem da ignorância ao conhecimento de uma dada situação), *peripécia* (mudança da ação ao contrário do que se esperava) e *clímax* (ponto culminante do conflito, depois do qual a trama deve terminar) (CUNHA, 1979, p. 118).

Shui-Sha Lian – the old lake's spirits sleeps and dreams so sweetly... se encaixa, em termos de *substantivo*, no gênero *dramático*, dada a atuação de cada instrumento como personagem-voz da ação representada. Mas encaixa-se também no *adjetivo lírico*, graças ao clima lírico provido de afetividade e emotividade ligadas ao íntimo e ao sentimento. O eu-lírico, ao exprimir seus estados d'alma, envolve-se no que diz. O EU e o MUNDO se aproximam, fundem-se e confundem-se. Aqui os instrumentos-personagens criam vida própria e passam a ser responsáveis por suas próprias realizações lírico-dramáticas. Temos assim a seguinte articulação poética: o ato de discurso de cada instrumento-personagem no decorrer da performance engendra o primeiro estágio da ação dramática que é o *nó*; à medida que a música vai se desenvolvendo e os materiais temáticos vão se afirmando graças as repetições sutis, temos o segundo estágio que é o *reconhecimento*. Em dado momento, o Di-Céu muda bruscamente seu estado de espírito, e a tensão é criada e transmitida aos outros instrumentos que reagem ao gesto da flauta. Temos aqui o terceiro estágio que é a *peripécia*. Por fim, a obra chega ao último estágio, o *clímax* – momento maior da obra, de dinâmicas possantes e intensa articulação contrapontística – se preparando para o desfecho que ocorre sob uma ligeira traição da discursividade dramática, visto que os últimos segundos da obra recordam e recorrem ao estágio da *peripécia*: a composição se encerra com dinâmicas sutis, beirando o inaudível...

5.4 Impossible Grace (2012)

Impossible Grace foi composta especialmente para o *Al-Quds Music Award* promovido pelo Al-Quds Music College de Jerusalem, Ramallah, Israel, sendo contemplada com o Segundo Lugar. O concurso exigia que fosse utilizado a poesia homônima de Meena Alexander, poetisa de origem indiana, residente na East Jerusalem's Al-Quds University em 2011. A poesia faz referência aos sete portões

antigos da velha Jerusalém e à constante presença militar de Israel. A comissão do concurso impôs duas condições aos concorrentes: 1) inclusão obrigatória da poesia na composição através do emprego da voz humana masculina ou feminina e 2) que a música fizesse uma ponte entre o Oriente e o Ocidente. A instrumentação escolhida por mim foi: Mezzosoprano, Viola, Harpa e Piano (ligeiramente preparado). Essa escolha obedeceu ao seguinte critério: a voz feminina grave evoca um poder sutil, algo provindo de um arquétipo de uma deusa pagã, venerada por povos antigos. A viola, também um instrumento de timbre grave e cores sóbrias faz uma apelação ao *rebab* árabe. A harpa transpõe toda a sua ancestralidade na composição e o piano representa o ícone máximo da música ocidental. A peça faz uso de técnicas expandidas para todos os instrumentos (ruídos, quartos de tons, objetos entre as cordas do piano, portamentos de pedal na harpa, percussão no corpo dos instrumentos, voz gritada e etc). São utilizadas texturas homofônicas, uma menção ao tradicional ritmo *shiftaateli iqa'at* e *maqams* (escalas) típicos que reportam à música do Oriente Médio, além de intervalos microtonais. Na contrapartida ocidental, fazem-se presente as tonalidades de Lá M e Lá m, além do uso e abuso de elementos dramáticos, dignos de um *Storm und Drang*, construindo uma música cuja poesia mística, selvagem, espontânea, e em última instância quase primitiva, exalta valorosamente o *Empfindung*, o efeito da emoção, imediato e poderoso: emoção acima da razão.

Poema utilizado:

*At Herod's gate
I heap flowers in a crate
Poppies, moist lilies —
It's dusk, I wait.*

*Wild iris —
The color of your eyes before you were born
That hard winter
And your mother brought you to Damascus gate.*

*My desire silent as a cloud,
It floats through New gate
Over the fists
Of the beardless boy-soldiers.*

*You stopped for me at Lion's gate,
Feet wet with dew
From the torn flagstones
Of Jerusalem.*

*Love, I was forced to approach you
Through Dung Gate*

*My hands the color
Of the broken houses of Silwan.*

*At Zion's gate I knelt and wept.
An old man, half lame —
He kept house in Raimon's café,
Led me to the fountain.*

*At Golden gate,
Where rooftops ring with music,
I glimpse your face.
You have a coat of many colors — impossible grace.*

5.5 Oito Historietas para um Velho Quimono Adormecido (2013)

Suíte em oito micro movimentos, escrita para Soprano, Clarinete e Cravo, estreou em outubro de 2013 na Casa-Museu de Guerra Junqueiro na cidade de Porto, Portugal, num evento multicultural em homenagem póstuma à artista plástica, poetisa e pianista portuguesa Leonor Alvim. Fazendo parte do “Projecto Cor Som Movimento”, a composição musical levou em consideração as poesias (haicais) que deram origem aos painéis, feitos dentro da mesma linha dos panos collage, apresentados nessa mesma ordem aqui descrita, de acordo com as intenções da autora. Do ponto de vista musical, a suíte mescla impudicamente elementos nipônicos e lusitanos: o Cravo se comporta ora como um *koto* ora como uma *guitarra portuguesa*. A voz discorre suavemente sobre o acompanhamento do Cravo, chorosa e melancólica, mourisca, digna de uma fadista da Alfama. Por momentos, as microentonações vocais escapam do fado para incorporar o espírito de uma atriz de *Kabuki*. O Clarinete funciona como um narrador da ação, ora com cores japonesas, ora com cores portuguesas. Um manto barroco também não escapa a essa pequena suíte: o barroco da imperfeição, do colonial mineiro e os fantasmas de Aleijadinho, das *chinoiseries*, da brutalidade poética...



FIGURA 29: *Vento (Movimento)* - Foto: Nuno Calvet

Vento 風

Só o vento sopra carregado de flores e ramos

花々と木々をたずさえ風ふくのみ

Por cima dos telhados e águas límpidas

瓦の上を、澄んだ水の上を

Tudo roda

すべては回る

Seguro pelas faixas dos quimonos

風は着物のひもにつながれて



FIGURA 30: *Amanhecer* - Foto: Nuno Calvet

Amanhecer 夜明け

*Na madrugada que nasce pintei uma
cerejeira com frutos*

夜明けにサクランボの実をつけた桜の木を
描いた

*É a aurora que se ergue sobre os mantos
da noite!...*

夜のマントの上にそそり立つオーロラ



FIGURA 31: *Noite* - Foto: Nuno Calvet

Noite 夜

*Quando a lua se recolhe num lago de
lápiz-lazúli*

月が瑠璃色の湖に逃げ込む時

Sou árvore e fruto, sou um peixe que desliza...

わたしは木、わたしは果実、わたしはしな
やかに泳ぐ魚



FIGURA 32: *Primavera* - Foto: Nuno Calvet

Primavera 春

*Asas de borboleta nos verdes húmidos
dos prados...*

牧場の湿った草に舞う蝶の羽

Sou flor que voa, sou da cor das águas...

わたしは空中に舞う花、わたしは水の色



FIGURA 33: *Verão (Cor)* - Foto: Nuno Calvet

Verão 夏

*Arco-íris de todas as cores, chama, vento
e flores!*

あらゆる色の虹、炎、風と花

*O sol brilha e cega meus olhos de
lágrimas!*

日の光は輝き、泣きぬれたわたしの目をく
らます

Sou pássaro de fogo!

わたしは火の鳥



FIGURA 34: *Inverno* - Foto: Nuno Calvet

Inverno 冬

Quando a neve cai e o vento dança

雪が降り風が舞う

Espalha todas as pétalas que já floriram...

花びらを吹き散らす



FIGURA 35: *Outono* - Foto: Nuno Calvet

Outono 秋

As cores são manchas de folhas

色とりどりの斑

Que caem no chão sob o céu sem fim

空の下とめどなく地に散りゆく

- Procuro-me entre ramos de cerejas...

枝の間に「わたし」を探す



FIGURA 36: *Som* - Foto: Nuno Calvet

Som 音

E do pôr do sol resta

しずみゆく日の

Apenas

ただ

O voo sobre as águas...

光のみを水に残す

5.6 Soidade... (2013)

Soidade... é um Requiem para Leonor Alvim, orquestrada para Quinteto Vocal Feminino e Piano.

Soidade: na Galiza e em Trás-os-Montes, Portugal, esta palavra traduz as qualidades de quem tem lembranças de algo ou alguém ausente. De *soio* – antiga forma de 'só'. Em português traduzimos por 'saudade' - palavra inexprimível, que ora nos remete a sentimentos de alegria, ora nos dilacera a alma. A dor daqueles que sofrem por quem já partiu mesclada com a herança e a responsabilidade de dar continuidade ao legado desta alma generosa que plantou sementes e deixou sua marca neste planeta solitário...

É fato que as palavras são signos carregados de emoções. E trazem além da sonoridade significativa, toda uma gama de imagens e memórias indissociáveis, que nos transporta, mesmo contra a nossa vontade, ao nosso íntimo, despertando nosso passado, desenterrando nossos segredos, lavando ou maculando nossa alma... Não há como ficar indiferente. À medida que somos atravessados pelas palavras de um poema, nossa mente vai reagindo e se transformando, experienciando uma conexão da sugestibilidade da palavra com algo que está além dela: forma-se uma imagem sonora que se transforma em linhas melódicas simples, suaves e precisas. Estas singelas melodias já nascem impregnadas dos sentidos das palavras que as inspiraram. Trazem em sua constituição sensações hápticas, ópticas e acústicas. Em frações de segundos, uma leve oscilação da voz cantada nos transporta de imediato ao *fado* português, impregnados de delicados e pungentes arabescos que vão permear toda a composição. Ao lado destas memórias de origem luso-hispano-árabes, ajunta-se algo da arquitetura musical do barroco colonial brasileiro – o discurso contínuo e concorde, em forma de narrativa, contando uma história – a da poetisa – que por apropriação passa a ser a do compositor, e consequentemente, de todos aqueles que de uma forma ou de outra travarem contato com a obra em questão.

Paráfrase e polissemia competem na composição musical de *Soidade...* A primeira se manifesta na reconstrução das ideias centrais dos poemas – uma leitura quase fiel das palavras em si, apoiadas, ou melhor, comentadas pelas frases melódicas do piano o qual nunca se manifesta simultaneamente às vozes. A segunda se manifesta no recorte feito destas mesmas palavras e frases, recombina-as intencionalmente de forma a (re)forçar-lhes outros sentidos. Os poemas e, por conseguinte, a trilha sonora de *Soidade...* carregam em si a ilusão da liberdade dos sentidos, do solto, livre e

desconexo, quando paradoxalmente cada frase/palavra/linha melódica/nota musical é vitalmente dependente uma da outra. Evocam a ancestralidade quase pagã das mulheres guerreiras, mães, esposas, matriarcas, curandeiras. Tecem, como uma renda de Bilros, desenhos simples e ao mesmo tempo, complexos, formando uma rede de significações e sentidos que se espalham e se instalam dentro do espaço psicológico/emocional tanto da poetisa quanto do compositor, dando forma aos sentimentos. Assim funciona a trilha sonora de *Soidade...*: atuando no mesmo princípio dos poemas originais que a dominou, baseia-se na estrutura da linguagem, ou melhor, faz uso dos mesmos mecanismos necessários ao processamento da linguagem, com sintaxe e semântica peculiares, dando ao ouvinte/leitor padrões de reconhecimento musicais providos pelo idioma tonal/modal de suas melodias e harmonias, o que proporciona ao mesmo um certo prazer pela capacidade de prever, antecipar e acompanhar as sequências sonoras, conduzindo a um sentido aparentemente único, mas que se torna paradoxalmente polissêmico em sua natureza, uma vez que a linguagem musical trabalha concomitante com a memória e bagagem pessoal de sua audiência. Aos poemas assoma-se a imagem intensamente dramática de uma senhora idosa do Minho, que poeticamente traduz cada linha e cada som de *Soidade...*

Poemas utilizados (fragmentos):

*A distância do ser sem te sentir
Ausente sem voz nem sombra
Dilui-se na memória*

*A distância entre um corpo que dói
Vórtice ponto negro onde desapareço
E partir na hora certa*

*Que bela sou no poente
Pinto rosa, ciclamens, azuis e prata
Meus olhos são a paleta que veste o mar e as nuvens, horizontes
Arco-íris entornados docemente*

*Na outra margem espero,
Do outro lado do mundo.*



FIGURA 37: Senhora idosa do Minho²⁴⁹

5.7 Syrian Requiem (2014)

Syrian Requiem foi composta para Viola e Piano e dedicada ao violinista norteamericano Michael Hall²⁵⁰, sendo estreitada em 20 de junho de 2014 no UMKC Summer Composition Workshop – University of Missouri, Kansas, EUA. A peça está estruturada em cinco movimentos curtos, cada um dominado por um objeto extramusical, no caso, fotografias de uma Síria arrasada pela guerra. Como afirmo na nota de programa, “a peça é um grito de socorro para todas as pessoas que estão sofrendo com a guerra civil, principalmente as crianças. A viola se comporta como um fantasma perambulando entre entulho, lama, escombros e mortos”. A música é dominada por melodias tristes, de texturas rústicas, plenas de dissonâncias mal resolvidas e intervalos microtonais, fazendo forte referência à música do Oriente Médio. Movimentos:

- 1) *Almacbar* – (significa “cemitério” em árabe). Foi inspirada pela fotografia de um antigo cemitério em Aleppo, Síria
- 2) *Forgotten hamlets* – aldeias esquecidas
- 3) *...in the cold light of dawn, the embers burned out...* – na fria luz do amanhecer, as brasas se apagam...
- 4) *broken Windows – swallowed anger...* janelas quebradas – raiva engolida
- 5) *under the rubble lies an old rag doll...* sob o entulho, uma velha boneca de pano

²⁴⁹Disponível em www.zazzle.com.br

²⁵⁰http://michaelhallviola.com/News/Entries/2015/1/22_Entry_1.html



FIGURA 38: *Almacbar* – Aleppo-Síria²⁵¹



FIGURA 39: *forgotten hamlets*²⁵²



FIGURA 40: *...in the cold light of dawn, the embers burned out...*²⁵³

²⁵¹ Foto de Niclas Hammarstrom. Disponível em: <http://niclashammarstrom.com/stories/aleppo/>

²⁵² <https://boyerwrites.wordpress.com/2013/09/10/oldest-christian-monasteries-in-syria-under-attack/>

²⁵³ <http://archives.deccanchronicle.com/131016/lifestyle-offbeat/article/bakrid-stands-sacrifice-charity>



FIGURA 41: *broken windows – swallowed anger...*²⁵⁴



FIGURA 42: *under the rubble lies an old rag doll...*²⁵⁵

5.8 Froia arme (2014)

Comissionada pelo UDI CELLO ENSEMBLE da Universidade Federal de Uberlândia, sob a direção de Kayami Satomi, a obra, escrita para octeto de cellos, teve a sua estreia no “Festival Compositores de Hoje”, dirigido pelo compositor Sergio Roberto de Oliveira, no Centro Cultural da Justiça Federal – Rio de Janeiro, em novembro de 2014.

