REVISTA DA FUNDARTE
Ano 15 – Número 29 – Janeiro/Junho 2015

Composição musical como campo de diálogo: para além das disciplinas

Silvio Ferraz
Departamento de Música – Universidade de São Paulo – USP

De um modo geral as áreas práticas das artes, dentre as quais a composição musical, são espaços interdisciplinares, com implicações conceituais e técnicas, que colocam em jogo diversas áreas de conhecimento bem como as outras práticas artísticas. No universo da arte todo material facilmente se transforma em ideia poética. Porém cada material tem sua resistência e impõe suas regras, com o que facilmente uma aproximação poética pode transformar-se em discurso de legitimação. Visando ir além desta relação de legitimação, e dar ênfase à criação musical enquanto produto de estudos acadêmicos, este pequeno artigo traz propõe um debate conceitual buscando pensar a composição musical dentro de um jogo que articula filosofia, biologia, física, literatura, linguística, as tecnologias eletrônicas e digitais, e técnica composicional (implicando aqui aspectos analíticos e históricos da música) mas de modo que sua interação com disciplinas distintas se dê de fato sem anular a força própria ao domínio da criação: evitando assim cair na esterilidade dos domínios, seja técnico seja conceitual, de puras elucubrações.

Este artigo retoma alguns pontos que tratei em evento científico em 2013 relativo à pesquisa no campo da criação artística. Tais aspectos de certo modo se ligam à minha pesquisa recente sobre a questão da Reescrita, modo composicional em que o diálogo, seja com a própria música, outas artes ou áreas de conhecimento, é o ponto de partida. Deste modo trago aqui algumas questões que tem orientado não apenas meu trabalho, mas o trabalho de um pequeno grupo de pesquisadores legados ao Centro de Pesquisa escritas e Invenção Musicais (USP/CNPQ). Reflete assim um certo tipo de preocupação que diz respeito a certas especificidades da área de composição musical, de como um compositor, alguém que está ligado à invenção sobrevive na universidade com suas exigências tão medianas.

Acompanhando a produção universitária recente, sobretudo no Brasil e na área mais próxima à análise musical assistimos atualmente a um quadro que inverte a posição da arte e põe em risco seu próprio produto principal: a invenção. Narrando um caso talvez pessoal, ou talvez específico, nós acompanhamos nas décadas e 1950, 60 e 70 a uma profusão de trabalhos no domínio da análise musical. Trabalhos que entrecruzavam a arte, a filosofia, a ciência e até mesmo a publicidade, a comunicação. Nesta linha surgiram os escritos de Barthes, Sartre, Benjamin, Adorno, Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Luciano Berio, G. Ligeti, Willy Correa de Oliveira, Haroldo de Campos,

Décio Pignatari, Henri Michaux, Italo Calvino, Jean Genet, John Cage. E seguiam o rumo de escritos de Mallarmée, Paul Klee, Kandinsky, Eisenstein, Stravinsky, Franz Marc. A lista é grande. Cada um destes textos muitas vezes inaugurava uma nova teoria, mantendo sempre uma posição inaugural. Não que a posição inaugural seja realmente relevante como tal, mas por seu frescor constante, por a cada texto desdobrar-se mundos possíveis, mundos dos povos que faltam, como disse Klee. Nestes textos a análise de uma obra musical, de uma performance, era como que um jogo de reinvenção, como se o analista estivesse fazendo aquele caminho pela primeira vez, não necessariamente com a ingenuidade da primeira vez, ou com a pretensão de ser o primeiro, mas aquela primeira vez de quem, em uma escuta, leitura ou vislumbre, faz cruzar linhas que antes estavam apenas esboçadas e escondidas. Análises que mais tornavam sensíveis pontos antes escondidos. Mas um modo de tornar sensível que deixava com que os pontos escondidos se escondessem novamente, para permitir novas leituras.

Ou seja, um modo de escrita que fazia de cada trabalho uma fonte primária, um percurso único da trama infinita de percursos que a arte abre.

A força de tal domínio de escrita parecia própria ao lugar da universidade. Escrever é uma atividade do professor e pesquisador universitário. Ele escreve, inventa e reinventa suas aulas, acende luzes, ilumina percursos únicos. Para o artista que tem na escrita um dos suportes para seu trabalho, parecia que a universidade estaria abrindo um espaço. No entanto, os caminhos pelo qual o artista escreve parecem estranhos para a universidade, já que a força da invenção (base de sua escrita) não tem por princípio a avaliação por equiparação. A invenção não é da ordem da equiparação. Não cabe a ela esta camisa de força.

