

À busca de um mister: justificações ideológico-filosóficas sobre a peça Católicos Limiares

Samuel Cavalcanti Correia

Universidade Federal de Pernambuco – sccpianoviola@yahoo.com.br

Resumo: Neste trabalho são apresentados aspectos exemplificativos do ato composicional realizado em *Católicos Limiares*. Com o intuito de elucidar ideias e desdobramentos técnicos, valeu-se aqui de conceitos ideológico-filosóficos para justificar o pensamento compositivo, desenvolvido ao longo de toda a pesquisa que norteou as escolhas e procedimentos metodológicos relativos à ideação da obra, como a apresentação de relações simbólicas e metafóricas além de suportes referenciais estéticos e psicológicos.

Palavras-chave: Composição musical e filosofia. Ato criativo. Auto-reflexões composicionais.

In pursuit of a *métier*: the piece *Catholic Doorways* its ideology and philosophical justifications

Abstract: This work aims the presentation and exemplification of the compositional act in the piece *Catholic Doorways*. Showing ideas and techniques, the conception is based on some ideologies and philosophical issues as a justification of the compositional reasons through the research that provided methodological approaches into a symbolic and metaphorical context according some aesthetic and psychological references chosen by the composer.

Keywords: Musical composition and philosophy. Creative act. Self compositional reflections.

1. Auto-percepção e a peça *Católicos Limiares*:

O artista – esteja ele em quaisquer que sejam as áreas de atuação – vê de modo transcendente a realidade, transcrevendo-a em sua arte, por meio de associações ou puros recortes do que vivemos. Uma pintura ou uma escultura, mesmo que pretendam retratar, assim como a fotografia, deformam, transformam e transcendem a realidade pela observação interpretativa. A percepção do artista, neste sentido, se torna mais aguçada e, a cada instante, ele tende a reparar mais no que está à sua volta.

Os questionamentos de filósofos¹ e cientistas, por um lado, são maneiras de observação que não implicam, necessariamente, em conclusões imediatas²; o artista, por outro lado, transcreve para sua obra, de maneira literal ou não, a realidade; e sua arte, em muitos aspectos, já se constitui numa resposta mediata, mesmo que não esteja conscientemente baseada em nenhuma teoria, “porque é do desejo que surge a música, a literatura, a pintura, a religião, a ciência e tudo o que se poderia denominar criatividade” (ALVES, 1981: 29).

O músico, por semelhante modo³, comunga dessa vivência de observações e transcrições, pondo em música, sob fortes associações, o seu contexto: natural e cultural. Estimulado pela consciência de que cabe também ao compositor um papel ativo na atual

reflexão sobre os valores ambientais, o presente trabalho artístico tem como ponto de partida o canto dos pássaros. A ideia geradora da obra intitulada *Católicos Limiares* – ou em minha tradução, *Catholic Doorways* – corresponde à sensibilização do ser humano expressada pela junção entre música e poesia. Esta proposição regeu a escolha dos materiais básicos: cantos de dois pássaros selecionados, um poema, canções tradicionais e outras obras musicais de cunho mimético. A inserção do canto de pássaros dentro de um discurso musical onde este elemento é apenas um dos componentes sonoros da peça, respondeu ao objetivo estético do nivelamento entre materiais extramusicais e musicais. Durante o processo composicional, cada material foi tratado com igual importância, gerando, no todo, um discurso livre das associações conceituais que lhes são inerentes. A concepção estrutural – em seus diversos macro e micro níveis – admite variadas configurações, dando à obra patamares de perceptibilidade em relação aos elementos utilizados. As correlações dos materiais do mesmo tipo ou de tipos diferentes no discurso musical atendem ao objetivo da nova significação. O foco inicial deste trabalho são os pássaros, criaturas aladas que se assemelham ao homem especialmente por um aspecto: a “musicalidade” de seu canto. Atribuímos-lhes esta característica por considerarmos que as aves são, aos nossos ouvidos, cantoras por excelência:

Os pássaros são melhores músicos. Eles pipilam, gorjeiam, chilreiam, grasnam e piam. Esses sons consistem em muitas frequências, todas tocando ao mesmo tempo. Como as mesmas frequências ocorrem em diferentes pios, o pássaro não pode distinguir um pio do outro, recorrendo à manobra do grilo, ou seja, ficando à escuta de frequências particulares. Em vez disso, identifica os sons percebendo uma vasta escala de frequências e analisando sua estrutura. Um cérebro de passarinho acompanha todas as elevações e quedas no contorno de um som, localiza cumes e vales, busca modelos de repetição e, no caso das aves canoras, relaciona sucessões de sons. Muitos pássaros fazem isso tão bem que podem reconhecer as vozes individuais um do outro. Há até dialetos regionais. As mesmas faculdades cognitivas que permitem aos pássaros se reconhecerem mutuamente estão disponíveis para a escuta do mundo, de forma geral. E, assim, à sua própria maneira, os pássaros ouvem todos os cricris dos grilos, os ruídos causados por cada folha, o barulho da queda de qualquer árvore (JOURDAIN, 1997: 22).