De acordo com Onesti (s.d.), *froia arme* – traduzida como “Senhor tende piedade”, é a única frase completa que sobreviveu até os dias de hoje da língua vândala, uma língua relacionada intimamente ao gótico, tendo desaparecida logo, durante a conquista bizantina (534 d.C.). De acordo com Onesti,

²⁵⁴ <http://iranaware.com/2013/09/21/non-chemical-warfare-violence-continues-in-syria/>

²⁵⁵ <http://pt.globalvoicesonline.org/2014/07/17/precisa-de-um-resumo-sobre-o-que-esta-acontecendo-em-israel-e-gaza-esses-5-videos-podem-ajudar/>

Nós sabemos disso a partir de um tratado anti-ariano, escrito em forma de um debate, normalmente referido como Collatio beati Augustini cum Pascentio ariano, datando de cerca da primeira metade do quinto século (aproximadamente entre os anos 430 e 450 AD.). Foi supostamente composto por em Hippo Regius, e atribuído a Vigilius de Thapsus, mas na verdade o autor é desconhecido. Neste texto a fórmula vandálica Froi arme aparece nessa sentença latina: si enim licet dicere non solum Barbaris lingua sua, sed etiam Romanis froia arme quod interpretatur ‘Domine miserere’. (ONESTI, s.d. p. 2)

A composição faz uso de técnicas expandidas, através do emprego de intervalos microtonais, pressão exagerada do arco em determinadas cordas, transformando as alturas definidas em ruído ou provocando o aparecimento de sub-harmônicos (fazendo a nota tocada soar uma oitava abaixo do que está escrito), além de pedir para os cellistas cantarem e auto-acompanharem a frase-título significando “Senhor tende piedade” em russo (*Gospodi pamiluj*), grego (*Kyrie eleison*), árabe (*Yā Rabbu rham*), latim (*Miserere mei, deus*), hebraico (*Adon rachêm ná*) e português. Há uma forte impregnação de cores e afetos barrocos que permeiam os três movimentos da obra. Além das memórias alusivas ao período em questão, impera o sentido do *chiaroscuro*, onde as linhas musicais, num jogo constante e instável de ‘fundo-forma’ se alternam entre a clareza e a obscuridade, traduzida aqui como dissonâncias, *notas estranhas* acrescidas aos acordes, o que faz com que a obra soe como um órgão de tubos com algumas teclas emperradas. Barroquismos tem sido presentes na maior parte da minha produção musical, uma marca profunda que me persegue desde já há muitos anos. Esse barroquismo presente tem uma razão de ser; aqui dialoga perfeitamente na sua definição primeva, como nos coloca Maurano,

A palavra “barroco” aparece, originalmente, como vocábulo especializado da ourivesaria para designar a pérola de forma irregular, que bem se presta, como lembra Claude-Gilbert Dubois em Le baroque, para que se associe nela o esplendor e a impureza. Em sua transposição para a arte, uma identidade a partir dos “defeitos” é transformada em eloqüente afirmação da natureza. (MAURANO, 2010, p. 20)

Assim, durante quase dois séculos, designar uma obra como barroca “era o mesmo que dizer que ela era bizarra, desproporcional, esquisita” (MAURANO, 2010, p. 21), e são justamente esses os “valores estéticos” que aprecio e pratico em minhas

criações. Consequentemente, a concepção do ‘belo’ escapa das exigências da ordem, da harmonia e do equilíbrio próprias à visão clássica – a beleza numa *Pietà* não excede nem falta – e se aproxima muito mais da beleza de um Aleijadinho. A rusticidade, o inacabamento, a incompletude e a imperfeição da forma passam a ser os elementos que irão despertar o poder de afetar a sensibilidade daquele que experiencia contato com a obra em si. Para tanto é necessário que nos esforcemos para extrair dela a beleza misteriosa que possa conter, por mínima ou tênue que seja. Estamos diante do *feio* com ares de modernidade, onde impera o transitório, o efêmero, o contingente, como diria Baudelaire (1996), que é “(...) a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (*idem* p. 25), a beleza clássica. Mas, se levarmos em consideração, e concordando com Baudelaire, que houve uma modernidade para cada pintor antigo:

[a] maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, essas metamorfoses são tão freqüentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado. Se à vestimenta da época, que se impõe necessariamente, substituirmos uma outra, cometemos um contra-senso só desculpável no caso de uma mascarada ditada pela moda. Assim, as deusas, as ninfas e as sultanas do século XVIII são retratos moralmente verossímeis (BAUDELAIRE, 1996, p. 25-26).

Essa estética do feio que permeia algumas de minhas produções, foi tão bem tratada por Umberto Eco em sua obra “On Ugliness” e, embora possa desagradar uma boa parte da audiência, se faz necessária para dar voz às outras vozes que habitam as composições. Além do mais, como nos diz Eco, os conceitos de beleza e feiúra são relativos aos vários períodos históricos ou às várias culturas:

Pergunte a um sapo o que é a beleza, a verdadeira beleza, o tokalòn. Ele dirá a você que ela consiste na sua companheira, com seus dois olhos finos redondos e salientes em sua pequena cabeça, sua garganta plana e ampla, sua barriga amarela e dorso marrom. Pergunte a um negro da Guiné: para ele a beleza é uma tez negra oleosa, olhos profundamente encovados, e um nariz achatado. (ECO, 2007, p. 10)



FIGURA 43 – *Froia arme*²⁵⁶

5.9 Dragons, Flies, Dragonflies, Drakkars and the Walls of Jericho (2014)

Foi composta especialmente o 2014 Atlas Ensemble Competition - Amsterdam, e agraciada com Menção Honrosa por um júri internacional, sendo executada durante o UTOPIA Academy em agosto de 2014 no Muziekgebouw aan 't IJ, Amsterdam. O concurso fez exigência em relação à escolha da instrumentação, orientando a obter um equilíbrio entre instrumentos ocidentais e instrumentos orientais. Minha escolha considerou três grupos: sopros, cordas (pinçadas e frotadas) e percussão. Da parte ocidental a escolha privilegiou a Flauta Piccolo, o Contrabaixo, a Harpa e a Percussão (compreendida por um Vibrafone, um Bumbo Sinfônico e um Gongo de seis polegadas); da parte oriental, foi escolhido o Duduk, a Pipa, o Erhu e o Guzheng. Para essa composição fiz uso de técnicas expandidas como: intervalos microtonais, pressão de arco transformado a nota em ruído, percussão no corpo do instrumento, uso de *superball* no Bumbo, efeitos especiais na harpa (portamentos no *tuning peg*, glissandos de pedal, deslocamento de pedal, uso de unha sobre as cordas e etc.) e *pitch bend* no vibrafone. As informações seguintes são extraídas da nota de programa feita pelo compositor:

“Dragons, Flies, Dragonflies, Drakkars and the Walls of Jericho”, orquestrado para Piccolo, Duduk, Erhu, Contrabaixo, Pipa, Guzheng, Harpa e Percussão, lida com

²⁵⁶Fragmento de um vitral da Church Christ Cathedral, Oxford, Inglaterra. Fonte: Wikimedia Commons

velhos símbolos mitos antigos. Numa tentativa de fundir ícones Orientais e Ocidentais, busquei pelos símbolos que fossem comuns em ambas as culturas, assim como aqueles que pudesse imprimir uma marca especial para cada lado. Assim, a escolha por dragões, moscas, libélulas, drakkars – mais do que um mero jogo de palavras²⁵⁷, caem sobre o primeiro ponto – todos estão presentes tanto no Oriente quanto no Ocidente; o drakkar foi escolhido como o símbolo ocidental, e as muralhas de Jerico como o símbolo oriental. A peça é baseada na ideia de “transformação” como principal processo composicional utilizado. Funciona como transformar “o medo do (des)conhecido” em “novas maneiras e possibilidades”, uma vez que os materiais são extremamente simples, quase primitivos e mesmo escassos. Assim, o timbre, os afetos e as técnicas orientais de performance desempenham um papel proeminente por toda a obra”. [Nota de programa feita pelo compositor, enviada à comissão do concurso em Julho de 2014].

Em *Dragons, Flies, Dragonflies, Drakkars & the Walls of Jericho*, transborda afetos pouco explorados na arte ocidental, como o *grotesco*, o *bizarro*, e o *patético*. Há um caos que toma conta de certas passagens, e remonta a um sentimento épico que, a despeito do pouco estofo sonoro apresentado pelos instrumentos (isto é, por ser um grupo instrumental bem reduzido) e da não abundância de materiais, exala uma grandiosidade que salta aos ouvidos de quem a contempla – um complexo de superioridade que não se deixa intimidar pela fragilidade de seus corpos.

No seu artigo “A Transitoriedade”²⁵⁸, Freud (2010) relata um episódio ocorrido durante um passeio que ele fazia com um amigo, um jovem poeta já famoso na época, em uma rica paisagem, num dia de verão. O poeta estava encantado com a beleza daquele cenário mas estava triste, perturbado pelo pensamento de que aquela beleza estava condenada a desaparecer por ocasião do inverno. Não somente aquela paisagem, mas toda a beleza humana e tudo de belo e nobre criado pela humanidade. Entretanto, Freud achava uma insensatez e uma blasfêmia acreditar nisso, que todas essas maravilhas da natureza e da arte, do nosso mundo de sentimentos e do mundo lá fora, venham realmente a se desfazer em nada. O jovem poeta exige que o belo dure para sempre, mas como reflete Freud,

Ocorre que essa exigência de imortalidade é tão claramente um produto de nossos desejos que não pode reivindicar valor de realidade. Também o que é doloroso pode ser verdadeiro. Eu não pude me decidir a refutar a transitoriedade universal,

²⁵⁷Refere-se ao jogo das palavras em língua inglesa: dragons, flies, dragonflies.

²⁵⁸Em: Freud, Sigmund. Obras completas volume 12. Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

nem obter uma exceção para o belo e o perfeito. Mas contestei a visão do poeta pessimista, que a transitoriedade do belo implica sua desvalorização. Pelo contrário, significa maior valorização! Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo. A limitação da possibilidade da fruição aumenta a sua preciosidade. É incompreensível, afirmi, que a ideia da transitoriedade do belo deva perturbar a alegria que ele nos proporciona. Quanto à beleza da natureza, ela sempre volta depois que é destruída pelo inverno, e esse retorno bem pode ser considerado eterno, em relação ao nosso tempo de vida. Vemos desaparecer a beleza do rosto e do corpo humanos no curso de nossa vida, mas essa brevidade lhes acrescenta mais um encanto. Se existir uma flor que floresça apenas uma noite, ela não nos parecerá menos formosa por isso. Tampouco posso compreender por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual deveriam ser depreciadas por sua limitação no tempo. Talvez chegue o dia em que os quadros e estátuas que hoje admiramos se reduzam a pó, ou que nos suceda uma raça de homens que não mais entenda a obra de nossos poetas e pensadores, ou que sobrevenha uma era geológica em que os seres vivos deixem de existir sobre a Terra; mas se o valor de tudo quanto é belo e perfeito é determinado somente por seu significado para a nossa vida emocional, não precisa sobreviver a ela, e portanto independe da duração absoluta (FREUD, 2010, p. 186-187)

Essa postulação freudiana permite compreender, por extensão, que assim como o belo, o feio, não somente possui seu status de *tokalòn*²⁵⁹, com também possui sua transietoriedade e valorização. Ao invés de advogar a ideia de um *tokalòn* eterno, conforta-me pensar na efemeridade do sentimento do espectador, onde a apreciação do belo/feio demanda um estado de época, espírito e/ou cultural. A beleza pode se resignar perante seu desvanecimento, e desse processo, emergir o grotesco, o imperfeito, o bizarro, que ao seu turno fadam-se resignadamente a esse mesmo desvanecimento. E cumprem suas funções.

²⁵⁹ Conceito de 'beleza' para os gregos antigos.



FIGURA 44: *Dragons, Flies, Dragonflies, Drakkars & the Walls of Jericho*²⁶⁰

5.10 White Mist or Bright Sorrows... (2015)

Dentro da proposta de técnicas expandidas, essa obra foi composta para Violino solo e voz do violinista, que recita e canta longas linhas melódicas simultaneamente à execução da parte dedicada ao violino. É dedicada ao violinista mineiro Ayran Nicodemo (nascido em 1987). O objeto extramusical dessa composição é a excelente poesia do premiado escritor e poeta mongol G. Mend-Ooyo que gentilmente autorizou o uso de seus poemas em minha composição.²⁶¹

White mist or bright sorrows é escrita em quatro movimentos curtos, cada um deles inspirado pela poesia de G. Mend-Ooyo. Os versos refletem o cotidiano das estepes asiáticas, o rio, as montanhas, o céu estrelado, as estações do ano e a gratidão e respeito à Mãe Terra. São cânticos plenos de nostalgia, beleza, madurez e uma melancolia indecentemente poética. O violino é tratado de modo alusivo ao tradicional instrumento mongol de cordas frotadas, o *morin khuur* (морин хуур) cujo nome

²⁶⁰ Frontispício da partitura. Criação do compositor, convocando as imagens que deram origem à obra.

²⁶¹ A obra de G. Mend-Ooyo pode ser acessada em: <http://www.mend-ooyo.mn/index.php?langid=2>

clássico é *morin toloyai tai quyur* que significa “violino com uma cabeça de cavalo”, cuja caligrafia em mongol é:

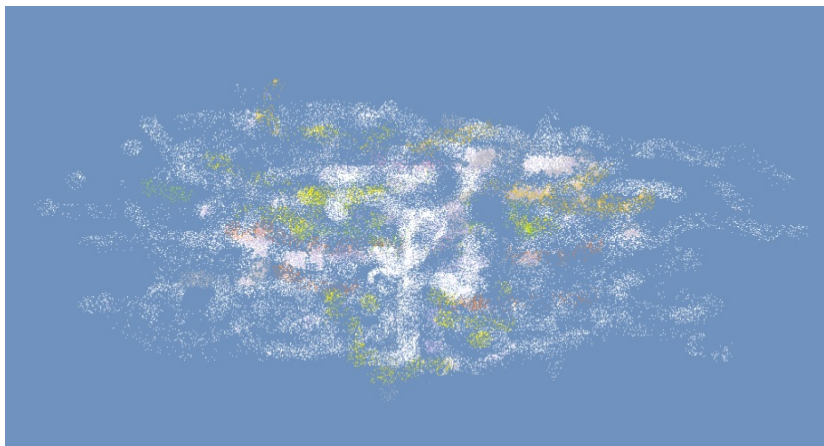
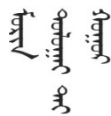


FIGURA 45: “White mist or bright sorrows...”²⁶²

Poemas utilizados:

1

*The rivers of autumn weeps for my mistakes.
The colors of autumn gild the wilderness of my careless heart.
The dust of every day turns the track of the years to gold.
The dust of the world makes beaten gold from the path of man*

2

*A contour in a song hides the world's sadness as
Everything usual has something unusual in them.
Hearing the nightingale's melody, horse ears cross
Cutting the starry sky in half.*

3

*I left my sorrow in these few poems
If recited by my descendants, a white mist will move in.
Oh, that is a mist of my sorrow!
Only the gentle breeze can blow it away*

4

*The hungry storm, dishevelled and exhausted, rises up.
A day and night of storms, we're used to them upon the plain.
The mount's mane is white like a standard,
And, tired, I gallop against the storm of years*

²⁶² Frontispício da partitura. Desenho feito pelo compositor .

5.11 Contemplação Particular: Impressões Imediatas (2015)

Projeto em parceria com o artista plástico português António Gonçalves²⁶³, para criar uma composição musical que refletisse as três posições básicas (fechado, semi fechado, aberto) de seu políptico “Contemplação Particular” que será exposto na cidade do Porto, Portugal e depois seguirá para outras cidades e países. Dada as dimensões exacerbadas da obra criou-se a necessidade de um projeto arquitetônico, um edifício (que o artista plástico denomina de “Delubro” – templo pagão) para poder abrigá-la – um espaço próprio que permitisse a sua contemplação, que não fosse o espaço de um museu ou de galeria. O convite para projetar o edifício foi dado à jovem arquiteta Maria Eduarda Souto Moura que ocorreu paralelamente ao avanço da pintura. Com o progredir do trabalho, o artista plástico sentiu que o projeto podia estender e aportar um novo desafio, a música, que seria um excelente complemento no espaço e que, em articulação com a pintura, permitiria uma ampliação da sua fruição da mesma. Foi-me feito o convite para compor três peças musicais (que se desdobrariam em nove) para serem interpretadas no espaço do edifício quando da exposição do políptico, possibilitando uma experiência singular na visualização das três posições que permite apresentar esta pintura. A obra foi composta para Piano solo.

O processo composicional da música para o políptico “Contemplação Particular” se deu a partir de dois fatores básicos: primeiramente houve o fluir das ideias (domínio do objeto extramusical) a partir das *impressões imediatas* que as imagens provocaram neste compositor: pareidolias e sensações poeticamente sinestésicas e específicas estimuladas pelas diversas posições e ângulos do políptico (fechado, semi fechado e aberto); em segundo lugar essas sensações e pareidolias foram reforçadas pela leitura do livro “As Lágrimas de Eros” de George Bataille, colaborando decididamente nas cores e estados de espírito de cada composição. Para cada posição do Políptico, procurei criar um momento musical especial de acordo com as sensações descritas anteriormente, a saber:

Políptico Fechado:

Take 1 – Oblata [Oferenda]. A forma musical reflete uma impressão inicial de natureza sacra, inspirando-se sutilmente em um hino órfico, lento, melancólico e contemplativo. No penúltimo compasso um acorde cerrado extremamente dissonante,

²⁶³ Mais informações sobre o artista em: www.oantoniogoncalves.com

quase um *cluster*, denota de maneira ligeiramente rude o temor à divindade. Esse *cluster* será um elemento presente em todas as composições desse projeto, como símbolo de dominação e temor, mas também de sedução e prazer.

Take 2 – Veneratio [Veneração]. Impressão de natureza sacra: uma melodia simples, cândida e repetitiva, funciona à maneira de uma ‘ladainha’- uma adoração insistente, com intuito de agradar à divindade. As harmonias doces e delicadas se transformam sutilmente e chegam à dissolução total através do *cluster* que representam o respeito, mas também o temor ao deus.