O inverso deste princípio foi aquele que acabou dominando e hoje atravessa grande parte da nossa produção acadêmica, de nossos resultados de pesquisa. A cada ano surge um novo nome, mesmo que antigo, que vem abrilhantar os anais de análise e pesquisa musical. Um nome que talvez tenha tido um frescor no passado mas que agora aparece como regra fechada. Ninguém descobre mais nada, só aplica-

se as fórmulas de Zuckerkandle, Schenker, Donald Tovey, Timotsko, Schoenberg, Molino, etc. Uma outra grande série de nomes[1].

Fato é que enquanto em um determinado momento a arte, a música, os estudos sobre arte, surgiam como fontes primárias, obras paralelas à arte com que dialogavam, agora nascem já meio mortos como fontes secundárias que tentam ser a última palavra no que diz respeito a uma obra específica.

A nova escolástica traz para o domínio da arte os estudos críticos alinhados, a reciclagem de métodos de leitura, a aplicação de sistemas que faz com que cada novo *paper* seja o redito do redito do redito, uns mais outros menos próximos ao dogma central.

É neste sentido que vale pensarmos o que viemos fazer na universidade e qual exatamente nosso lugar na pesquisa, e como garantir este espaço como um espaço de criação artística, seja de objetos artísticos seja de escritos sobre tais objetos, sobre o modo como imaginamos que estes objetos são recebidos e ganham sentido na vida de outras pessoas, sobre o modo como estes objetos circulam em um grupo social, o modo como imaginamos que tais objetos se conectam a outros. É aqui que cabe aquilo que muito se tem falado no terreno do que se chamou interdisciplinaridade.

Quando começamos a falar sobre composição musical ou, de um modo geral sobre criação artística, não temos como fugir das questões transdisciplinares que atravessam tais práticas.[2] E, pensando em tal transdisciplinaridade, dois nomes de artísticas do século XX são referências quase que obrigatórias: Paul Klee e Iannis Xenakis. De um lado o pintor e violinista, de outro o arquiteto e compositor. Mas também temos de pensar que a interdisciplinaridade que atravessa os dois casos é bastante específica: Klee se vale da música e do som como imagem visual, Xenakis das linhas da arquitetura e da matemática como imagens sonoras.

[1] Um panorama quanto a estes modelos normativos da análise musical foi realizado por Nicholas Cook no capítulo "Formal approaches to analysis", em seu *Guide to musical analysis*, Nova York: Norton, 1987.

[2] Uma disciplina "é aquilo que é requerido para a construção de novos enunciados", princípio de coerção e de restrição, no entanto tal aspecto não deve ser visto apenas sob perspectiva negativa, mas também quanto à potência que se encontra à margem que as próprias disciplinas definem (FOUCAULT, 1996, pp. 34-37).

Dois artistas que encontram as imagens para suas criações em domínios que não são aqueles próprios de suas artes: a pintura e a música. Dois domínios aparentemente distantes: o olho e o ouvido; o espaço e o tempo. Tanto em um quanto no outro, a relação entre os domínios distintos não é ilustrativa.

Buscando outras duas referências, pensaria em Leonardo da Vinci e Olivier Messiaen. Leonardo e seus estudos de anatomia, não para criar um tratado de medicina mas para um estudo do movimento, da vida que molda um corpo. Messiaen e a ornitologia, não para realizar um catálogo de pássaros mas para encontrar uma matriz melódica para sua música, para encontrar talvez alguns dos arquétipos da melodia humana.

Cruzamentos entre artes e cruzamentos entre ciência e arte, para o que ainda poderia ir mais adiante e encontrar o cruzamento entre a filosofia e a arte, a música do filósofo Jean-Jacques Rousseau, a filosófica dos poetas heterônimos de Fernando Pessoa, a filosofia do escultor Alberto Giacometti.

Relações que realmente nos fascinam e que nos “autorizam” a prosseguir reunindo domínios distintos. Mas que em mãos desavisadas facilmente se confunde com a relação de legitimação, a arte que busca ser legítima através do discurso da ciência, da filosofia e da técnica. A arte, que em um terreno como a universidade e suas pesquisas acadêmicas, sofre sempre a tentação de abandonar a produção de imagens para por em jogo a busca de um discurso legítimo ou a relação ornamentação. A ciência, a filosofia, a matemática, surgindo como discursos autorizados que legitimam alguma estratégia artística, não mais por seu potencial de invenção, mas por uma verdade que faltaria à arte sozinha. Este seria o problema da arte na universidade.

