

Por uma poética possível

COMUNICAÇÃO

Eduardo Fabricio Frigatti

Resumo: Este artigo retoma a discussão entre pensamento estrutural e pensamento serial realizada por Umberto Eco para repensar o papel da escuta na poética composicional. Assim, a partir dos textos de Pierre Boulez e Smith Brindle, levanta as conquistas e limitações do serialismo integral e discute o que parece ser seu fracasso em produzir formas apreensíveis. Por fim, baseado nas reflexões de Maurício Dottori e Marcos Nogueira, propõe a cognição como *Ur-código* da música, cuja poética deve ser pautada pela escuta.

Palavras-chave: Composição. Serialismo integral. Escuta.

For a possible *poiesis*

Abstract: This paper retakes the discussion of structural and serial thoughts made by Umberto Eco for rethinking the role of the listening into compositional *poiesis*. From that and according to the texts of Pierre Boulez and Smith Brindle, this work points out the achievements and limitations of the integral serialism and discusses its failure to produce apprehensible forms. Finally, based on the reflections of Maurício Dottori and Marcos Nogueira, this paper proposes the cognition as *Ur-code* of music, in which *poiesis* must be based on the listening.

Keywords: Composition. Integral serialism. Listening.

Em *Pensamento Estrutural e Pensamento Serial*, Umberto Eco cindiu as responsabilidades dos interesses estruturalistas (pensamento estrutural) e das pesquisas de vanguarda (pensamento serial). Para ele, o pensamento estrutural se move na direção de um reconhecimento de estruturas universais, enquanto o pensamento serial se move na direção da destruição de todo e qualquer pseudo-universal. Eco (1971) diz que ao buscar uma estrutura universal, deve-se abraçar a história e discuti-la para encontrar uma estrutura gerativa. Desse modo,

Uma metodologia estruturalista que queira descobrir as abscissas intemporais por sob o devir histórico, deve acolher com atenção os movimentos da história para sobre eles verificar se as estruturas que estabeleceu podem explicar também o que está sucedendo de novo (1971. p. 314).

Para ele, o método serial é a outra face dialética do método estrutural. E é através de uma desconfiança do próprio método – do jogo dialético entre o pensamento estrutural e o pensamento serial – que se pode buscar e verificar a existência de constâncias em estruturas distintas, nem sempre facilmente identificáveis. A estrutura é uma constante que se concretiza ao se manifestar enquanto processo histórico. Contudo, nesse processo, a estrutura se omite e não pode ser mais alcançada. Assim, a estrutura é ausente, é aquilo que ainda não existe (Eco, 1971).

Por isso, Eco crítica a postura de Lévi-Strauss em relação à arte contemporânea (vanguarda cinquentista), em especial, com relação à música. O italiano questiona se o sistema tonal é o representante do “espírito” (ou *Ur-código*, código dos códigos, a estrutura básica), como afirma o antropólogo francês. Segundo Eco, se é possível conceber um código dos códigos, como almeja o pensamento estrutural, não há por que identificar este em uma possível manifestação histórica do mesmo. “[...] Nem a existência histórica desse sistema [tonal] obriga a reconhecer nos seus parâmetros os parâmetros constitutivos de toda comunicação musical possível” (1971. p. 310).

O serialismo integral despontou após a Segunda Guerra como uma das tendências que buscavam inovação e mudança. Embora o compositor estadunidense Milton Babbitt tivesse composto em 1947 obras dentro dessa tendência, foi o grupo serialista europeu, liderado por Pierre Boulez, que ganhou maior notoriedade e exerceu maior influência nos anos seguintes. A gênese da técnica composicional deste grupo está relacionada às pesquisas de Olivier Messiaen e dos desdobramentos de alguns procedimentos adotados por Anton Webern. Sob o ponto de vista estético, no que concerne ao começo radicalmente novo, os debates, embora prolíficos, ainda não são esclarecedores. Ainda assim, é possível apontar fatores importantes: primeiramente, a tendência para uma racionalização, mesmo uma abordagem matemática, das artes naquele período; e, em segundo lugar, no entanto mais decisivo, o desejo de começar novamente, cujo principal obstáculo eram as memórias musicais, a tradição (Brindle, 1975).

Comentando o processo de criação de *Structures pour deux pianos*, Boulez (2007) relata o desejo que tinha de apagar de seu vocabulário absolutamente todo vestígio do tradicional, no que diz respeito tanto às figuras e frases quanto ao desenvolvimento e à forma; e reconquistar, paulatinamente, elemento por elemento, de tal modo que se pudesse criar uma síntese inteiramente nova. O compositor francês também almejava criar um sistema único que gerasse o material, e não necessitasse recorrer a procedimentos de diferentes compositores – aproveitar de um o sistema de alturas, de outro um princípio rítmico, de um terceiro uma idéia de forma. Em resumo, “a uniformização da linguagem exigiu uma total renovação dos valores ‘semânticos’; o questionamento do vocabulário em todos os níveis obrigou-me a procurar uma unidade fundamental” (Boulez, 2007. p. 70).