Políptico Semi Fechado:

Take 1 – Cuniculi [Coelhos]. Impressão de natureza profana: algumas das imagens me remetem a coelhos ou lebres. A simbologia do coelho é ampla, significando abundância, fertilidade, prosperidade, inocência, juventude, astúcia e inteligência. Era um presente que homens prósperos na sociedade grega antiga davam para jovens mancebos, amásios numa relação mútua de afeto e sexo. A música aqui é uma valsa viva, frenética, quase orgiástica, dançada pelo mancebo em honra ao seu senhor. A composição termina também em um *cluster*, relatando a relação de dominação e obediência do amado ao seu amante.

Take 2 – Passio e Seductio [Paixão e Sedução]. Impressão de natureza profana: uma melodia de sabores orientais reflete minhas impressões sobre as pinturas/ideogramas antropomorfizadas do políptico semi fechado. Duas criaturas se lançam num jogo de paixão e sedução, onde o *cluster* da dominação vem mais uma vez se fazer presente nessa relação. A melodia caminha para uma memória barroca, descrevendo poeticamente um *quasi recitativo* de tendências “chiaroscuros” provocadas pelo “fundo sonoro” proporcionado pelo *cluster* e pelas frases escorregadias da melodia principal. Medo e prazer de mãos juntas.

Políptico Aberto:

Take 1 – Eros dormit [Eros dorme]. Impressão de natureza profana: uma melodia singela, embora complexa ritmicamente faz o papel de uma cantiga de ninar um tanto agitada, para condizer com o temperamento de Eros, que está sempre a provocar as paixões humanas e a se divertir com as consequências. A composição alterna momentos de extrema doçura com gestos bruscos, finalizando com o *cluster* da dominação em

pianissíssimo, como a dizer que Eros domina as paixões humanas, mesmo quando está a dormir.

Take 2 – Erasta & Erômena. Impressão de natureza profana: um hino ao amor entre o patrício e seu jovem mancebo. Um tema delicado se repete com pequenas variantes numa relação bilateral de afeto e desejo, representado pela figura maior da parte inferior central do políptico aberto, sugerindo um casal deitado em posições opostas, em simetria. No jogo da sedução, não se pode saber quem é quem, por isso a ideia de uma voz (melodia) que possa representar ora um, ora outro ou a ambos. O *cluster* da dominação encerra o quadro, em extrema suavidade, como que cedendo às artimanhas do amor.

Take 3 – Monachus indignum est, non ridet [A indignidade do macaco, que não ri]. Impressão de natureza profana: a frase é retirada do livro de Georges Bataille “As Lágrimas de Eros”. Bataille compara o homem ao macaco, ao fazer uma ligação ousada entre o erotismo e a morte, atributos tipicamente humanos, incluindo a intencionalidade do riso. A ideia musical aqui relembra estados emocionais inspirados pelo *Sturm und Drang*, escalas rápidas, trêmolos (in)ensos, acordes estáticos que se repetem à extinção. Seria o homem mais digno que o macaco, por ser dotado do riso, e, conseqüentemente, da ironia? O *cluster* da dominação entra nos momentos finais, resoluto de sua condição: afirma e distorce pelo poder de seu próprio sarcasmo.

Take 4 - Lugubre obscoenitas [Obscenidade lúgubre]. Impressão de natureza profana: a expressão acima também é citada na obra de Bataille. A sobriedade da *quasi passacaglia* do acompanhamento reflete um falso arrependimento pelos fetiches expressados pela melodia insistente em sabores e saberes barrocos. A construção rítmica tanto da melodia quanto do acompanhamento gera um discurso polirrítmico – cada um a seu tempo, cumprindo seu papel no teatro da existência, fingindo (mas apenas fingindo) ser indiferente um ao outro. O *cluster* da dominação aparece timidamente fragmentado no último momento: Remorso?

Take 5 – Tragici erotimus [Erotismo trágico]. Impressão de natureza sacro/profana: ainda inspirada por Bataille. Transfiro aqui as palavras dele para explicar os sentimentos que a música em questão proporciona: “Mesmo depois da psicanálise continuam a mostrar-se incontáveis os aspectos contraditórios do erotismo: a sua profundidade é religiosa, é horrível, é trágica, além do mais inconfessável. E não haja dúvidas: quanto mais divina...”(BATAILLE, 1984,p. 29). O *cluster* da dominação aparece

resolutamente, sem remorsos, antes do fim. A obra se encerra com a memória da “veneração” – a sacralização do profano.



FIGURA 46: *Políptico fechado e semi fechado*

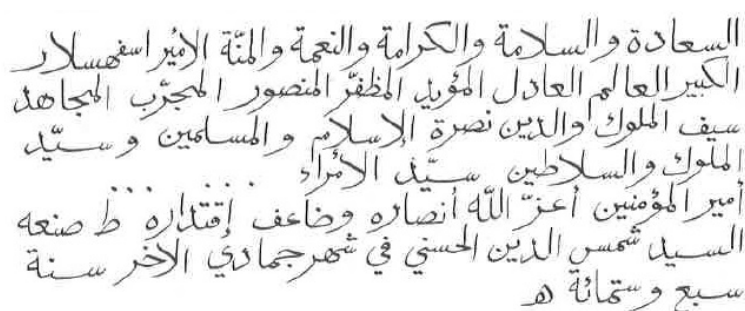


FIGURA 47: *Políptico aberto*

5.12 The Good Dreams of a Poor Horse Keeper (2015)

Para a obra composta no decorrer desta pesquisa, o objeto extramusical escolhido é um prato em cerâmica de origem iraniana, pintada por Sayyid Shams al-Din al-Hasani, para um comandante militar. Datada de dezembro de 1210, período chamado *Seljuq*, pertenceu por muitos anos como um dos tesouros da Coleção de George Eumorfopoulos e desde 1941 encontra-se na Freer Gallery of Art, Washington, D.C. catalogada sob o número 41.11. As informações contidas na cerâmica foram pesquisadas em materiais especialmente cedidos para essa pesquisa, pela Dra. Massumeh Farhad, curadora de arte islâmica da Freer Gallery of Art. A reprodução da inscrição e da imagem da obra foram retiradas do catálogo publicado pela galeria. As fontes utilizadas foram baseadas em: Esin ATIL, *Ceramics from the World of Islam*. Smithsonian Institution: Washington DC, 1973, no. 28 e principalmente no mais completo artigo escrito sobre essa cerâmica por Grace D. Guest e Richard Ettinghausen “The Iconography of a Kāshān Luster Plate”- *Ars Orientalis*, vol. IV, 1961, p. 25-64.

O prato possui vinte e nove recortes curvados na lateral interna de sua circunferência e representa uma figura adormecida à beira de um lago, acompanhada por um cavalo e cinco outras figuras humanas. O lago mostra uma figura feminina nua rodeada de peixes nadando ao redor. Faixas com inscrições aparecem dos lados e nas bordas do prato. A inscrição árabe (das margens) transcrita abaixo foi publicada por E. Combe, J. Sauvaget e G. Wiet em *Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe*, Cairo, 1937, vol. X, nº 3672, p. 52-53.



السعادة والسلامة والكرامة والنعمة والمِنَّة الأمير اسفهلار
الكبير العالم العادل المؤيد المظفر المنصور المجرب المجاهد
سيف الملوك والدين نصرته الاسلام والمسلمين وسيد
الملوك والسلاطين سيد الامراء
أمير المؤمنين أعز الله أنصاره وضايف إقتداره ط ص نعه
السيد شمس الدين الحسيني في شهر جمادى الآخر سنة
سبع وستمائة هـ

FIGURA 48: inscrição nas margens do prato

“Felicidade e segurança e generosidade e favor e graça ao amir (esfehslar?), o grande, o aprendido, o justo, o sustentáculo, o conquistador, o vitorioso, o experiente, o campeão da fé, a espada dos reis e da fé, aquele que traz vitória ao Islão e muçulmanos, o líder dos reis e sultões, o líder dos príncipes... ..o amir dos fiéis, que possa seus defensores mostrarem-se amáveis para Deus e seu poder ser dobrado... Trabalho de Sayyid Shams al-Din al-Hasani no mês de Jumada II do ano 607 de Hijra.”



FIGURA 49: vista frontal do prato

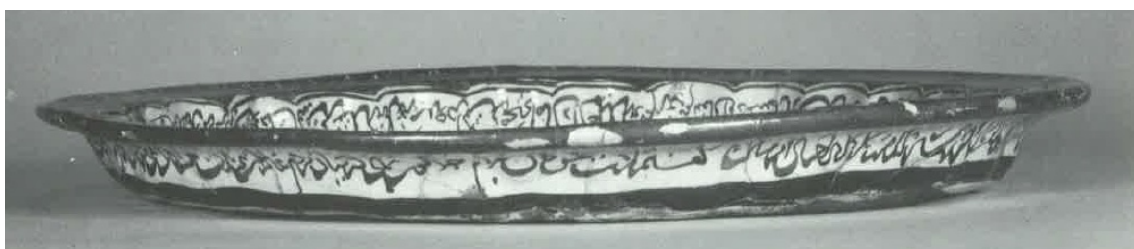


FIGURA 50: vista lateral do prato. As inscrições externas e internas são uma combinação de vários odes, quadra e expressões de felicitações e elogios

Os autores Guest e Ettinghausen, após analisarem os detalhes da pintura e compará-la com outras pinturas da mesma época, chegaram à conclusão de que a figura adormecida é um cavaliário, devido à sua vestimenta. Os outros cinco personagens seriam atendentes do príncipe (não mostrado na cena). O cavalo real está selado e ocupa a posição central da pintura. A figura feminina nua seria um espírito das águas que povoa o sonho do jovem. Os autores haviam interpretado previamente que a pintura representava o herói persa Khusrau espionando sua amada Shirin enquanto ela se banhava. Entretanto, reavaliaram a cena e concluíram que a iconografia pode representar uma metáfora Sufi: o peixe, simbolizando o místico ou o profeta na água que por sua vez representa a infinita Graça Divina (cuja sede jamais poderá ser saciada) e juntos representam a união do místico com Deus; a mulher na água é a manifestação terrena da Beleza Divina, que o jovem sentado contempla em seu místico sono de busca, ao passo que rejeita toda ligação com as coisas da terra, representadas pelo cavalo e pelas atendentes²⁶⁴. Veremos, posteriormente, na análise da composição, como as múltiplas e divergentes interpretações dessa iconografia já demonstram *ipso facto* a sua natureza intensamente dialógica, o que ainda a torna mais propícia como objeto de estudo nesta tese.

5.12.1 O *corpus*: breve descrição sobre a cerâmica *Kashan*

A cerâmica de Sayyid Shams al-Din al-Hasani pertence ao estilo *kashan*, cuja plenitude decolou bem no final do século XII. Esse estilo de cerâmica vitrificada foi inspirada diretamente por iluminuras e esse estilo foi criado por alguns mestres oleiros altamente qualificados, tentando perpetuá-lo à medida em que o praticavam, abrindo caminhos para a nova geração de ceramistas por ocasião da invasão dos Mongois no Irã.

O estilo *kashan* é caracterizado pelo tratamento do fundo das peças: espirais e formas helicoidais ou similares são desenhadas sobre o polimento cuja camada mais profunda é o branco natural da argila. Nesse estilo, as figuras são raspadas, deixando o fundo branco à mostra, criando um efeito de luz muito interessante. Apesar disso, as figuras raspadas são preenchidas com diferentes padrões de texturas tornando-se muito difícil diferenciá-las do fundo da cerâmica. Entretanto, a única parte das figuras que é mantida completamente branca e sem texturas são os rostos que são desenhados graciosamente em forma de lua, e frequentemente rodeadas por um halo. A variedade de

²⁶⁴Informação retirada do artigo “Lustre Ware from Kashan: century 12th – c14th. Disponível em: <http://islamicceramics.ashmolean.org/Kashan2/index2.htm>. Acesso em 12/08/2015.

temas é pequena, e as representações mais comuns tendem a ser um simples animal ou pássaro (especialmente cavalos e águias), ou figuras sentadas, bebendo, tocando um instrumento ou meramente descansando. Não há nenhuma tentativa por parte dos artistas em representar um cenário real para as figuras, o que contrasta com a tendência posterior de sugerir paisagem às vezes apenas colocando uma lagoa com peixes na parte inferior da cerâmica, ou raios de sol espalhando de cima para baixo. Já os rostos característicos em formato de lua são apontados em intermináveis referências literárias como sendo o ideal de beleza Saljuq, como nos mostra a figura 51.



FIGURA 51: cerâmica iraniana do período Saljuq, séc. XII-XIII. Sotheby's. Art of the Islamic World.

5.12.2 Omnibus Ensemble – Tashkent, Uzbequistão

A música composta a partir da cerâmica de Sayyid Shams al-Din al-Hasani – o objeto extramusical tratado nesta tese – é dedicada ao Omnibus Ensemble de Tashkent, Uzbequistão. O comissionamento da obra se deu através do diretor musical e regente do ensemble, Artyom Kim durante sua residência no Projeto IMAGINE UTOPIA²⁶⁵ mantido pelo Atlas Ensemble de Amsterdam, Holanda, em 2012. O Omnibus Ensemble é um grupo de câmara uzbeque, baseado em Tashkent. Utiliza instrumentos folclóricos tradicionais como o *Nay* (flauta de madeira em diversos tamanhos e afinações distintas) e o *Chang* (espécie de cítara ou dulcimer, parente do *santur* iraniano, e é tocado com duas pequenas baquetas de madeira), e alguns instrumentos ocidentais da orquestra: Oboé, Cordas e Percussão tradicional da orquestra ocidental, incluindo também alguns instrumentos étnicos como, por exemplo, Gongs Tailandeses. Entre os objetivos do Omnibus Ensemble citam-se o intercâmbio entre compositores e instrumentistas ocidentais que trabalham com o grupo em forma de oficinas e masterclasses, e a difusão dos valores estéticos e culturais da música uzbeque, incentivando os compositores a compor para o grupo, utilizando escalas, afinações e ornamentações características do país. O ensemble, embora reconhecido pelo governo uzbeque, trabalha sem nenhum incentivo financeiro, seja de instituições públicas ou da iniciativa privada. Toda colaboração internacional feita com o grupo parte de fundações estrangeiras oriundas do país do instrumentista ou compositor convidado²⁶⁶.

²⁶⁵O projeto IMAGINE UTOPIA do Atlas Ensemble de Amsterdam busca integrar as tradições orientais e ocidentais dentro da perspectiva da música contemporânea. O Atlas Ensemble é uma orquestra de câmara única unindo músicos da China, Ásia Central, Oriente Próximo e Europa. O ensemble apresenta um mundo de sons não ouvidos de instrumentos de diferentes culturas. O repertório consiste inteiramente de obras comissionadas especialmente para o grupo. O Atlas Ensemble foi fundado por Joël Bons, compositor e diretor artístico do Nieuw Ensemble, especializado em repertório dos séculos XX e XXI. Desde 2009, o ensemble organiza no mês de Agosto, o Atlas Academy – um lugar de encontro internacional para compositores e músicos de todo o mundo, dedicado à estreia de novas músicas interculturais, juntamente com o estudo de instrumentos asiáticos e suas práticas musicais através de masterclasses, demonstrações, palestras e concertos. Em 2014, o autor dessa tese foi agraciado com menção honrosa nesse evento, com sua obra “Dragons, Flies, Dragonflies, Drakkars & the Walls of Jericho” composta para flautim, erhu, pipa, duduk, guzheng, contrabaixo, harpa e percussão. Mais informações disponíveis no site do ensemble: <http://www.atlasensemble.nl/introduction-atlas-ensemble.html>. Acesso em 16/08/2015.

²⁶⁶O Omnibus Ensemble foi fundado em 2004 por um grupo dos melhores músicos jovens do Uzbequistão, liderado pelo compositor e regente Artyom Kim. O principal objetivo é promover a música contemporânea no Uzbequistão e apresentar ao resto do mundo a criatividade dos compositores uzbeque modernos. Esses ideais inspiraram o nome Omnibus Ensemble visto que em latim Omnibus significa ‘múltiplo, capaz de mover em diferentes direções’. O repertório do ensemble inclui os trabalhos de compositores que se tornaram figuras-chaves na música do século XX: Mahler, Ives, Webern, Berg, Stravinsky, Cage, Varese, Messiaen, Berio, Boulez, Huber, Holliger, Denisov, Schnittke, Gubaidulina, Riley, Reich, Zappa e outros. A cada nove de dez casos de performances ao vivo pelo Omnibus é a primeira vez que esses trabalhos estão sendo executados na Ásia Central. Componentes: Artyom Kim (diretor artístico, compositor e regente); Sukhrob Nazimov (oboé, saxofone e produtor); Jakhongir Shukur

5.12.3 Análise da composição “The Good Dreams of a Poor Horsekeeper”

Antes de adentrarmos nas minúcias da composição, considero pertinente realçar que uma abordagem mais aprofundada sobre a cerâmica – *corpus* da obra, descrevendo alguns detalhes técnicos de sua criação, se fez necessária, uma vez que esses detalhes estão diretamente relacionados aos materiais sonoros e arquiteturais da criação musical.