É neste entroncamento das relações de invenção com as relações de legitimação que a interdisciplinaridade acaba tornando-se um campo que exige um cuidado específico. Estabelecer algumas regras de estudo, algumas regras de saída, é mais que necessário e urgente. Como manter a força interdisciplinar própria da invenção? Como afastar-se das relações de legitimação de discurso ou ainda das relações ornamentais, entre a ciência, a filosofia e as artes?

O artista plástico e poeta Anselm Kiefer nos lembra que a arte se alimenta de tudo (KIEFER, 2011). A partir de Kiefer distingo três relações entre arte e outras disciplinas ou mesmo entre as artes. A relação técnica, na qual uma disciplina vem ao auxílio de outra enquanto ferramenta para compreensão ou produção (na música teríamos a acústica, a computação, os sistemas cognitivos, a matemática). A relação poética, onde toda disciplina se transforma em reservatório de imagens para a invenção. A relação legitimadora, em que as disciplinas cujo discurso é tido como operador de verdades acabam sendo tomadas de empréstimo para legitimar uma ação artística (os discursos sobre arte-sociedade, arte-natureza, arte-matemática, arte-cognição etc.). Mas mesmo distinguindo estes três modos, na prática da composição tudo não passa de relações poéticas, e toda relação poética é frágil, toda relação poética não é da ordem da verdade, e quase toda relação frágil pede por um discurso que o legitime e pede uma técnica. Ou, lembrando Igor Stravinsky, a música é uma ciência, porém uma ciência especulativa.

Frente a estes três modos de relação que a arte implica (a da poética, da técnico e do juízo), cabe pensar o embate entre o pensamento não linear da arte, da ciência, da filosofia e da técnica em contraponto com i pensamento supostamente linear dos discursos de legitimação universitários.

Se na universidade, ciência, filosofia e técnica já desenvolveram seus modos de relacionar-se com tais discursos de legitimação, não é esta a situação da arte, muito menos da arte na universidade brasileira. Um exemplo simples desta situação incipiente é a pouca ou quase nenhuma existência de programas de pós-graduação em que um projeto de composição seja o requisito fundamental para obtenção dos títulos de mestre ou doutor, na maioria dos programas esta produção é no máximo ilustração de um trabalho teórico.

Mas como evitar este caminho da legitimação, tão aparentemente necessário para um pesquisador que já tem no seu objeto de trabalho algo indefinível, movente, como a composição?

O interessante é notar que tal necessidade de legitimação surge nos mais das vezes quando há deficiência de formação técnica mas também face à própria função territorial da arte. Nunca devemos esquecer que a arte é um modo não só de diálogo

entre pessoas, mas também um mecanismo de demarcação do território em que tal diálogo se dá. Anexar à arte um discurso legitimador é um modo de controle quase necessário.

Mas como implicar um projeto composicional nos estudos pós-graduados sem recair no discurso linear? Retomar o modelo da graduação, o sistema do conservatório, onde a prática composicional representa destreza técnica? Atender à necessidade de legitimação e buscar um discurso cientifico, técnico ou filosoficamente amparado? Escapar a tais tendências e trabalhar uma poética e seu universo de relações e transformações? Sem dúvida esta terceira hipótese, a da poética, é a mais interessante; mas como realizá-la?

O campo da criação no entanto implica os três modos, eles embora distintos não se apartam, um está embutido no outro. O técnico, o poético e o político, ou melhor o ético. É o desequilíbrio entre os três modos que acaba levando a caminhos, ou a falsa independência entre eles que conduz a resultados insipientes, pouco produtivos, muitas vezes teoricamente equivocados.

Muitas vezes a falta de técnica acaba sendo o ponto de partida para a busca de legitimações. O vazio poético também abre este mesmo espaço, e buscar legitimar-se através de uma técnica. A falta de consistência na formação de um jovem compositor acaba sendo o terreno aberto para o desenvolvimento de um discurso moral que mais e mais afastará a busca de uma poética, afasta o jovem da própria arte que ele busca. Pois o ponto de partida moral tenta suprir a falta de formação técnica ou a invenção poética.