Começar novamente exigiu neutralizar a memória do compositor durante a criação, pois sua mente, em geral, cria somente com o que suas memórias lhe sugerem. O compositor tende a remontar padrões musicais familiares e isto deveria ser evitado (Brindle,

1975). Corroborando tal afirmação, Boulez diz, ao comentar o processo de criação de *Structures*:

De que maneira acreditei poder eliminar do meu vocabulário todo vestígio do tradicional? Confiei a inúmeras organizações a responsabilidade pelos diversos graus do trabalho criativo. Depois de escolher a situação material *já existente*¹, deilhe, por meio de uma série de números, uma autonomia total, sobre a qual eu apenas precisava exercer maior influência de uma maneira descompromissada, superficial, de modo que estes mecanismos automáticos não entrassem em desordem. (Boulez, 2007. p. 71).

Naqueles anos, a total organização parecia o único modo de se criar a *tabula rasa* sobre a qual se poderia erguer uma nova música. Tais procedimentos permitiriam gerar novas sonoridades completamente diferentes do que já se ouvira antes (Brindle, 1975). Mesmo que seja inegável a contribuição das pesquisas serialistas para ampliação do repertório sonoro e das possibilidades de escuta, sua escrita excessivamente hermética sofreu duras críticas: notação demasiadamente complicada para ler e executar; um emprego casual e não controlado dessas novas sonoridades, que, em geral, resultavam em músicas menos interessantes que os sistemas que a geraram; e que levavam frequentemente à ruptura da capacidade de compreensão, por exigir um esforço excessivo da percepção e da memória do ouvinte (Brindle, 1975).

Gilèle Brelet, criticando a música schoenberguiana, advertira que “todas as obras de valor coincidem na obediência a uma lógica geral do pensamento musical que não se poderia transgredir. É preciso não confundir a necessidade de inovar com a anulação de princípios sem os quais não é possível música alguma.” (1957. p. 31). Salvo a inclinação pró Stravinsky da musicóloga e filósofa francesa, a admoestação sempre será válida, e o é para o Serialismo Integral. Contudo, paradoxalmente, a opção estética serialista, ao tentar apagar os elementos tradicionais, desmontou estruturas aparentemente básicas, e pôs em evidência, pela negligência deliberada, princípios elementares da poética musical: centrar sua lógica na escuta e pautar seus limites na capacidade cognitiva.

Para o compositor estadunidense, George Perle, “[...] a experiência da escuta é extraordinariamente complexa, espontânea, intuitiva, *naïve*, e sofisticada, tudo ao mesmo tempo [...]” (1990. p. 22). Segundo ele, dois tipos de experiência auditiva, quando criança, levaram-no posteriormente a essa conclusão: a compreensão da coerência em uma peça musical, mesmo sem qualquer conhecimento prévio, ao ouvir uma prima executar um estudo de Chopin; e, já como estudante de música, a sua primeira descoberta analítica, a diferença entre meia cadência e a cadência perfeita. Perle (1990) acredita que essa segunda constatação

só foi possível porque ele, de algum modo, já a entendera em audições prévias, senão a peça de Chopin ter-lhe-ia sido incompreensível. Por isso, não parece estranho que o compositor estadunidense, mesmo sendo um compositor de vanguarda, tenha sido classificado pelos críticos como um compositor amigável com o ouvinte, devido à facilidade da escuta de sua música frente às peças de seus contemporâneos. Para ele, isso se deve justamente ao fato de sua música edificar-se na escuta (Perle, 1990).

Ao delegar à escuta o juízo, conseqüentemente, o compositor estará a trabalhar com os limites do que é possível construir em sua mente, ou seja, com os limites da cognição. Assim, o compositor criaria jogos cognitivos que o ouvinte procura desvendar, pois a música é feita de enigmas cognitivos, cujas regras eram diferentes nos distintos períodos da música. Hoje, diferentemente dos períodos de prática comum, em que essas regras eram reguladas por um contexto, o compositor é quem deve criar as regras – para uma única peça se assim desejar. Mas o limite das possibilidades continua sendo a capacidade do ser humano poder dar forma a música (Dottori, 2005; 2007; 2012).

Remetendo a Hanslick e Meyer, Nogueira (2010. p. 123) diz que

O sentido musical deve ser encontrado em uma forma que se move sonoramente [...] a expressão musical é função dos ‘desvios de expectativas’, os sentidos produzidos na experiência musical originam-se, ao menos em grande parte, nos processos de frustração de expectativas [...] O valor musical é reduzido, segundo esse pensamento, se: 1) uma obra ou trecho musical não provoca no ouvinte nenhuma expectativa ou permite inferir tendências; ou 2) prováveis desfechos formais não são alcançados diretamente ou mesmo nunca são percebidos.

Há uma expectativa do porvir que pode ou não ser confirmada, somente possível pela percepção das relações entre os diversos eventos da peça. Eventos que são categorizados e recategorizados – ou seja, identificados, catalogados e hierarquizados – pela memória, à medida que a peça avançada (Nogueira, 2010).