A despeito das controvérsias sobre a interpretação dos personagens retratados na cerâmica, optei por manter a de Guest e Ettinghausen. Dessa forma, não trato o personagem adormecido como um príncipe, mas sim como um cavaleiro, ou seja, um sujeito simples, geralmente de baixo nascimento, que cuidava dos cavalos²⁶⁷ nas cavaleiras das cortes europeias e orientais durante a Idade Média.

A decoração da cerâmica *kashan* se baseava em uma técnica peculiar chamada *engobe* que consiste em revestir a peça de cerâmica com uma pasta feita de água, pigmento e finíssimo pó de argila. Subsequentemente, parte dessa pasta era removida com os dedos ou raspada com uma ferramenta revelando o desenho por contraste ao fundo branco da peça (BERLIN, 2004, p. 87). O desenho traçado a partir da remoção da pasta aplicada era baseado na técnica chamada “ponta seca” ou “drypoint” – uma forma de entalhar a cerâmica recém moldada. Como explicado anteriormente, as figuras traçadas são preenchidas com cores e texturas distintas. Somente o rosto das figuras são mantidas sem preenchimento, deixando à mostra o branco natural da argila. Grube (1979, p. 27) nos aponta que a colaboração entre mestres-pintores e mestres-oleiros nas oficinas seldjuques era bem íntima. Aqui defrontamos com uma relação peculiarmente dialógica, multiautoral: a gênese da obra, no caso, a cerâmica, iniciava-se no torno do oleiro – a partir de um monte de barro disforme subjugado às mãos de seu mestre. Ao giro do *caligósico* torno, o barro, não ciente de seu processo (tampouco o seu mestre) começava a tomar forma. Esse produto ainda não acabado (um vaso, um pote, um jarro...), porém fruto de uma *postupok* do oleiro, viria a se libertar do mesmo,

(produtor, compositor, regente); Lemara Yakubova (violino); Sofia Levchenko (violino); Olga Kaluzhina (viola); Jamshid Ubaydullaev (violoncelo); Muzaffar Rasulkhodjaev (contrabaixo); Alibek Kabduraklmanov (percussão); Botir Dosimbetov (nay) e Ravshan Tokhtamishev (chang/santur). Informações adicionais disponíveis no site: <http://www.princeclausfund.org/en/activities/an-interesting-and-unforgettable-experience.html> e na página do Facebook: <https://www.facebook.com/OmnibusEnsemble?fref=ts>. Acesso em 19/08/2015.

²⁶⁷No caso em específico, seria um *palafrem*, cavalos especialmente treinados para serem usados por papas e nobres nas ocasiões solenes na Idade Média. Possuíam um cavalgar macio que livrava o montador de oscilações. Fonte: Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Palafre%C3%A9m>. Acesso em 28/10/2015

para então se submeter ao mestre-pintor. Este, numa segunda *postupok caligósica* se poria a gravar/raspar/entalhar linhas curvas ou retas, perpendiculares ou paralelas enformando na maioria das vezes seres, cenários e inscrições poéticas e encômios ou ainda elaborados padrões geométricos. De posse da cerâmica bruta, os sentidos idealizados pelo mestre-oleiro eram então silenciados, para dar voz aos novos sentidos idealizados pelo mestre-pintor. No silêncio dos sentidos, nos sentidos do silêncio surgiam vozes novas, comunicantes, divergentes, completivas, idiomáticas, que, num jogo não ou nada razoável, encobriria, à maneira do engobo, a obra do mestre-oleiro, deixando somente a voz do mestre-pintor aparecer, sacralizando-a definitivamente através de sua assinatura na peça. São essas linhas, texturas, engobo e pigmentos que, ao serem descritas, obrigam-nos a nos filarmos em uma rede de sentidos, ou, como nos lembra Orlandi (1999) a uma história de dizeres neste que é um “caminho sem atalhos” (VARGAS, 2011, p. 207). Vale lembrar que as condições de produção que constituem o *corpus* desta tese, da história sobre a cerâmica Seljuq até a interpretação de suas interrelações com a composição musical resultam em enunciados próprios cujas discursividades funcionam de acordo com certos fatores. Um deles é denominado de “relação de sentidos”. Segundo essa noção, aventada por Orlandi, não há discurso que não se relacione com outros: um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros. Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis (1999, p. 39). Essa fala aponta diretamente para as questões dialógicas bakhtinianas que suportamos nesta tese. Como tanto o arcabouço teórico da Análise de Discurso de linha francesa quanto o arcabouço teórico de Bakhtin se convergem perfeitamente para um mesmo ponto – as relações de dialogias –, não percebo como nocente a conversa entre tais pressupostos, sentindo que um complementa generosamente ao outro. Neste ponto de vista, ao buscarmos entender a atuação da cerâmica desde sua constituição primeira (pelo mestre-oleiro), passando pelo mestre-pintor até se transformar no objeto extramusical que originou a composição “*The Good Dreams of a Poor Horse Keeper*”, podemos brevemente buscar amparo nos procedimentos analíticos da AD para descrever essa condição, que se dá em duas etapas:

Na primeira etapa, o analista, no contato com o texto, procura ver nele sua discursividade e incidindo um primeiro lance de análise – de natureza lingüístico-enunciativa – contrói um objeto discursivo em que já está considerado o esquecimento número 2 (da instância da enunciação), desfazendo-se assim a ilusão de que aquilo que foi dito só

poderia sê-lo daquela maneira. Desnaturaliza-se a relação da palavra-coisa.

Nesse momento da análise é fundamental o trabalho com as paráfrases, sinonímia, relação do dizer e não-dizer etc. Esta etapa prepara o analista para que ele comece a vislumbrar a configuração das formações discursivas que estão dominando a prática discursiva em questão. O que ele faz é tornar visível o fato de que ao longo do dizer se formam famílias parafrásticas relacionando o que foi dito com o que não foi dito, com o que poderia ser dito etc. Estes outros dizeres aí observados dão as delimitações das formações discursivas que intervêm, fazendo as palavras significarem de maneira x ou y.

Na segunda etapa, a partir do objeto discursivo, o analista vai incidir uma análise que procura relacionar as formações discursivas distintas – que podem ter-se delineado no jogo de sentidos observado pela análise do processo de significação (paráfrase, sinonímia etc) – com a formação ideológica que rege essas relações. Aí é que ele atinge a constituição dos processos discursivos responsáveis pelos efeitos de sentidos produzidos naquele material simbólico, de cuja formulação o analista partiu. Ao longo de todo o procedimento analítico, ao lado do mecanismo parafrástico, cabe ao analista observar o que chamamos efeitos metafóricos (Orlandi, 1999, p. 77-78)

Pêcheux (1969) aponta que esse efeito metafórico é o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual, lembrando que este deslizamento de sentido entre x e y é constitutivo tanto do sentido designado por x como por y. Nesse sentido, podemos pensar a metáfora como transferência, dentro do processo de deslize (a deriva), mostrando-nos o lugar da interpretação e da historicidade, representado no esquema a seguir:

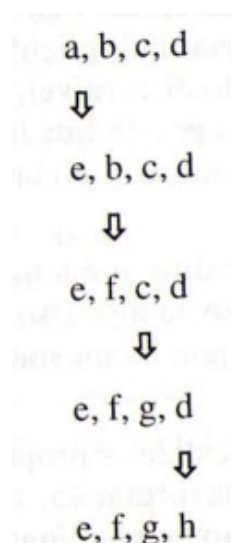


FIGURA 52: a transferência metafórica (deslizamento de sentido) de acordo com Orlandi (1999)

Por analogia podemos inferir nesse diagrama as várias *transferências* de sentido, iniciando na criação da cerâmica pelo mestre-oleiro e sua posterior ilustração pelo mestre-pintor. Partindo da explanação de Orlandi, nessa representação, o ponto de partida (a,b,c,d) e o ponto de chegada (e,f,g,h), através dos deslizamentos de sentidos – efeitos metafóricos – que se deram de próximo em próximo são totalmente diferentes (impossível distinguir a cerâmica crua após sua elaboração pictorial). Mas, ainda com Orlandi (1999, p. 79), essa diferença é sustentada em um mesmo ponto que desliza de próximo em próximo, o que nos leva a dizer que há *um mesmo* nessa diferença (a cerâmica crua e a cerâmica decorada são a mesma coisa). De posse dessa analogia, é possível aplicá-la para a relação “objeto extramusical *versus* composição musical”. O processo de produção de sentidos está necessariamente sujeito ao deslize, que por sua vez ecoa fortemente o conceito de heteroglossia aventado por Bakhtin.

Em seu “Dialogic Imagination”, o filósofo russo descreve a heteroglossia, que, uma vez incorporada numa novela, independente das formas para essa incorporação (e aqui eu estenderia essa incorporação para qualquer outra forma artística/poética/literária/musical) como sendo “um discurso do outro na língua do outro servindo para expressar intenções autorais mas de uma maneira refratada” (1983, p. 324). Para Bakhtin, tal discurso consiste num tipo especial de *discurso bivocal*, que serve a dois interlocutores ao mesmo tempo e expressa simultaneamente duas intenções diferentes:

A intenção direta do personagem que está falando, e a intenção refratada do autor. Em tal discurso há duas vozes, dois significados e duas expressões. E durante todo o tempo essas duas vozes são dialogicamente interrelacionadas, elas – por assim dizer – conhecem uma a outra (...); isso é como se elas na realidade mantivessem uma conversação uma com a outra (1983, p. 324)

Entendo e estendo a bivocalidade bakhtiniana como pertencente aos domínios do personagem – no caso a cerâmica de Sayyid Shams al-Din al-Hasani já impregnada de (tantas) outras vozes e sentidos (todo objeto *já é* um objeto falado) – e também do autor desta tese, na forma do produto final que é a composição musical “*The Good Dreams of a Poor Horse Keeper*”.

Para a composição da obra, foi escolhida a seguinte instrumentação: Nay alto (flauta de madeira), Chang (dulcimer), Violino, Viola, Violoncello, Contrabaixo, Percussão (Vibrafone, Woodblock, Prato Suspenso, Gongo Tailandês em D e E, Tam Tam (grande) e Folha de Metal [*thunder sheet*]). Foram selecionadas algumas técnicas

expandidas como o uso da voz pelos instrumentistas de corda (simulação de um bocejo), o uso de *superball* na folha de alumínio, o uso de *pitch bend* no Vibrafone através do uso de baquetas de *rattan*, sons raspados com a baqueta nos afinadores do Chang e sons soprados excessivamente no Nay. Tanto para as cordas quanto para o Nay empregou-se afinação microtonal na qual os sustenidos são realizados um quarto de tom mais alto e os bemois um quarto de tom mais baixo. Essa abordagem microtonal interfere diretamente no temperamento dos intervalos e acordes, criando afetos distintos e ao mesmo tempo dialogando com o *maqom*, organização escalar típica da música tradicional uzbequi, para efeitos de comparação com a escala ocidental, representada na figura 53.²⁶⁸ O número 0 representa a afinação da nota idêntica à da escala ocidental. Números positivos indicam que a nota é mais alta (aguda) comparativamente, da mesma forma que números negativos indicam que a nota é mais baixa (grave), considerando que 50 cents seja aproximado ao semitom ocidental:

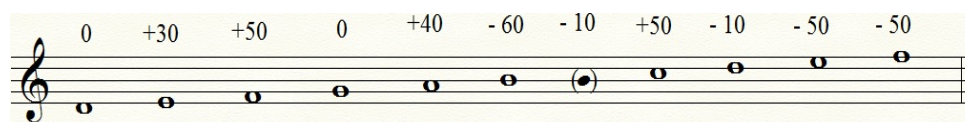


FIGURA 53: representação de um *maqom* tradicional uzbequi com alturas elevadas ou abaixadas em *cents*.

O Nay faz parte de uma extensa família de flautas de madeira espalhadas desde o Oriente Médio até as estepes da Ásia Central. O modelo incorporado à cultura uzbequi é influenciado pelo Nay Pamiri (Afeganistão) e similarmente é usado para expressar, em breves sessões melódicas, queixas contra o destino, a injustiça do Céu ou o exílio para lugares longínquos, além de sentimentos como a tristeza de uma mãe que é separada de sua filha, ou a tristeza de um (a) amante arrancado de seu (sua) amado (a), etc²⁶⁹. São utilizados três tamanhos distintos, classificados como *piccolo* (agudo), o modelo padrão (médio) e *alto* (grave). Esse último foi o escolhido para essa composição. Tessitura e afinação:

²⁶⁸O *cent* é uma unidade logarítmica de medida usada para os intervalos musicais. O sistema de temperamento igual de 12 semitons divide a oitava em 12 semitons de 100 cents cada. Tipicamente, os cents são usados para medir intervalos menores, ou para comparar os tamanhos de intervalos comparáveis em diferentes sistemas de temperamento. Fonte: Wikipedia. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cent_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cent_(music)). Acesso em 05/11/2015.

²⁶⁹Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Ney#The_Pamiri_Nay. Acesso em 05/11/2015. Na região de Badackshan (Afeganistão), essas expressões de sentimentos são expressadas através de um estilo tradicional de performance chamada "*falaki*", sendo uma das formas mais originais de performance tradicional desse instrumento.

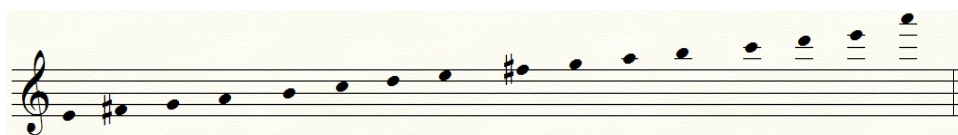


FIGURA 54: tessitura completa da flauta *Nay* alto. Afinação aproximada

O *Chang* uzbequi é um *Dulcimer* tocado com baquetas de madeira e é parente direto do *Santour* iraniano²⁷⁰. Tessitura e afinação:

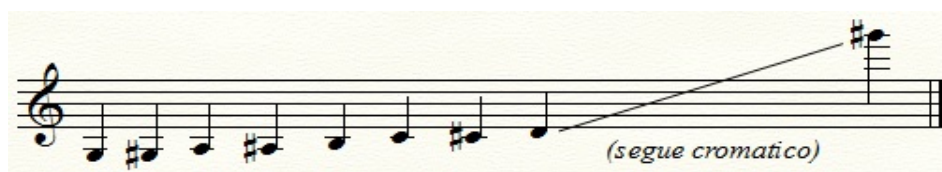


FIGURA 55: tessitura cromática do *Chang* uzbequi

5.12.4 Relação entre os instrumentos e os personagens descritos na cerâmica

Primeiramente se faz necessário entender como o autor, uma vez (*in*)consciente do processo que deu origem à composição musical, poderia analisar sua própria obra com o devido distanciamento, elaborando *eticamente os subterfúgios* para uma análise imparcial e bem sucedida. Partindo do questionamento aventado por Lanna sobre o autor que, ao retomar uma antiga obra dele próprio poderia olhá-la com um distanciamento que poderia aproximar-se da “visão do outro” – e, colocando essa distância temporal no mesmo grau de importância de um possível apagamento dos processos realizados, e ainda, confrontando essa situação com minha postulação de que “o meu *self* também é outro” e que a visão do outro no distanciamento é a visão do mesmo *self*, então fica plenamente plausível uma análise ilibada do autor em relação à sua própria obra. E, como a obra criada se predispõe ao analista/observador em condições *de sempre aberta a novos sentidos*, ciente de sua incompletude e inacabamento, essa condição autoriza perfeitamente o seu autor des-velar novos sentidos, de arrancar o véu de Isis impudicamente.

A partir da descrição da pintura de Sayyid Shams al-Din al-Hasani na cerâmica,

²⁷⁰O *Chang* é um instrumento persa similar à harpa, com relatos de uso desde o ano 4000 a.C., sendo muito popular na Dinastia Sasaniana (224 a 651 da era Cristã). No entanto, o *Chang* uzbequi, apesar de portar a mesma nomenclatura, é descendente do dulcimer iraniano, o *Santour*. Fonte: Wikipedia. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chang_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Chang_(instrument)). Acesso em 05/11/2015.

notou-se uma relação singular e *não premeditada* entre os personagens descritos e os instrumentos escolhidos, ordenados quase como se fossem um extenso *leitmotiv* do começo ao fim da obra. Uma leitura primeira nos dá a seguinte correlação:

Nay: representa a mulher mística que se banha no lago, aquela que busca levar o cavaleiro para as dimensões superiores.

Chang: representa o cavaleiro, aquele que sonha com uma realidade outra.

Cordas: representam as cinco servas, aquelas que, embora estejam ali para atenderem ao príncipe, vigiam o sono do cavaleiro e magicamente sustentam a atmosfera idílica da obra.

Vibrafone: representa o elemento água e também os peixes, aqueles que atuam para em contrapartida, trazer o cavaleiro de volta para as coisas da terra.