É importante assim inverter este quadro, ligar a pesquisa em arte o quanto antes à invenção. A arte é sempre nascente, adota suportes e modos de produção os mais inusitados, a todo momento. A invenção não se baste em um ou outro discurso, nem se basta em técnicas adquiridas de antemão. Técnica e poética nascem juntas. Embora a técnica seja disciplinar ela nasce em um caminho móvel em que as disciplinas não existem[3].

[3] Sobre tal questão citaria aqui dois trabalhos muito próximos, o de Gilbert Simondon, publicado sob título de *Sur la Technique 1953-1983* (Paris: PUF, 2014) e Milton Santos, “A questão do meio ambiente: desafios para construção de uma perspectiva transdisciplinar”, publicado nos *Annales de Geografia da la Universidade Complutense*, nº 15, pp. 695-705 (Madrid, 1995).

Falando um pouco de técnica, da técnica composicional, tomo a como um domínio que articula modos variados de suporte e produção, abarcando música escrita, composição algorítmica, instalações sonoras, performances, objetos sônico-visuais etc. De Perotin a Smetak aos *sound-designers*. Um quadro tão amplo que dificilmente será abarcável por algum curriculum, o qual no máximo só limitaria o domínio da criação. A base do solfejo-harmonia-contraponto-história dificilmente dá conta, e mesmo sua ampliação com disciplinas como acústica, computação musical, novas técnicas de instrumentação, improvisação, música e imagem, música e movimento etc, não dá conta deste seu caráter movente da invenção e de seu potencial de conexão rápida de diferentes domínios do conhecimento, diferentes campos e culturas.

A composição artística (em nosso caso, a musical) não se limita à música escrita, muito menos às técnicas de escrita do início do século XX, ou mesmo à escrita mais recente, e muito menos à computação musical ou à arte sonora etc. Além do que na arte os domínios do conhecimento, transformados em imagens poéticas, têm a capacidade de se misturar e transformar em alta velocidade.

Assim, conceitos extremamente complexos como o de tempo, por exemplo, que na filosofia vem se desdobrando em um verdadeiro campo de batalha desde os pré-socráticos, na música é uma questão que implica em poéticas distintas. A música como arte do tempo deu origem, só no século XX, a uma diversidade de imagens composicionais (Cf. Stravinsky, Messiaen, Xenakis, Boulez, Ferneyhough, Vaggione). As propostas de tempo cronométrico e cronoamétrico de Stravinsky-Souvtchinsky, de tempo medido e tempo liso em Boulez, a noção de multitemporalidade que perpassa obras como Zeitmasse de Stockhausen, os três polos temporais de Xenakis, a mircotemporalidade em Ferneyhough e Vaggione (cada uma com uma proposta distinta), são alguns dos exemplos.

O quadro é amplo mesmo sem levarmos em conta as temporalidades que marcaram cada momento da prática da música no ocidente: a “mens momentânea” do Barroco, o tempo dialético do Classicismo, a eternidade das grandes missas e do

Canto Gregoriano[4]. E não se trata de determinar a veracidade de uma ou outra imagem de tempo, pois o resultado composicional é o principal implicado e o condutor da pesquisa com seus desdobramentos na realização musical do instrumentista.

Outro conceito pertinente e que tem lugar central na produção musical é o do som: do som enquanto imagem da ondulatória ou enquanto imagem poética, tal qual a imagem do "som esférico" inventada pelo compositor Giacinto Scelsi. Se o som é ou não esférico, se o espectro é ou não um dado que corresponde álgebra e natureza, não é esta a questão. A questão é composicional, ou seja o que uma imagem suscita no campo da invenção composicional[5]. É necessário ter isto bem claro: até mesmo as implicações aparentemente técnicas de uma área como a das novas tecnologias aplicadas à música, não só se dá enquanto suporte tecnológico, mas está atrelada a mudanças radicais no domínio poético.

De fato não estou mais falando de interdisciplinaridade. Mas da relação entre a disciplina e a não disciplina. É assim que o músico que domina sua técnica busca um terreno que não domina, e ali encontra seu alimento. Já aquele que não tem a técnica fatalmente encontrará no outro domínio aquilo que o disciplina. Desta dinâmica não temos como escapar. No campo da composição, da criação artística, o interdisciplinar é a relação entre a disciplina e a não disciplina, entre o linear e o não linear, o discurso e o sem discurso de um modo em que o não disciplinado desloca a disciplina, a desterritorializa (no sentido de Deleuze e Guattari). Na arte toda disciplina torna-se imagem livre. De outro modo, estaríamos a disciplinar a arte, a territorializar a invenção livre, a reger o jogo livre de relações que a arte pratica.