Essas concepções convergem para idéia da música ser uma arte de caráter temporal, cuja apreciação é inteiramente dependente da capacidade mnemônica. Ou seja, gerar expectativas é fundamental a música, pois, ao ouvir uma peça, projeta-se um futuro hipotético do que virá baseado no que já se ouviu. A crítica a alguns compositores da vanguarda se dá justamente pelo fato de não terem tratado a música como um fluxo temporal linear, que se projeta na mente e se faz possível pela memória (Dottori, 2005; Junchaya, 2010).

A posição de Lévi-Strauss frente à arte moderna está de algum modo relacionada a essa desconsideração intencional mencionada acima. Para o autor francês, não há mais linguagem comum nessa arte serialista, inviabilizando a dupla articulação necessária em qualquer discurso. Para ele, a música serialista, ao abandonar a sintaxe tradicional, não conseguiria gerar uma nova articulação primária, impossibilitando sua existência enquanto linguagem possível (Lévi-Strauss, 1991).

Contudo, como mencionamos no início do trabalho, se há um Código dos Códigos, não há razão para identificá-lo em uma de suas existências históricas. Curiosamente, o próprio Lévi-Strauss oferece uma resposta ao afirmar que toda escala cria relações hierárquicas que não são ditadas pela natureza. (Lévi-Strauss, 1991). E,

[...] como qualquer sistema fonológico, todo sistema modal ou tonal (ou até politonal e atonal) se baseia em propriedades fisiológicas e físicas, o sistema retém algumas entre todas as que estão disponíveis em número provavelmente ilimitado e explora as oposições e as combinações às quais elas se prestam para elaborar um código que serve para discriminar significações (Lévi-Strauss, 1971. p. 29).

Como aponta Eco (1971), o erro de Lévi-Strauss é acreditar que não sejam possíveis novas relações hierárquicas independentes das apresentadas culturalmente. Essas relações são possibilidades em qualquer sistema que as tornem perceptíveis, que tornem palpáveis as possibilidades de oposições e combinações de qualquer materialidade sonora. Ou seja, que transpareçam na escuta – no sentido sugerido por Perle –, nas regras que delimitam o jogo. Assim, o primeiro nível de articulação seria dado pela própria obra.

Não é o caso do serialismo integral, que, embora desejasse criar pela própria obra esse nível primário de articulação, abusava deliberadamente de gestos complexos, extrapolando a capacidade mnemônica em identificar padrões importantes. Assim, impossibilitava o ouvido de categorizá-los e hierarquizá-los, inviabilizando as relações possíveis. A sintaxe serialista se torna inapreensível por não se pautar na escuta, exigindo capacidades sobre-humanas.

Ao recusar a memória – em suas várias acepções –, reforçou, mesmo que involuntariamente, o valor da escuta no ato de criação e evidenciou o *Ur-código* da música: seus limites cognitivos. No entanto, da mesma maneira que a música concreta e a eletroacústica, o serialismo integral propôs um novo universo sonoro que não pode ser negligenciado. Cabe aos compositores criar formas apreensíveis com este universo, levando em conta sua complexidade e as limitações cognitivas do ser humano.

Referências

Brelet, Gisèle. *Estética e Creación Musical*. Trad. Leopoldo Hurtado. Buenos Aires: Hachette S. A., 1957.

Brindle, Reginal Smith. *The New Music: the avant-garde since 1945*. Bristol: Oxford University Press, 1975.

Boulez, Pierre. *A música hoje 2*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

Dottori, Maurício. Santo Agostinho e as canções de ninar. In *Anais do 8º Simpósio de Comunicações e Artes Musicais*, Editado por Maurício Dottori, 173-182. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

_____. *A dodecafonía sobe – com Balzac e Proust – os degraus ao paraíso*. Periódico do PPGMUS/UFBA, vol. 8, n. 1. 2007. Disponível em <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/134> - acessado em 01 de abril de 2012.

_____. De Gêneros, de Macacos, e do Ensino da Composição Musical. In *Anais do 1º Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, Editado por Maurício Dottori, Beatriz Ilari e Rodolfo Coelho de Souza, 246-259. Curitiba: Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, 2005.

Eco, Humberto. Pensamento Estrutural e Pensamento Serial. In *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 302-321.

Junchaya, Rafael L. Musical form after the avant-garde revolution: a new approach to composition teaching. In *International conference Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950*. Tessaloniki, Greece, 1-3 July 2010. Disponível em <http://btc.web.auth.gr/> - acessado em 15 de agosto de 2012.

Lévi-Strauss, Claude. Abertura. In *O cru e o cozido*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 11-38.

Nogueira, Marcos. Condições de um formalismo musical contemporâneo. In *Música em perspectiva*. Vol. 3 n. 2. (111-137). Curitiba-PR: Programa de pós-graduação em música UFPR, 2010.

Perle, George. Turning screws and slicing apples. In *The listening composer*. Los Angeles: 1990. p. 1-25.

ⁱGrifo do próprio autor. Boulez se refere ao fato de ter utilizado a série empregada por Messiaen em *Quatre Études de rythme*.