Percussão: woodblock, pratos e gongos representam o cavalo do príncipe, aquele que em antigas simbologias se associa à terra e à lua, por extensão significando vida (realidade) e morte (mundo dos sonhos).²⁷¹

Analizando o desenho melódico designado ao *Nay*, pode-se observar algumas particularidades interessantes que se interconectam com as características da personagem mística retratada na cerâmica: a melodia inicia-se calmamente na nota mais grave do instrumento, alternando suavemente entre notas longas (retrata o ato de flutuar da mulher) com arabescos e appoggiaturas cintilantes e fugaces (como se a personagem pudesse aparecer e desaparecer em pontos distintos do lago). Os constantes *vibratos de cabeça* conferem uma cor extravagante e exquísita à aura da personagem.



FIGURA 56: *Nay* - notas longas, vibratos de cabeça e arabescos

Na sequência de atribuições, o *Chang* representa fielmente o cavaleiro em sua simplicidade, ingenuidade e desvergonha. A burla do ofício – o ato de dormir enquanto deveria estar cuidando do cavalo de seu amo – amparado pela conivência das servas é assinalada pela estaticidade das oitavas logo no início da composição. De tempos em tempos, um motivo harmônico/melódico constituído por um intervalo de segunda maior avisa ao personagem dorminhoco que a realidade é outra. Mas o incauto sonhador

²⁷¹Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/cavalo/>. Acesso em 30/12/2015.

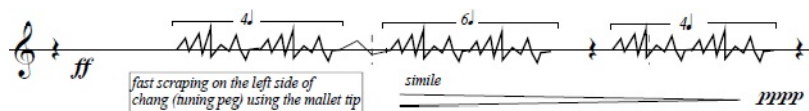


FIGURA 61: Chang - sono perturbado (sons ruidosos)

As cordas (Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo) se relacionam às atendedoras do príncipe que, a partir da interpretação da cerâmica, postulo que elas não somente vigiam o sono do cavaleiro, como também o sustentam através de uma espécie de acalanto mágico executado pelas cordas. Dito de outra maneira, das atendedoras emanam a atmosfera idílica, que como uma bruma misteriosa embriaga o pobre mancebo permitindo seu escape da realidade a que o mesmo não quer pertencer. Essa bruma é traduzida pelas sonoridades delicadas das cordas, matizadas por intervalos microtonais que propiciam uma experiência exótica com certo apelo oriental. Concorrendo para isso, pede-se que essas cordas sejam tocadas com pouco ou nenhum vibrato e *sul tasto* o tempo todo, recriando uma memória do *Kamanchah* e do *Qichah*, dois instrumentos tradicionais iranianos de cordas frotadas. Habitando um certo paradoxismo, a textura dessa seção é contrapontística, mas, a despeito dessa pluralidade de vozes, ela soa também como uma espécie de bloco monocórdal, isto é, uma única e poderosa voz constituída de várias outras:

FIGURA 62: Cordas - ‘acalanto’ para o cavaleiro adormecido

Como mencionado anteriormente, as cordas atuam em blocos e dialogam intensamente com o Chang, concatenando com seus silenciamentos letárgicos, propiciando o sono mais profundo do personagem. A cada retomada, o bloco sofre uma espécie de variação porém mantendo fortes características da ideia original. Pode-se inferir que o material trabalha aqui exatamente como o *lapsus creationes*: o ato falho renova o material, mas sua história permanece imutável. São corredores do mesmo labirinto, arames e fios de ouro desenhando a mesma situação.



FIGURA 63: Cordas - ‘acalanto’ mostrando as variações de cada retomada

O Vibrafone, como já mencionado, representa a água e os peixes retratados na cena e busca trazer o cavaleiro de volta às coisas da terra. Revendo que a paisagem é um sentimento e que a mesma pode trazer em si um ‘sentido oculto’ ou ‘sentido alusivo’ – a ‘paisagem além da paisagem’ como nos colocou anteriormente Jullien, justifica-se plenamente a simbologia *sufi* emprestada à cerâmica. Na emanção dessa simbologia ao vibrafone, é possível ressaltar certas referências no desenho proposto para o instrumento: o uso contínuo do motor em velocidade média empresta o caráter místico e ligeiramente estrambótico à cena. O pedal de sustentação acionado por toda a obra também concorre para criar ressonâncias contínuas. O uso do *pitch bend*, isso é, o efeito de ‘queda’ da nota musical assim que a mesma é atacada, associado aos desenhos rápidos e curtos que são executados com baqueta de madeira (*rattan*) ou metal e os trêmolos em notas individuais são suficientes para evidenciarem suas vozes, simulando os movimentos dos peixes, ora calmos e delicados, ora em movimentos bruscos agitando as nadadeiras na superfície da água.

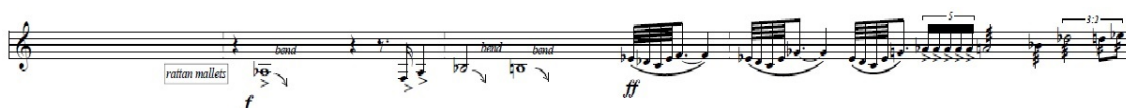


FIGURA 64: Vibrafone – representação do movimento dos peixes na água

Por fim, o instrumental de percussão (Woodblock, Prato, Gongos, Bumbo e Folha de metal) se associa ao cavalo do príncipe. Como já mencionado, em antigas

simbologias o cavalo está relacionado à terra e à lua, significando vida e morte. Chegou-se a uma combinação de metalofones que, através do uso de *superball* – cuja técnica se baseia em atritar a borracha da baqueta na superfície do objeto (Folha de Metal ou a pele do Bumbo) criando sonoridades exóticas e fantasmagóricas. Golpes únicos (*one stroke*) no Prato, Gongs tailandeses e Tam-Tam em dinâmicas extremamente suaves ou o farfalhar quase inaudível da Folha de Metal que simula uma atmosfera que evoca ventos distantes ou trovões, contribuem efetivamente para sobrenaturalizar o animal. Paralelamente, um motivo rítmico distinto e repetitivo destinado ao Woodblock reproduz a memória do cavalgar do cavalo, funcionando como um chamado de volta à realidade para o pobre guardador de cavalos...

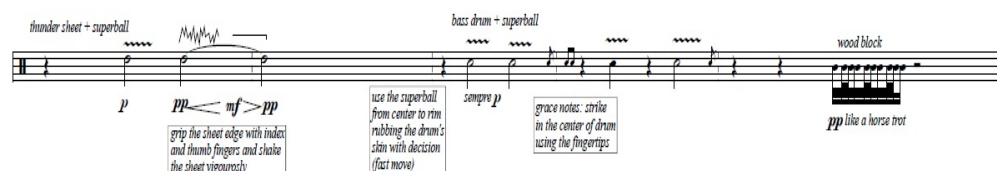


FIGURA 65: Percussão - *superball*, farfalhar e motivo rítmico do trote do cavalo

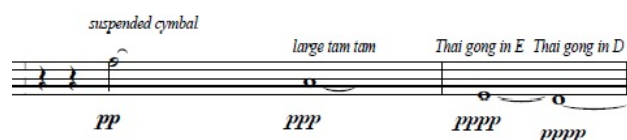


FIGURA 66: uso do Prato, Tam-Tam e Gongs

5.12.5 E o ato falho se apresenta: desvendando o *aqui-agora* de sua atuação

Sem muito alarde e até já era mesmo de se esperar (ou não?), foi detectado a atuação de um fragmento musical oriundo de outra composição. O *lapsus creationes* desta vez se deu na parte das cordas, mais precisamente num fragmento melódico compartilhado entre Violino, Viola, Cello e o Contrabaixo, originado da peça “White Mist or Bright Sorrows...” para Violino e voz do violinista. Nas figuras a seguir observaremos essa relação:



FIGURA 67: fragmento original de “White Mist or Bright Sorrows...”

vln.

vla.

vcl.

db.

mf pochissimo vibrato

mf pochissimo vibrato

mf pochissimo vibrato

mf pochissimo vibrato

FIGURA 68: primeira aparição do tema de “White Mist or Bright Sorrows...” nas cordas em “The Good Dreams of a Poor Horse Keeper”. Trecho editado.

vln.

vla.

vcl.

db.

mf pochissimo vibrato

mf pochissimo vibrato

mf pochissimo vibrato

mf pochissimo vibrato

FIGURA 69: segunda aparição do tema de “White Mist or Bright Sorrows...” nas cordas em “The Good Dreams of a Poor Horse Keeper”. Trecho editado.

A despeito da *intencionalidade latente* como nos colocou Freud sobre a atuação do ato falho, observo que ambas as composições foram compostas em datas muito próximas uma da outra no final do ano de 2015. Partindo do pressuposto que a primeira obra (“White Mist or Bright Sorrows...”) tenha deixado seus resíduos de lembranças *que antes foram percepções* e, como já afirmado anteriormente, como todos os resíduos mnemônicos podem se tornar *conscientes* de novo, eis que a baleia sai de suas águas profundas para respirar à superfície. E o *lapsus creationes* assume, assim, um papel de suma importância no processo criacional.

5.12.6 A obra dentro da obra, ou como o cavaliário *sonhou* a composição musical

Não por acaso uma série de co-incidências se apresenta na elaboração dessas reflexões composicionais. A convergência de sentidos tem se mostrado de maneira eloquente com os pontos de intersecção aventados nesta tese: da postulação de que “somos Minotauro encarcerados em nosso próprio labirinto”, labirinto esse que se traduz no modelo Junguiano de “inconsciente”²⁷²; o consequente apagamento de todo o processo composicional desde o contato inicial com o objeto extramusical, até a nomeação da obra composta; da presença e da ocultação do autor; da migração dos sentidos entre o *self* e o outro indefinidamente... A par dessas questões me dei conta que o cavaliário é o grande protagonista da obra criada: durante seu não tão lícito sono, seu inconsciente aflora. Nesse mundo onírico, sua realidade se mostra felizarda, embalada docemente pela magia do acalanto das atendentes. Tudo flui numa relação harmoniosa em seu torpe descanso, sua conexão com a mulher mística, as atendentes, o lago, os peixes e o cavalo. De tempos em tempos, ouve-se ao longe um suave bocejo...

²⁷²O modelo junguiano de inconsciente foi usado como fonte de inspiração direta para a obra “*De Umbris*” para dois Fagotes e Piano, composta por Oiliam Lanna em 1992. Segundo Lima (2002) “*De Umbris*” se traduz como “De sombras” e dialoga com a psicanálise de Jung, no sentido de que este empregou o termo “sombra” para se referir à parte inconsciente da personalidade humana. Citando uma passagem do psicanalista em que o mesmo compara essa parte com uma paisagem lunar, ou seja, que no inconsciente “todos os seus conteúdos estão manchados, enevoados, mesclados uns com os outros, não se sabendo nunca o que é ou onde está determinada coisa. Lima, ao analisar semioticamente a obra de Lanna, observou que em “*De Umbris*”, de maneira abrangente, o compositor busca procedimentos composicionais que remetem ao conceito junguiano de ‘inconsciente’ colocado anteriormente, através do emprego predominante de dinâmicas suaves, e também das intervenções do Fagote II em relação ao Fagote I, sujando ou atrapalhando as intervenções do mesmo. Tudo isso é associado, segundo a autora, pela atmosfera intimista criada pelas ressonâncias do piano, às distorções de algumas notas e às ideias melódicas e rítmicas que retornam, podendo sugerir um estado de indeterminação, ou seja, a “paisagem lunar” (LIMA, 2002, p. 63-64).

FIGURA 70: a interrelação entre os instrumentos/personagens

Tem-se aqui um caso característico de quando o personagem se liberta do autor: da mesma forma que Bakhtin, ao investigar a obra de Dostoiévski, se deu conta que os personagens tinham voz própria, em *“The Good Dreams of a Poor Horse Keeper”* ocorre semelhante fenômeno. O cavaleiro, identificado com seu objeto extramusical – no caso o cenário onde se encontra adormecido – sonha com a mulher mística que o atrai para o mundo não real. Em seu devaneio, as atendentes velam por seu descanso, executando um acalanto para embalar seus sonhos. Vez ou outra o sono é interrompido por um tropel de cavalo real (o cavalo do príncipe?) ou cavalos que se (con)fundem em sua memória. Essas breves interrupções são tentativas de trazê-lo de volta à realidade, ao seu ofício de guardador de cavalos, mas a modorra fala mais alto...

Essa breve investigação expõe os mecanismos intrincados que conluem para a realização de uma composição musical. Amparado pelo arcabouço filosófico bakhtiniano, o meu *self* na posição de autor, enxerga a própria criação no objeto criado, vivendo o objeto e vivendo a mim mesmo no objeto. Nessa transferência para a obra criada, paradoxalmente a minha presença na mesma acaba por desaparecer, propiciando ao *guardador de cavalos* a condição de *real autor* da obra em questão. Entretanto, a despeito do desaparecimento do autor e consequente apagamento do processo composicional, a recuperação dos procedimentos acaba por ser inevitável durante a

análise da obra, revelando, em sua alteridade, as impregnações das características do compositor – a sua voz pessoal, seus *clichês*, seu estilo. Podemos inferir que o desaparecimento do autor e o subsequente domínio do personagem na ‘criação’ da obra se deu com a partir de um deslizamento de sentidos ocorrido paulatinamente durante o processo criacional, ou como diria Orlandi, “de próximo em próximo”. Mas a sua recuperação foi possível graças à *alcaguetação* do *self* pelo outro – apontando pistas e develando as marcas e propriedades do autor original.

6

Conclusão

Criar uma obra musical é deambular pelos corredores do labirinto-inconsciente de cada compositor. Sem o recurso do novelo de Ariadne, é preciso perspicácia para não se render ao Minotauro. Na única via do possível, em cada quina de seu edifício assomam-se as metáforas: da baleia que emerge das profundidades para respirar, da xícara de chá que transborda, dos anjos ubíquos de São Tomás de Aquino, do elétron que se comporta de acordo com seu observador, a flor que se contempla, os vazios como reino das possibilidades – reflexos em constante mutação – a água do rio impossível de ser pisada duas vezes, como nos diria Heráclito, mas que no entanto é a mesma água e o mesmo rio... Obviamente o compositor também se transforma, todavia, essencialmente é ainda ele mesmo.

O presente trabalho beneficiou-se da atualização de uma maneira de pensamento sistêmico, uma ciência novo-paradigmática que, só por isso, me autorizou, a escrever na primeira pessoa. Esse pensamento foi sustentado a partir de três novos pressupostos epistemológicos: 1) crença na *complexidade* em todos os níveis da natureza – incluindo aqui a de/do compositor – mostrando as redes intrincadas de sentido que ocorrem durante o processo criacional; 2) crença na *instabilidade* do mundo em processo de tornar-se – mostrando o processo composicional e o seu conseqüente *apagamento* quando da finalização da obra artística, respaldando os possíveis lapsos (aqui denominado de *lapsus creationes*) e contradições que contribuem a percalçar o produto final; 3) Crença na *intersubjetividade* como condição de construção de conhecimento do mundo – revelando as vozes que dialogam com outras mentes composicionais, como as dos compositores citados nessa pesquisa. As articulações dos conceitos foram *tecidas*, *tramadas*, formando labirintos metafóricos, filosóficos, conceituais e poéticos, urdindo numa mesma tapeçaria o conceito de *Dialogia* sob a ótica de Mikhail Bakhtin, o conceito de *Vazio* (*sūnyatā*) sob a ótica do Zen Budismo/Taoismo, o conceito de *Vazio* sob a ótica da física quântica, o conceito de *Autopoiese* aventado por Maturana e Varela, e os conceitos de *Inconsciente* e *Ato falho* aventados por Freud e Jung.

Chegou-se a um assentimento sobre o local da criação: denominação da *zona caligósica* a partir do conceito/*modus operandi* do Inconsciente segundo Freud e Jung. Verificou-se que, a partir da identificação com um objeto da visão, ocorre o *namoro* do compositor com esse objeto, de forma que o sujeito que contempla *funde-se* no objeto

contemplado fazendo eco tanto com a tradição oriental (pensar o objeto, viver o objeto, se transformar no objeto e finalmente esquecer o objeto) quanto no paradigma da intersubjetividade contemporânea (que trata do reconhecimento da impossibilidade de um conhecimento objetivo do mundo).

As reflexões edificadas sobre os processos composicionais lograram sustentar a *hipótese* de que as presenças de objetos extramusicais *não agiram* meramente como uma fonte de inspiração *mas comandaram* todo o processo musical *com ou sem* a interferência do compositor. A escolha da cerâmica iraniana assinada por *Sayyid Shams Al-Din al-Hasani* se mostrou eficiente na proposta, condizente com os resultados da análise.