Neste sentido até mesmo quando falamos de bibliografia nos estudos artísticos a questão é bastante diferente daquela que consiste em estudar um método ou uma

[4] Neste sentido indicaria aqui alguns textos como: Brelet, Gisele. *Le temps musical*. 2 vols. Paris: PUF. 1949; Boulez, Pierre. *Penser la musique aujoud'hui*, Paris: Gallimard. 19; Ferneyhough, Brian. "The tactility of time". Perpectives of new Music, v.31, no.1. Seattle: Univ. of Washington. 1983; Messiaen, Olivier. *Traité d'ornitologie, temps et couleur-1942-1992*, tomo II. Paris: Leduc, 1994; Xenakis, Iannis. *Musique et originalité*. Paris: Séguier. 1996; Zimmerman, B.A.. "Intervale et temps" In: *Contrechamps*. nº.5. Lausanne: L'Age d"homme. 1985; SOUVTCHINSKY, Pierre. "La notion du temps et la musique" (1939). Un siècle de musique russe. Arles: Acte Sud. 2004; Stockhausen, Karlheinz. "Momentform", "Composition par groupes: *Klavierstuck I*", in: *Contrechamps*, nº 9. Paris: l'Age d'homme. 1988.

[5] Ver especificamente: "Art et nature (la maîtrise technique de la nature)", curso que Gilbert Simondon ofereceu em 1980 no quadro da graduação da Unviersidade Paris V (in: Simondon, G.. *Sur la Technique*).

teoria. Frente a arte até mesmo o estudo conceitual se faz estudo de fonte primária e fonte de imagens. O estudo de um determinado filósofo ou teórico acaba sendo mergulhado nas imagens que saltam de seu pensamento e no modo como apresenta seus conceitos: sua escrita, a organização de seu trabalho, seus exemplos etc. Tudo se torna imagem. E é talvez por isto mesmo que conceitos extremamente complexos, ou mesmo controversos em sua origem, e que dificilmente seriam aprendidos e desdobrados no curto espaço de um doutorado ou mestrado, se fazem temas constantes nos projetos de pesquisa na área de composição artística.

Como encontrar um modo de permitir estes diálogos, que começavam naquele entre compositor e intérprete, depois entre música e outras artes, e então entre música e filosofia, ciência e novas tecnologias?

Talvez aí more uma questão que nos diz respeito. Podemos até compreender que uma área invade a outra, ou como afirma o etnomusicólogo John Blacking, quanto à música: “ela é quase sempre gerada por princípios não musicais, e a metalinguagem comumente empregada nas análises musicais pode de fato impedir o desenvolvimento de uma gramática musical, porque é espécie-específico e irrelevante para a compreensão da maioria das músicas do mundo” (BLACKING, 1995). Mas como realizar tal ideia? Como se lançar neste cruzamento? Como cruzar música, tecnologia, filosofia, outras artes, ciência, se somos formados apenas em música? Como realizar este jogo interessante se nosso olhar vai da música à música? Como escapar de correr o risco de mergulhar em jogos metalinguísticos para mergulhar em domínios que não conhecemos em seus meandros?

Primeiro talvez devessemos pensar “o que é a música?”.

Novamente recorro a Blacking: a música é um comportamento espécie-específico, uma habilidade cognitiva de reconhecer sons, de imitar sons, de reproduzir sequências sonoras, que ganha sentidos diferentes entre grupos sociais diferentes ou para pessoas diferentes de um mesmo grupo social, ou para uma mesma pessoa em momentos diferentes de sua vida. Ela é um modo de ligar pessoas através de sons, ganhando em diferentes ambientes modos distintos de ser elaborada e reelaborada. Diversos povos sequer tem um termo para atividades que associamos a música, outros empregam um termo que pode valer para tocar um instrumento ou cozinhar e

caçar, outros para tocar um instrumento ou entrar em transe. Vista deste modo a música, esta que fazemos no ocidente não escapa também de uma falta de disciplina, de um cruzamento de disciplinas.

Referências

BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

COOK, Nicholas. *Guide to musical analysis*. Nova York: Norton, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga Sampaio. São Paulo. 1996. pp. 34-37.

KIEFER, Anselm. *L'art survivra à ses ruines*. Paris: Collège de France/Fayard. 2011.