Enfim, o arcabouço filosófico construído por Bakhtin, em especial sua noção de dialogismo e sua arquitetura da responsabilidade se mostraram igualmente extremamente eficientes para lidar com as contradições, justificar a incompletude e o inacabamento presenciados no decorrer dessa pesquisa. Os desdobramentos apontados corroboraram para confirmar os pontos de intersecção aventados, possibilitando múltiplos caminhos para uma lhana, porém convincente, compreensão dos procedimentos composicionais. O esforço empreendido para o entendimento desses procedimentos convalidam a autenticidade dos resultados, refutando adrede qualquer posicionamento adverso visto que a própria questão da incompletude obriga a obra a ser aberta a novos sentidos, propiciando sempre que os mesmos festejem seu renascimento, conscientizando-nos do ‘tempo-espço do aqui-agora que remete a um outro tempo-espço implícito: a relação que existiu, *os possíveis olhares...*

Referências

ALEXANDER, Meena. *Birthplace with Buried Stones*. New York: Triquartely, 2013

ALBÈRA, Phillippe. *Cahiers des Ateliers Contemporains n° 6*. Conservatoire de Lausanne, p. 8. Octobre, 2009.

ALMEIDA, Maria de Fátima. *Linguagens em interação: teoria dialógica. Glossário Bakhtin*, 2011. Disponível em: <http://linguagenseminteracao.blogspot.com.br/2012/11/glossario-bakhtin.html>. Acesso em 10/12/14

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2004

_____. *Vozes e silêncio no texto de pesquisa em ciências humanas*. Universidade de Santa Cruz do Sul, RS. Cadernos de Pesquisa n° 116, p. 7-19, julho/2002

ANTOKOLETZ, Elliot. *A history of twentieth-century music in a theoretic-analytical context*. Routledge Publishers, UK, 2013

ATIL, Esin. *Ceramics from the World of Islam*. Smithsonian Institution: Washington DC, 1973, no. 28

AUTOPOIESE: Conceito. Wikipedia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Autopoiese>. Acesso em 28/02/2014

AUTOSSIMILARIDADE, conceito de. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Autossimilaridade>. Acesso em 14/10/2014

AVENTURINE: definição. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Aventurine>. Acesso em 24/08/2014

BAILHACHE, Patrice; SOULEZ, Antonia; VAUTRIN, Céline. *Les causes physiologique de l'harmonie musical*. In: Helmholtz – *Du son à la lumière*. Mathesis, Vrin Éditeur, Paris, 2011

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 2. ed. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981

_____. *Art and Answerability. Early Philosophical Essays*. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov. Translations and Notes by Vadim Liapunov. University of Texas Press Slavic Series, Nº 9, 1990

_____. *Le discours dans la vie e dans la poésie* (1926). In: Todorov, T. Mikhaïl Bakhtine: *Le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981

_____. *Para uma filosofia do ato*. Texto completo da edição americana “Toward a Philosophy of the Act” (Austin: University of Texas Press, 1993. Translation and Notes by Vadim Liapunov. Edited by Michael Holquist & Vadim Liapunov). Tradução para o português de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. Edição ainda não revisada, destinada exclusivamente para uso didático e acadêmico. Disponível em: <http://copyright.me/Acervo/livros/Bakhtin%20-%20Para%20uma%20filosofia%20do%20ato.pdf>. Acesso em 27/10/2014

_____. *Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1983.

_____. *A estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997

_____. *O Freudismo. Um esboço crítico*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001

_____. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2010

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução do russo por Aurora Formoni Bernardini et alii. Editora Hucitec, São Paulo, 2002

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987

BATAILLE, Georges. *As Lágrimas de Eros*. Lisboa: Produção & etc – Publicações Culturais Engrenagem, Lda., 1984

BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind. Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. Jason Aronson Inc. Northvale, New Jersey, London, 1987

BATTISTINI, Andrea: *Ariadne and the Minotaur: The Cultural Role of a Philosophy of Rhetoric*. Translated by George A. Trone. Disponível em: <http://www.pdcnet.org/pages/Products/electronic/pdf/battistini.pdf>. Acesso em 18/02/2014

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Coleção Leitura. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

BAUER, Ami. *The Cosmopolitan Absurdity of Ligeti's Late Works*. In: Contemporary Music Review Vol. 31, Nºs 2-3, April-June 2012, p. 163-176

_____. *The Cosmopolitan Exception – Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism and the Absolute*. Ashgate Publishing, UK, 2011

BEER, M. *Mathematics and Music: Relating Science to Arts?* Mathematical Spectrum, 2008, 41(1):36-42. Disponível em: <http://www.michael.beer.name/research/math-and-music>. Acesso em 29/09/2014

BENTO, Pedro Manuel Branco dos Santos. *Recursos, ideias, concepção e realização material no alvorecer da música eletroacústica. O Poème Electronique de Edgard Varèse*. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte. Dissertação de Mestrado, 2005

BERIO, L. “*Du geste et de Piazza Carità*”, Contrechamps, N.º1. Paris: L’Age d’Homme, 1983a

_____. *Sinfonia*. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_\(Berio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_(Berio)) acesso em 19/08/2014

_____. *Sinfonia. Nota de Programa*. Disponível em: <http://brahms.ircam.fr/works/work/6881/> Acesso em 17/10/2014

BERLIN, Andrea et alii. *Testament of time. Selected objects from the collection of Palestinian antiquities in the Museum of Art and Archaeology, University of Missouri-Columbia*. Edited by Jane Biers and James Terry. Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson University Press. Rosemont Publishing & Printing Corp., 2004

BERNARD, Jonathan. *The music of Edgard Varèse*. New haven: Yale University Press, 1987, p. xviii. In: *Theory, analysis & meaning in music*. Edited by Anthony Pople. Cambridge University Press, 2006

BERQUE, Augustin. *Des eaux de la montagne au paysage (La naissance du concept de paysage en Chine)*. Version française de “*Das águas da montanha à paisagem*”. Publicado por Adriana Verissimo Serrão em *Filosofia e arquitectura da paisagem*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012

_____. *La pensée paysagère*. Paris: Archibooks, 2008

BIEDERMAN, Hans. *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. New York: Meridian, 1994

BLACKBURN, Andrew. *Sourcing gesture and meaning from a music score: communicating techniques in music teaching*. Journal of Research, Policy & Practice of Teachers & Teacher Education. Vol. 3, Issue 1, Sultan Idris Education University, Perak - Malaysia, 2013

BONAFÉ, Valeria Muelas. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da sonata per pianoforte*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2011

BORÉM, Fausto. *Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para o contrabaixo*. Disponível em: <http://www.latinoamerica-musica.net/obras/bertola/lucipherez-po.html>. Acesso em 04/08/2014

_____. *O estilo musical de Eduardo Bértola em Lucipherez e outras obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos*. Em Pauta, v. 14 nº 22, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003

BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001. In: PAZ, Gaspar Leal. *A flexibilidade da escuta musical*. Bento Silva SANTOS (org.). Mirabilia 20, Arte, Crítica e Mística. Jan-Jun, 2015, p. 223

BOUQUET, Simon. *Introdução à leitura de Saussure*. 9ª ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2004

BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. *Tendências estéticas da criação musical contemporânea: estudo baseado na obra de oito compositores representativos, residentes em Belo Horizonte*. Monografia, Especialização em Musicologia Histórica Brasileira. Belo Horizonte: UFMG 1994

BREDEL, Daniel. *Aspectos históricos, sociológicos e psicológicos do discurso musical de Eduardo Bértola em Tramos, Lucipherez e Grandes Trópicos*. II Encontro Íbero-Americano de Jovens Musicólogos. Porto, 2014

BRONCKART, Jean-Paul; BOTA, Cristian. *Bakhtin desmascarado: história de um mentiroso, de uma fraude, de um delírio coletivo*. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012. Resenha de Diego Gomes do Valle – Unicamp. Via Litterae, Anápolis, v. 4, n. 2, p. 471-477, jul./dez. 2012. Disponível em: www2.unucseh.ueg.br/vialitterae. Acesso em 23/03/2014

BUDD, Dana. *The language of art: knowledge cards*. Rohnert Park: Pomegranate Communications, Inc, 2004. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Dada#cite_note-2. Acesso em 23/03/2014

CAGE, John. *Silence*. Wesleyan University Press, New England, 1973

CAHIERS *des Ateliers Contemporains* nº 6. Conservatoire de Lausanne, p. 8., Octobre 2009

CANAVÊZ, F. & Herzog, R. *A singularidade do sintoma: por uma crítica psicanalítica à ideia de origem*. *Psic. Clin.*, 200719(1), 109-124.

CANTOR, Georg. *A função de Cantor*. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Cantor_function. Acesso em 23/03/2014

CAPRA, Fritjof. *O tao da física. Uma exploração dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental*. Trad. de Maria José Quelhas Dias e José Carlos Almeida. Editorial Presença. 3ª edição, Lisboa, 2009

CARVALHO, Maria Elvira Malaquias de. *Diálogo, consciência e alteridade. Notas sobre a teoria do romance em Bakhtin*. In: *Respostas a Bakhtin*. Luis Alberto Brandão (org.). Belo Horizonte: Viva Voz FALE/UFMG, 2012

CASTELLANI, Felipe Merker. *Uma abordagem sobre a noção do gesto musical nas poéticas de Luciano Berio e Brian Ferneyhough*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2010

CASTRO, Julio César Lemes de. *O inconsciente como linguagem: de Freud a Lacan*. Unesp - Jornal Casa, vol. 7, n. 1, julho, 2009

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. *A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault*. Signum: Estud. Ling., Londrina, n. 11/2, p. 67-81, dez. 2008

CAVALOS, simbologias de. *Dicionário de Símbolos. Significados dos Símbolos e Simbologias*. Internet. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/cavalo/>

CELSIUS, Aulus Cornelius. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Aulo_Com%C3%A9lio_Celso. Acesso em 21/10/2014

CENTRO Studi Luciano Berio. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/1460?1487325698=1>

CENT, definição de. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cent_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cent_(music))

CHANG, instrumento. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chang_\(instrument\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Chang_(instrument)). Acesso em 05/11/2015

CHARBONNIER, Georges; HALBREICH, Harry. *Entretiens avec Edgar Varèse suivis d'une étude de l'oeuvre*. Éditions Pierre Belfond, Paris, 1970

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin (1984)*. Trad. J. Guinsburg. 2ª reimpressão da 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008

CLAYTON, P.W. *Varèse: the chambre works of the 1920's. Detailed analysis of Hyperprism, Octandre and Intégrales*. PhD thesis. University of Sheffield, UK, 1986

CLOTES, Jean. *French prominent prehistorian*. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Clottes. Acesso em 23/03/2014

COATES, Ruth. *Christianity in Bakhtin. God and the exiled author*. Cambridge University Press, 2004

COPE, David. *On EMMY experiments in musical intelligency*. Disponível em: <ftp://arts.ucsc.edu/pub/cope/ATMI.pptx>. Acesso em 02/06/2014

CORRÊA, Guilherme Torres. *Dialogando com Bakhtin: algumas contribuições para a compreensão das interações verbais no campo da saúde*. Interface: comunicação, saúde, educação, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/icse/2012nahead/aop2312> Acesso em 13/12/2014

CORTES, Gerenice Ribeiro de Oliveira. *Dialogismo e alteridade no discurso científico*. Eutomia Revista Online de Literatura e Linguística. Ano II, nº 2, dezembro de 2009

COSTA, Marcelo. *A cor é um evento subjetivo*. Globo Ciência – edição de 20/07/12. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globociencia/noticia/2011/07/cor-e-um-evento-subjetivo.html>. Acesso em 15/12/2014

COSTA, Gilcilene Dias. Gilles DELEUZE. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 114. In: *Labirintos sonoros do pesquisar com Nietzsche e Deleuze*. Revista do Difere, v.3, n.6. dez/2013

CUNHA, Helena Parente da. *Os gêneros literários*. In: *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro. Col. Biblioteca Tempo Universitário. Vol. 42. 2ª ed. (p. 93 e 117-120), 1979

DALMONTE, Rossana; VARGA, Bálint András. *Luciano Berio. Two interviews*. Trad. David Osmond-Smith. Marion Boyars Publishers, Ltd, United Kingdom, 1985

DAVID, Wilson. *Anotações sobre Bakhtin*. Verbetes do curso ‘tópicos de Linguística V’ ministrado pelo prof. Dr. João Wanderley GERALDI sobre o pensamento de Mikhail M. Bakhtin, anotados entre julho e novembro de 2003. <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/a00006.htm>

_____. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004.

DENNY, M. *The mechanical properties of biological materials*. Cambridge Univ. Press 1980

DOBROT, Ana. *The process of creativity*. Disponível em: <http://www.freudfile.org/psychoanalysis/index.html>. Acesso em 21/03/2014

DOMINGUEZ, Laura Toledo. *Solo flute pieces throughout the twentieth century Syrinx, Density 21.5 and Sequenza I*. Degree Project, Master of Fine Arts in Music, Symphonic Orchestra Performance. Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, Sweden, 2011

DUTHUIT, George. *Chinese mysticism and modern painting*. In: SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Zen and Japanese culture*. New York: Bollingen Foundation, 1973

_____. *Chinese Mysticism and Modern Painting*. Chroniques du Jour, Paris, 1935

ECO, Umberto. *From the tree to the labyrinth. Historical Studies on the Sign and Interpretation*. Translated by Anthony Oldcorn. Harvard University Press, 2014

_____. *On ugliness*. London: Harvill Secker, 2007

EDWARDS, Peter. *Tradition and the Endless Now. A Study of György Ligeti ‘Le Grand Macabre’* – Doctoral thesis – Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Oslo, 2012.

EINSTEIN-PODOLSKY-ROSEN. Paradoxo EPR. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Paradoxo_EPR

EIRADO, André do; PASSOS, Eduardo. *A noção de autonomia e a dimensão do virtual*. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 9, n. 1, p. 77-85, 2004

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002

ENCYCLOPÉDIE universalis - <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ondes-physique/>

ENTRELAÇAMENTO quântico. Conceito. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Entrela%C3%A7amento_qu%C3%A2ntico. Acesso em 14/10/2014

ESCALA de Shepard. Conceito. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Gamme_de_Shepard. Acesso em 14/10/2014

ESTEVES DE VASCONCELLOS, Maria José. *Pensamento sistêmico. O novo paradigma da ciência*. Campinas: Papirus Editorial, 2014

EURÍPEDES. *As Bacantes*. Ed. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Edições 70, imp. 1998. Citado em 'mundo vegetal e narrativa simbólica em *As Bacantes*, de Eurípedes – [João] Tiago [Carrilho] de Brito [Nobre] Penedo, 2009. Disponível em: <http://lisboa.academia.edu/TiagoPenedo/Papers>

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009

_____. *O espírito não pode ser portador do ritmo*. Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 17-24, 2º sem. 2010

FEI, James. *Edgard Varèse's Poème Électronique*. Disponível em: <http://www.music.columbia.edu/masterpieces/notes/varese/notes.html>. Acesso em 30/08/2014

FERNANDES, Carolina. *Authier-Revuz/Pêcheux: uma interface em construção*. Revista Trama - Volume 4 - Número 7 - 1º Semestre de 2008 - p. 85-96

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Contribuições do pensamento do Michael Foucault para a comunicação*. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo – Volume XXVIII, nº 2, julho/dezembro de 2005. Disponível em: <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/25464-25466-1-PB.pdf>. Acesso em 07/12/2014

FERRAZ, Silvio. *Varèse: a composição por imagens sonoras*. Musicahoje, 8, Revista de pesquisa musical do departamento de teoria geral da música da UFMG, maio de 2002.

FERREIRA, M. C. L. (Org.). *Glossário de termos do discurso*. Porto Alegre: UFRGS Instituto de Letras, 2001

FERREIRA, Thayane de Oliveira. *Dialogismo no percurso composicional de György Ligeti*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2012

FIORIN, José Luiz. *A linguagem humana: do mito à ciência*. In: Linguística, o que é isso? José Luiz Fiorin (org.). São Paulo: Editora Contexto, 2013

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. Editora Ática. Edição digital ePUB 2.0.1, 2011

FITZGERALD, Michael C. *Before history, Niaux's art*. The Wall Street Journal. July, 2011. Disponível em: <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304066504576343074260541588>. Acesso em 14/01/2015

FRANCELINO, Pedro Farias; LEITE, Francisco de Freitas. *Uma propedêutica de uma teoria da enunciação do círculo de Bakhtin*. MACABÉA – REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI | V.1, N.1, JUN. 2012, p. 169-178

FREIRE, S.; BÉLEM, A.; MIRANDA, R. *Do Conservatório à escola. 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Editora UFMG, 2006

FREIRE, Sergio; RODRIGUES JR., Avelar. *A produção musical de Eduardo Bértola (1939 – 1996)*. Revista Opus nº 6, Outubro, 1999

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Obras completas volume 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

_____. *O ego e o id e outros trabalhos (1923-1925)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006

_____. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Vol. VI, 1901, Rio de Janeiro: Imago, 2006

GALVÁN, Valentín. *El mito de Edipo Rey en Michel Foucault*. A Parte Rei, Revista de Filosofia. Espanha, Julio, 2009. Disponível em: www.serbal.pntic.mec.es/AParteRei Acesso em 17/06/2015

GANCET, Genneviève. *Psychanalyse et taoisme. Mémoire pour le diplôme de la découverte Freudienne*. Université de Toulouse – Le-Mirail, 2004

GIL, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2011

GRIGOLETO, E. (2005). *Do lugar social ao lugar discursivo: o imbricamento de diferentes posições-sujeito*. In II Seminário de Estudos em Análise do discurso. Porto Alegre: UFRGS.
Disponível em: <http://www.discurso.ufrgs.br/sead/doc/sujeito/evandra.pdf>. Acesso em 1/12/2014

GRUBE, Ernst J. *O mundo da arte. Mundo islâmico*. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda: São Paulo, 1979

GUARNIERI, Ana Célia Martinez. *A comunicação no vínculo conjugal*. Tese de doutoramento. Escola de Comunicação e Arte: USP, São Paulo, 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/Cliente/Documents/DOUTORADO%20ESCRITURAS/novos%20paradigmas%20para%20a%20ciencia%20e%20pensamentos%20sistemicos/foester%20etc.pdf>. Acesso em 19/06/2015

GUEST, Grace D.; ETTINGHAUSEN, Richard. “*The Iconography of a Kāshān Luster Plate*”- *Ars Oriiitali*, vol. IV, I1961J, p. 25-64

GUIMARÃES, Rodrigo. *A Rosa e o labirinto, o labirinto e a rosa: a poética de Altino Caixeta de Castro*. Universidade Federal de São João Del Rei, 2008. Disponível em: http://intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/vertentes/Vertentes_32/rodrigo_guimaraes.pdf. Acesso em 26/02/2014

GUNTHER, John. *Inside Europe Today*. New York: Harper & Brothers, 1961, p. 336. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1ty%C3%A1s_R%C3%A1kosi#Forced_retirement. Acesso em 26/02/2014

GURGA, Lee. *Haiku: A Poet's Guide*. Modern Haiku Press; First Edition, Fourth Corrected Printing edition, 2003. Disponível em: <http://wkdhaikutopics.blogspot.com.br/2007/12/verbs-used-in-haiku.html>. Acesso em 26/02/2014

GYAMTSO, Khenpo Tsütrin. *Progressives stages of meditation on emptiness*. Trad. Shenpen Hookham. New Ed Edition, Zhyisil Chokyi Publications, England, 2001

HALLS, Glen C. *The precompositional application of combination tones in Octandre, by Edgard Varèse*. Disponível em: <http://www.freejazz.ca/theory-harmony-analysis/varese-octandre-analysis.htm> (sem data). Acesso em 25/08/2014

HALSEY, Lauren B. *An Examination of Rhythmic Practices and Influences in the Keyboard Works of György Ligeti*. Master thesis. University of North Carolina at Greensboro, 2012

HANH, Thich Nhat. *Transformações na Consciência (de acordo com a Psicologia Budista)*. São Paulo: Pensamento, 2006

HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses do século XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983

HINTON, David. *Classical chinese poetry: an anthology*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2008

HOFFMAN, Lynn. *Una posición constructivista para la terapia familiar*. Sistemas familiares, ano 6, n. 3, Buenos Aires, dez. 1990, pp. 29-44, 1990

INTRODUÇÃO ao materialismo dialético. Disponível em: <http://dce.unifesp.br/textos.html> <http://dce.unifesp.br/textos/materialismo.pdf> acesso em 19/12/2014

JENSEN, Niels Mejlhede: *The Philosophy of the Labyrinth*. Disponível em http://www.lavigne.dk/labyrinth/e1a_phil.htm. Acesso em 26/02/2014

JOBIM E SOUZA, Solange; PORTO E ALBUQUERQUE, Elaine Deccache. *A pesquisa em ciências humanas: uma leitura bakhtiniana*. Bakhtiniana, São Paulo, vol. 7 (2): 109-122; jul/dez. 2012

JOHNSON, Robert A. *Inner work. Using dreams and active imagination for personal growth*. Harper & Row Publishers, San Francisco, 1986

JULLIEN, François. *La Valeur Allusive. Des catégories de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*. 1^{er} edition "Quadrige", Paris, 2003

JUNG, Carl Gustav. *Memórias sonhos reflexões*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986

_____. *Memories dreams reflexions*. Translated by Richard and Clara Winston. Revised edition, vintage books, 1989

_____. *O espírito na arte e na ciência*. Obras completas, vol XV. Petrópolis: Editora Vozes, 1991c

_____. *Psicologia analítica e cosmovisão* [1927]. In: *Natureza psicológica* OC VIII. Petrópolis: Vozes, 1984c

_____. *Sincronicidade*. Obra Completa vol. VIII/3 Petrópolis: Editora Vozes, 1984

_____. *The structure and dynamics of the psyche*. Translated by R. F. C. Hull. 2nd edition, Princeton University Press, 1969. Reprinted by Routledge, London, 1991.

KREEF, Peter. *Angels (and demons). What do we really know about them?* Ignatius: USA, 2004

LANNA, Oiliam José. *Aventuras dialógicas*. In: *A música dos séculos 20 e 21. Série Diálogos com o Som. Ensaios*. NASCIMENTO, G.; ZILLE, J.A.B.; CANESSO, R. (Org.). Volume 1. Editora da Universidade Estadual de Minas Gerais, Barbacena, 2014

LAWSON, Andrew J. *Painted Caves: Paleolithic rock art in western Europe*. Oxford University Press, UK, 2012

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg and his school. The contemporary stage of the language of music*. Translated from French by Dika Newlin. Da Capo Press, New York, 1979

LEITE, Francisco Benedito. *Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos*. Revista Magistro. Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO Vol. 1 num 1, 2011

LELAND, Nita; WILLIAMS, Virginia Lee (September. "One". *Creative Collage Techniques*. North Light Books. p. 7. 1994. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Collage>. Acesso em 2/05/2014

LEMONS, Cláudia T. G. de. *A função e o destino da palavra alheia: três momentos da reflexão de Bakhtin*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EdUSP, 2003, p.37-43

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

_____. *States, Events, Transformations*. Perspectives of New Music, Vol. 31. Nº 1 (Winter, 1993), pp. 164-171

LIMA, Cecília Nazaré de. *Uma possível interpretação da referência musical em De Umbris de Oiliam Lanna*. Per Musi, Belo Horizonte, v. 3, 2002, p. 57-69

LIU, Kia Hway. *Tao Tō King (traduction)*. Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1967.

LOVAGLIO, Vania Carvalho. *Música Contemporânea em Minas Gerais: Os encontros de Compositores Latino-americanos em Belo Horizonte (1986-2002)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Uberlândia, MG, 2010

LOW, Robert Rosh. *O eu é real ou ilusório*. Disponível em: <http://albertlowzenbudismo.blogspot.com.br/p/o-eu-e-real-ou-ilusorio.html>. Acesso em 26/02/2014

LOWENTHAL, Marc. *I am a beautiful monster: poetry, prose and provocation*. Translator's introduction to Francis Picabias book. The MIT Press, 2012

MACHADO DA SILVA, Jurandir. *Tecnologias do Imaginário*. In PERES, L.M.V. (org.). *Imaginário: no "entre-saberes" do arcaico e do cotidiano*. Pelotas: Editora e Gráfica da UFPel, 2004

MACHADO, Arlindo. *Hipermídia, o labirinto como metáfora*. In DOMINGUES, Diana, org. *A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997

MARCONDES FILHO, Ciro. "Só conseguimos enxergar aquilo que podemos explicar: Heinz Von Foerster e os dilemas da comunicação". Caligrama (São Paulo. Online), v. 2, n.1 (2006)

MARCONDES, Kathy Amorim. *Introdução à psicologia analítica de Carl Gustav Jung*. 2008. Disponível em: <http://www.portas.ufes.br/sites/www.portas.ufes.br/files/Jung.pdf>. Acesso em 2/06/2015

MARIA, Yanci Ladeira. *Paisagem: entre o sensível e o factual. Uma abordagem a partir da geografia cultural*. Dissertação de mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010

MARIANI, Bethania. *Subjetividade e Imaginário linguístico*. Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, v. 3, Número Especial, p. 55-72, 2003

MARKEY, L. (2002). *Theories of Media: Keywords Glossary 'gesture'*. The University of Chicago: 2012. Disponível em: <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/gesture.htm>. Acesso em 24/08/2014

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *Él árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Lumen/Editorial Universitaria: Santiago de Chile, 1984

_____. *The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding*. Revised Edition, Shambhala Publications, Inc. Boston, 1987

MATURANA, H. R. *El sentido de lo humano*. Santiago: Dolmen, 1996b

_____. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Organização e tradução de Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001

_____. *The origin and conservation of self-consciousness. Reflections on four questions by Heinz von Foerster*. Kybernetes vol.34, nos. 1/2, 2005 pp. 54-88. Disponível em: <http://www.univie.ac.at/constructivism/pub/hvf/papers/maturana05selfconsciouness.html>. Acesso em 21/06/2015

MAURANO, Denise. *Para que serve a psicanálise?* 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2010.

MAY, Rollo. *A coragem de criar*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982

MAYNE, Ethel Colburn (trad.). *Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky to his Family and friends*. New York, The Macmillan Company, 1914

MEENA, Alexander,. *Birthplace with Buried Stones*. New York: Triquartely, 2013

MELLERS, Wilfrid. *Music in a New found land: themes and developments in the history of American music*. Oxford university press, UK, 1987 (p. 164)

MIKLOS, Claudio. *A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, 2010

MIRANDA, Alex Barbosa Sobreira de. *Ampliando as visões sobre a formação da neurose*. Psicologado, julho, 2013. Disponível em:

<https://psicologado.com/abordagens/psicanalise/ampliando-as-visoes-sobre-a-formacao-da-neurose> Acesso em 22/06/2015

MITCHELL, David Scott. *An analysis of Ligeti's "Aventures" and "Nouvelles Aventures"*. Disponível em: www.mitchellmusicguitar.com/students.htm. Acesso em 23/02/2014

MITIDIERI, Andre Luis. *Da produtividade dialógica no espaço biográfico*. Bakhtiniana, São Paulo, 8 (1): 140-156, Jan./Jun. 2013.

MORAES, Fabricio Fonseca. *Considerações gerais sobre "sintoma" na psicologia analítica*. 2014. Disponível em: <http://psicologiaanalitica.com/consideraes-gerais-sobre-sintoma-na-psicologia-analitica/>. Acesso em 23/06/2015

MORAES, Liani Fernandes de. *A incompletude narrativa em dois discursos: análise comparativa de um poema e de uma escultura tumular*. Cadernos de Pós-Graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volum_e_6/3-liana.pdf. Acesso em 16/06/2015

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford University Press, California, 1990

MULLINGER, Lisa Noelle. *Nicolas Slonimsky's role in the musical modernism of the early twentieth century*. Degree project, Master in musicology, university of Kansas, USA, 2013

NAGARJUNA. *Fundamentos de la vía media*. Trad. Juan Amau Navarro. Ediciones Siruela, 2ª Ed. España, 2011.

NAY, flauta. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Ney#The_Pamiri_Nay. Acesso em 05/11/2015

NEUMANN, Erich. *The great mother*. Translated by Ralph Manheim. Bollingen Series Nº 47. Princeton: Princeton University Press, 1974

NOVAES, Bianca; RUDGE, Ana Maria. *A função da linguagem em Bakhtin e Lacan*. Tempo Psicanalítico. Rio de Janeiro, v. 39, p. 157-178, 2007

NUTO, João Vianney Cavalcanti. *O pensamento de Mikhail Bakhtin na atualidade*. In: *conversas escritas para o círculo*. 2009. Disponível em: <http://conversasbakhtinianas.blogspot.com.br/2009/10/o-pensamento-de-mikhail-bakhtin-na.html>. Acesso em 3/03/2014

OJA, Carol J. *Making modern music. New York in the 1920s*. Oxford Press University, New York, 2000

OLIVEIRA, Maria Bernadete Fernandes de. *O círculo de Bakhtin e sua contribuição ao estudo das práticas discursivas*. Eutomia Revista Online de Literatura e Linguística. Ano II, nº 2, dezembro de 2009

ONESTI, Nicoletta Francovich. *The language and names of the vandals*. Publicado em academia.edu. Sem data. Disponível em: https://www.academia.edu/1516556/THE_LANGUAGE_AND_NAMES_OF_THE_VANDALS. Acesso em 29/08/2015.

_____. *Tracing the language of the vandals*. Publicado em academia.edu. Sem data de publicação definida. Disponível em: https://www.academia.edu/691311/Tracing_the_Language_of_the_Vandals. Acesso em 29/08/2015

ONLYNE Etymology Dictionary: Disponível em: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=courage&search_mode=none. Acesso em 27/09/2014

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso. Princípios & procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999

ORTEGA-JIMENEZ, Victor Manuel; DUDLEY, Robert: *Spiderweb deformation induced by electrostatically charged insects*. Scientific Report, July, 2013. Disponível em www.nature.com/scientificreports. Acesso em 23/03/2015

OUELLETTE, Fernand. *Edgard Varese. A musical biography*. London: Calder and Boyars, 1973, p. 66

_____. *Varèse, l'exception*. Collection Musique Passé/Présent. C. Bourgois, Paris, 1989, p.150

PALAFRÉM, definição de. Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Palafre%C3%A9m>. Acesso em 28/10/2015

PANTANO, Andreia A. *O caráter universal das personagens em Dostoiévski*. VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/dramaturgia/Andreia%20Aparecida%20Pantano%20O%20car%20ter%20universal%20das%20personagens%20em%20Dostoi%20E9vski.pdf>. Acesso em 18/02/2015

PARACELSO, Theophrastus Bombastus von Hohenheim: Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Paracelsus>. Acesso em 21/10/2014. Acesso em 23/03/2014

PÄRT, Arvo – disponível em: https://www.dur.ac.uk/resources/ceremonies/congregation/part_arvo.pdf. Acesso em 23/02/2014

PARTIDO da Cruz Flechada. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Partido_da_Cruz_Flechada. Acesso em 29/04/2014

PAZ, Gaspar. *A flexibilidade da escuta musical*. Bento Silva SANTOS (org.). Mirabilia 20, Arte, Crítica e Mística. Jan-Jun, 2015

_____. *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010

PÊCHEUX, Michel et al. (1971). *La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours*. In: MALDIDIER, D. (org.). *L'inquiétude du discours: textes de Michel Pêcheux*. Paris: Éditions de Cendres, 1990, p.133-153

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 2ª ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1975

_____. *Analyse automatique du discours*. Dunod, Paris, 1969

PENDLE, Karin Anna. *Women and Music: A history*. Indiana University Press, 2001

PENGHOU. *Espírito da árvore*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Penghou>. Acesso em 12/11/2014

PÉREZ, Ricardo López. *Idea de constructivismo*. Periodismo, Psicología, Universidad de Chile, 2010. Disponível em: <http://www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/constructivismo.pdf>. Acesso em 12/04/15

PIRES, V. L. *Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin*. In: Organon: os estudos enunciativos, v. 32/33. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. *Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia*. Estudos Semióticos. Editores: Francisco E.S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Vol. 6 nº 2, São Paulo, novembro 2010 p. 66-76. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 25/10/2014

PRADA, Thiago da Silva. *Beckett: a repetição sem fim e o abismo do mundo*. Caligo Editora, 2014. Disponível em <http://caligoeditora.com/2014/07/21/analise-beckett/>. Acesso em 19/08/2014

QUIDIDADE – conceito. Disponível em: <http://sofos.wikidot.com/quididade>

RAMACHANDRAN, Vilayanur Subramanian. *Tell-tale brain. Unlocking the mystery of human nature*. London: William Heinemann, 2011

REDDIT, Alan. *Newly Discovered Cave Paintings Suggest Early Man Was Battling A Lot Of Inner Demons*. Disponível em: http://www.theonion.com/articles/newly-discovered-cave-paintings-suggest-earlyman,35798/?utm_source=Twitter&utm_medium=SocialMarketing&utm_campaign=Default:1:Default. Acesso em 23/05/2015

REVISTA Musical Chilena, Nº 198, julio-diciembre de 2002, pp. 7-20. Disponível em <http://www.latinoamerica-musica.net/index.html>. Acesso em 23/05/2015

RIFKIN, Jeremy; HOWARD, Ted. *Entropy. A new world view*. 2ª ed. Toronto: Bantam Books, 1981

ROOT-BERNSTEIN, Robert Scott. *Music, creativity and scientific thinking*. Leonardo, Volume 34, Number 1, February 2001, pp. 63-68. MIT Press

ROSA, Carlos Augusto de Proença. *A história da ciência. A ciência moderna*. Vol. II, tomo I. 2ª ed. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: DESA, 1965

ROSS, Alex. *O resto é ruído. Escutando o século XX*. São Paulo: Cia das Letras, 2009

ROURKE, Sean. *Ligeti's early years in the west*. The Musical Times, Vol. 130, No. 1759. (Sep., 1989), pp. 532-535

RUSSCOL, Herbert. *The Liberation of Sound: An Introduction to Electronic Music*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1972. Interview with Gunther Schuller (1965, p.34), quoted in *Sound Structure in Music* (1975) by Robert Erickson; University of California Press.

Disponível em: http://en.wikiquote.org/wiki/Edgard_Var%C3%A8se. Acesso em 17/10/2014

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003

SARAVAN, D. *Spider silk – structure, properties and spinning*. Journal of textile and apparel, technology and management, volume 5, Issue 1, winter 2006

SAVITT, Steven. *Being and Becoming in Modern Physics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2013. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/spacetime-become/>. Acesso em 04/01/2016

SCHULMAN, Robert. *Romany Marie: The Queen of Greenwich Village*. Louisville: Butler Books, 2006, pp. 64–65

SEARBY, Michael D. *Ligeti's Stylistic Crisis. Transformation in His Musical Style 1974-1985*. Maryland: Scarecrow Press Inc. 2010

_____. *Ligeti the Postmodernist?* Tempo, pp 9-15 – 1997

SÉRY, Christelle. *De la notion de timbre, l'exemple de la guitare*. Conservatoire National Supérieur de usique et de Danse de Paris. Département de Pédagogie, Paris, 1983

SHANTARAKSHITA, Jamgon Mipham. *The adornment of the middle way*. Shambhala Publishers, England, 2010

SHASEKI-SHU (Coletânea de Pedras e Areia). Zen-buddhism Virtual Library. Disponível em: <http://www.ciolek.com/WWVVL-Zen.html>. Acesso em 04/01/2014

SILVA, Ednaldo Antonio da. *Uma reflexão psicossocial da linguagem na formação da subjetividade humana*. Goiânia: Enciclopédia Especial, vol. 5, n.8, 2009

SILVA, Luiz Eduardo Castelões Pereira da. *Composição Musical a Partir de Dados Extra-Musicais*. Revista Eletrônica de Musicologia. Volume XII, Março de 2009

SILVA, Oliver Schmidt. *Sintoma e diagnóstico em psicanálise e psiquiatria: algumas contribuições*. 2013. Disponível em: <https://psicologado.com/abordagens/psicanalise/sintoma-e-diagnostico-em-psicanalise-e-psiquiatria-algumas-contribuicoes>. Acesso em 23/06/2015

SLONIMSKY, Nicolas. *Perfect Pitch*. Edited by Electra Slonimsky Yourke. New York, Schirmer Trade Books, 2002 p 125

SOBRAL, Adail. *O conceito de ato ético de Bakhtin e a responsabilidade moral do sujeito*. – Bioetikos - Centro Universitário São Camilo - 2009;3(1):121-126

SOUTO MAIOR, Marcelo. *Por trás do véu de Ísis: uma comunicação entre vivos e mortos*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004

SOUZA, Solange Jobim. *Infância e linguagem. Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. 11ª ed. Campinas: Papirus Editora, 1994

SPIVEL, Nigel. *How art made the world*. BBC documentary, 2005

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977

STAPLES, Lawrence H. *Active Imagination*. The Washington Society for Jungian Psychology. Washington, D.C., 2000. Disponível em: <http://www.jung.org/Staples.html> Acesso em 21-04-15

STEINITZ, Richard. *György Ligeti: Music of the Imagination*. London: Faber and Faber. Boston: Northeastern University Press, 2003

STEWART, John. *Cognitive Science, language and epistemology*. In: MAGRO, Cristina (org). *International symposium on autopoiesis. Biology, language, cognition and society*. Workbook. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1997, p. 1-5

SUNYATA, conceito de. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/%C5%9A%C5%ABnyat%C4%81>. Acesso em 07/10/2014

SUZUKI, D. T.; Fromm, E.; DE MARTINO, Richard. *Zenbudismo e Psicanálise*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Ed. Cultrix, 1960

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Zen and Japanese culture*. New York: Bollingen Foundation, 1973

SWANWICK, K. *Teaching Music musically*. PerMusi número 04, UFMG, 2001. Disponível em: www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/04/num04_cap_03.pdf 6 January 2012. Acesso em 28/08/2014

TELEMANN, Georg Philipp. Sonate in D minor Twv 41:d4 para Flauta doce (Contralto) e baixo contínuo:

[http://imslp.org/wiki/Essercizii_musici_\(Telemann,_Georg_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Essercizii_musici_(Telemann,_Georg_Philipp)). Acesso em 28/08/2014

THÁ, Fabio. *Uma semântica para o ato falho*. São Paulo: Annablume, 2001

THURMAN, R. F. 'Foreword', in L. Hixon, *Mother of the Buddhas*. Quest Books, 1993

TOREZAN, Zeila C. Facci; AGUIAR, Fernando. *O sujeito da psicanálise: particularidades na contemporaneidade*. Revista Mal-Estar e Subjetividade. Fortaleza, Vol. XI, Nº 2, p. 525-554, jun/2011

TRANSLUCIDEZ: conceito. Wikipedia. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Transpar%C3%A2ncia_\(%C3%B3ptica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Transpar%C3%A2ncia_(%C3%B3ptica))

TREIB, Marc. *Space calculated in seconds*. Princeton University Press, NJ, 1996, p. 182

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. "The Holocaust." Holocaust Encyclopedia. <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005143>. Acesso em 22/04/2014

UNIVERSIDADE CASTELO BRANCO. *Literatura Latina I*. Ensino à Distância. Rio de Janeiro: UCB, 2008. Disponível em: http://ucbweb.castelobranco.br/webcaf/arquivos/letras/literatura/4_perodo/Literatura_Latina_I.pdf. Acesso em 22/04/2014

USTVOLSKAYA, Galina. http://en.wikipedia.org/wiki/Galina_Ustvol'skaya. Acesso em 08/10/2014

VALLAS, León. *Claude Debussy. His life and works*. First Edition, 1933. Vallas Press: UK 2008

VARESE, Edgard. *Ameriques*. Disponível em: http://www.chouwenchung.org/works/varese_1929_ameriques_p2.php. Acesso em 19/08/2014

VARESE, Edgard; WEN-CHUNG, Chou. *The Liberation of Sound*. Perspectives of New Music, Vol. 5, No. 1 (Autumn - Winter, 1966), pp. 11-19. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/832385>. Acesso em 19/08/2014

VARGAS, Rejane Maria Arce. *Designação e dessignificação: a filiação de sentidos na fraseologia contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Programa de Pós-Graduação de Letras – PPGL. Universidade Federal de Santa Maria, 2011.

VENTURELLI, Paulo César. *O romance como arena polifônica*. IHU on line, 2006. Disponível em: www.unisinos.br/ihu. Acesso em 02/06/2015

VEYNER, Paul: *Acreditavam os gregos em seus mitos? Ensaio sobre a imaginação constituinte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984

VIEIRA, António. *Lágrimas de Heráclito*. Texto original italiano com tradução portuguesa de época. Fixação dos textos, introdução e notas de Sonia N. Salomão. São Paulo, Editora 34, 2001

VIVIER, Odile. *Varèse*. Collections Microcosme: Solfèges Vol. 34. Seuil, Paris, 1973

_____. *Varèse*. Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 70-71

VOLOCHÍNOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. [1926]. *A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica*. In: _____. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011

VON FOERSTER, Heinz. *Sicht und Einsicht [Vista e conhecimento]. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie*. Braunschweig/Wesbaden, Friedr. Vieweg & Sohn, 1985. Citado por MARCONDES FILHO in “*Só conseguimos enxergar aquilo que podemos explicar*”. Heinz Von Foerster e os dilemas da comunicação. Caligrama (São Paulo. Online), v. 2, n.1 (2006)

VON FOERSTER, Heinz. *Short Cuts*. Frankfurt am Main. Zweitauseindens, 2002

WALEY, Arthur. *The nine songs. A study of shamanism in ancient China*. London: George Allen and Unwin Ltd, 1956

WATTS, Alan. Podcast: *Following The Middle Way #3, “And so ad infinitum. That is the Buddhist conception of the universe in an image.”* Jul 25, 2010. Disponível em: <http://castroller.com/podcasts/AlanWattsPodcast/1747465-Following%20The%20Middle%20Way%203>. Acesso em 23/05/2014

WATZLAWIK, Paul e KRIEG, Peter (editores). *El Ojo del Observador*. Barcelona: Gedisa, 1994

WATZLAWIK, Paul. *Münchhausen's pigtail. Psychotherapy and “Reality”*. EUA: W. W. Norton & Company, 1990

WEN-CHUNG, Chou. “*Varese*”. *Current Musicology*, Fall, 1965, p. 169-174.

WILHELM, Richard. *I Ching. O livro das mutações*. Prefácio de C.G. Jung. Tradução de Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Editora Pensamento, 1984

WOODS, Kenneth. *Composers and conductors*. Disponível em: <http://kennethwoods.net/blog1/2011/03/28/a-real-conducting-divertimento-the-legendary-composer-conductors/>. Acesso em 22/04/14

ZANELLA, Andréa Vieira. *Sujeito e alteridade: reflexões a partir da psicologia histórico-cultural*. *Psicologia & Sociedade*; vol. 17 (2): 99-104; mai/ago. 2005

CDs e Discos de Vinil

BERIO, L. (1998). *Sequenzas. Liner notes for Berio: Sequenzas 20/21 Series*. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, CD 457 038-2 GH3

_____. *Record liner notes for Berio, Sinfonia*. Recorded by the New York Philharmonic and Swingle Singers, Luciano Berio conducting, Columbia records MS 7268

BÉRTOLA, Eduardo. *Música de Câmara*. CD produzido pela Escola de Música da UFMG sob encomenda de Rafael Carneiro Nassif sob os auspícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, MG – 2012

_____. *Tramos - Composições 1966-1984*. Edición Tacuabé, série Música Nueva T/E 33 CD – Uruguay

_____. *Grandes Trópicos*. Edición Tacuabé, série Música Nueva T/E 46 CD – Uruguay

APÊNDICE

Nesta seção encontra-se a grade da partitura integral de “The Good Dreams of a Poor Horse Keeper”, finalizada em Novembro de 2015 na cidade de Vitória, ES. A obra foi enviada ao Omnibus Ensemble no início de Dezembro de 2015. Após algumas breves discussões via internet com Jakhongir Shukur (regente assistente e produtor) e com alguns membros do ensemble, foi realizada uma gravação em áudio e vídeo preliminar, apenas para acerto de detalhes de interpretação devendo uma gravação definitiva ser realizada nos próximos meses. A notação musical da obra emprega símbolos tradicionais, alterações microtonais para as cordas e a flauta, durações precisas e sincronização proporcional. Não são utilizadas fórmulas e barras de compasso, o que torna imprescindível a atuação de um regente. Essa e a maior parte das minhas composições tratadas nesta tese estão disponíveis no meu canal do Youtube: <https://www.youtube.com/user/oterioncesariioblion>

The Good Dreams of a Poor Horse Keeper

by

Antonio Celso Ribeiro

MMXV



Dedicated to Omnibus Ensemble - Tashkent, Uzbekistan

A short note on the piece:

"The Good Dreams of a Poor Horse Keeper" is directly inspired by a plate from Seljuq period dated December 1210 and signed by Sayyid Shams al-Din al-Hasani. The plate represents a figure sleeping by a pool, accompanied by a horse and five other personages. The pool in the exergue shows a nude female figure surrounded by swimming fish. The scene clearly portrays a waiting groom with his master's horse (richly caparisoned), with five attendants. The groom falls asleep and dreams with a mythical figure (the naked female figure). Most scholars state that the fish, water, woman and horse all relate to Sufi mystical metaphors. For my composition, I've assigned each instrument to a personage: The alto Nay is associated to the mystical woman in the pond; the Chang is associated to the asleep groom; the Strings are associated to the five servants; the Vibraphone is associated to the fish and water; and the remaining Percussion is associated to the horse.

Instrumentation:

Alto Nay

Chang

Violin

Viola

Violoncello

Double Bass

Percussion [Vibraphone, Woodblock, Bass Drum, Large Tam Tam, Suspended Cymbal, Thai Gong {D,E} and Thunder Sheet]

Dedicated to Artyom Kim and Omnibus Ensemble

The Good Dreams of a Poor Horse Keeper

Antonio Celso Ribeiro
Vitória, ES, November, 2015

♩ = 45 (slowly and dreamy)

Alto Nay

Chang

Violin

Viola

Cello

Double Bass

Vibraphone

Percussion

Annotations:

- (S) strike with hammers
- (P) pick with the hammer end
- (F) play with fingers
- tune the low G string into F
- arco e S.T. sino al fine
- mp senza vibrato
- arco e S.T. sino al fine
- mp senza vibrato
- arco e S.T. sino al fine
- mp senza vibrato
- arco e S.T. sino al fine
- mp senza vibrato
- soft mallets
- vibe pedal must be fixed
- motor on in medium speed

The Good Dreams of a Poor Horse Keeper

4

6

a.n. (head vibrato) *ppp* *mf* *pppp* *mf* *p* *pp* *f* *overblown* *mf* *f* *overblown* (pitch the note) *f* *overblown* (pitch the note)

6

chg (P) *ff* (S)

6

vln. *mp* senza vibrato

6

vla. *mp* senza vibrato

6

vlc. *mp* senza vibrato

6

db. *mp* senza vibrato

6

vib.

6

perc. Thai gong in E *pppp* Thai gong in D *pp*

The Good Dreams of a Poor Horse Keeper

5

II a.n. *f* overblown *ppp* (pitch the note)

II chg *ff* 6.1:5.1 (F) 6.1:5.1 (S)

II vln. 3:2 2 *mp* senza vibrato *mp* senza vibrato

II vla. *mp* senza vibrato *mp* senza vibrato

II vlc. *mp* senza vibrato *mp* senza vibrato

II db. *mp* senza vibrato *mp* senza vibrato

II vib.

II perc. wood block *pp* like a horse trot Thai gong in D *pppp* large tam tam *pppp*

5

The musical score is for 'The Horse Trot' (Hustache) by Franz Schubert, arranged for piano. The score is written for a full ensemble of instruments, including a piano (p), a.c. (acoustic guitar), a.n. (analog synthesizer), chg (change), vln. (violin), vla. (viola), vlc. (cello), db. (double bass), vib. (vibraphone), and perc. (percussion). The score is in 2/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (p, mf, f, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'wood block', 'pp like a horse trot'). The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. The wood block part is marked 'wood block' and 'pp like a horse trot'. The percussion part is marked 'perc.' and 'pp like a horse trot'. The score is a full musical score with multiple staves for different instruments.

The Good Dreams of a Poor Horse Keeper

[illegible]

The Good Dreams of a Poor Horse Keeper

[illegible]

The Good Dreams of a Poor Horse Keeper

9

a.n.

chg

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

bass drum + superball

suspended cymbal

large tam tam

soft mallets *mp*

mf

f

f overblown (pitch the note)

p

31

The Good Dreams of a Poor Horse Keeper

10

34

a.n.

34

chg

34

vln.

34

vla.

34

vlc.

34

db.

34

vib.

34

perc.

The Good Dreams of a Poor Horse Keeper

40

a.n.

chg

Frullatto

f overblown

(pitch the note)

f

ff

niente

40

vln.

vla.

vlc.

db.

Ahl

p (like a yawn)

all string players must sing this bar. There's no need of synchronization between them

niente

niente

niente

niente

40

vib.

perc.

wood block

large tam tam

thunder sheet

pp like a horse trot

pp < *mf* > *ppp* < *p* > *pp*

grip the sheet edge with index and thumb fingers and shake the sheet vigorously

[illegible]

50

a.n.

chg

50

vln.

50

vla.

vlc.

db.

50

vib.

perc.

wood block

mp *ppppp* *pp* like a horse trot

ppppp *sempre*
grip the sheet edge with index
and thumb fingers and shake
the sheet vigorously

The Good Dreams of a Poor Horse Keeper

52

a.n.

52

chg

vln.

vla.

vlc.

db.

52

vib.

52

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

perc.

vln.

vla.

vlc.

db.

vib.

perc.

wood block

54

a.n.

54

chg

54

vln.

vla.

vlc.

db.

54

vib.

54

wood block

pp like a horse trot

large tam tam

p

thunder sheet + superball

pp

p

perc.

[illegible]

61 a.n.

61 chg

61 vln. *mp senza vibrato* niente

vla. *mp senza vibrato* niente

vlc. *mp senza vibrato* niente

db. *mp senza vibrato* niente

61 vib. *pp subito* niente

61 perc. wood block *pp* like a horse trot

65 a.n. *mf* niente

65 chg *mf*

65 vln.

vla.

vlc.

db.

65 vib. *pp* soft mallets

65 perc. *pp* like a horse trot *pp* like a horse trot *pp* suspended cymbal *pp* large tam tam *pp* Thai gong in E Thai gong in D *pppp* *pppp* *pppp*