“Todo pensamento começa com um problema” (ALVES, 1981: 18). O objeto do plano conceutivo, da arquitetura de *Católicos Limiares*, se formalizou através de uma autoimposição: projetar algo coerente e que partisse de uma escolha temática. A necessidade do tema levou-me a pesquisar cantos de pássaros. Os motivos, muito simples: afinidade pessoal e algum conhecimento prévio sobre o assunto. A partir daí a questão se tornou cada vez mais sutil, pois era necessário encontrar parâmetros de logística para a formalização do projeto: utilizar literalmente o canto dos pássaros? Outros materiais? Como relacioná-los? Que timbres usar? Que linha estética seguir? Apenas para citar alguns questionamentos.

Então, “Imaginação e memória se confundem” (MIRANDA, 2007: 7). Jourdain é ainda mais específico:

Olhando atentamente para o espaço vazio, um compositor imagina através da convocação do seu conhecimento de dispositivos musicais específicos, não importa se dez segundos ou dez anos depois que ele os lembrou pela última vez. Isso parece implicar que, em última instância, a memória é a oficina do compositor (JOURDAIN, 1997: 216).

Impressões aurais que foram se formando sobre cada um dos cantos dos pássaros escolhidos, sobre cada obra referida, cada canção, cada compositor, promoveram posturas mais definidas quanto à organização dos parâmetros formais constituídos em *Católicos Limiães*. “Não é que nossos cérebros juntem uma teia de relações para formar a música e, depois, a ‘ouçam’. Em vez disso, ouvir é o ato de modelar essas relações” (JOURDAIN, 1997: 23). Foi ao ouvir cada material, portanto, que a compreensão estrutural foi-se construindo e esta, por sua vez, impulsionando decisões. Assim, todos os procedimentos técnicos tiveram que se alinhar a estes pressupostos estéticos, a essa reunião de ideias antagônicas para gerar contínuos, *momentum* de som e sentido: possivelmente uma busca pessoal geradora e primária de toda a concepção. A linha estética adotada se materializou na composição através da criação de camadas que, vistas isoladamente, tendem a uma percepção de breves estases; mas que, quando somadas, promovem a ideia de um contínuo dinâmico-mutante que se relacionam a partir do princípio da dicotomia ou dialética sonora: princípio muito atraente em minha busca criativa.

2. Alguns princípios norteadores, influências e suportes filosóficos:

A dialética, manifestada pelo equilíbrio entre polos, se dá, no discurso de *Católicos Limiães*, por meio dos parâmetros de textura, ritmo e orquestração, da organização formal e desenvolvimento dramático em perspectiva temporal condutora de tensão e relax. Seus subtítulos revelam minha intenção de reunir ideias ou sugestões diversas para, de fato, propiciar a catolicidade, à qual persigo: *Avant la Lettre*, *Sem tréguas rumo às melodiosas planícies* e, *Comme il faut à outrance*. A relação título-obra é de fundamental importância. Em *Avant la Lettre* há um progressivo acúmulo da densidade no que tange ao ritmo e à instrumentação. *Comme il faut à outrance* desenvolve um percurso inverso (de decréscimo de densidade), encerrando a obra com o repouso similar ao do início, dando a ideia de volta, de fechamento de ciclo. O II Movimento, *Sem tréguas rumo às melodiosas planícies* evolui a movimentação deixada pelo I Movimento, mas é em seu interior que acontece o menos óbvio: o apogeu dramático, que, por lógica discursiva, deveria alcançar o máximo de som, é obtido

pelo silêncio. No exato momento de “absoluto” silêncio, no compasso central da obra, pretende-se representar o equilíbrio entre o início e o fim da peça; está aí representado o portal tão esperado ‘Antes de o termo existir’ e pelo qual se poderão vislumbrar as ‘veredas’ em direção às ‘planícies melodiosas’; em outras palavras, o caminho consciente e determinado pelo movimento reconduz à ‘imponderável estática’ e à tranquilidade certa do repouso final. *Católicos Limiães* foi elaborada a partir de um recorte estético que se delineia em três personalidades da criação musical recente: Olivier Messiaen (1908 - 1992), Einojuhani Rautavaara (1928) e José Antônio de Almeida Prado (1943 - 2010). A decisão por estes compositores foi tomada, em primeiro lugar, pela semelhança ideológica observável entre eles, e pela influência que cada um exerce sobre o ato pessoal de concepção⁴. Deleuze e Guatarri ilustram este conceito dialético relacionado ao sentido de estrutura e aos planos de desenvolvimento:

É a velocidade e a lentidão, o movimento e o repouso, a morosidade e a rapidez que subordinarão não só as formas de estrutura, mas os tipos de desenvolvimento. [...] Em todo caso, puro plano de imanência, de univocidade, de composição, onde tudo é dado, onde dançam elementos e materiais não formados que só se distinguem pela velocidade, e que entram nesse ou naquele agenciamento individuado de acordo com suas conexões, suas relações de movimentos. Plano fixo da vida, onde tudo mexe, atrasa ou se precipita. [...] A questão não é a da organização, mas da composição; não do desenvolvimento ou da diferenciação, mas do movimento e do repouso, da velocidade e da lentidão. A questão é a dos elementos e partículas, que chegarão ou não, rápido o bastante para operar uma passagem, um devir ou um salto sobre um mesmo plano de imanência pura. (1997, p. 13).

A imitação de procedimentos em relação aos compositores escolhidos e suas obras se dá em *Católicos Limiães*, de maneira exemplificável, em alguns momentos específicos: os trechos compreendidos entre os compassos 100 - 130, 159 – 188, referentes à inclusão da canção *Asa Branca*, constituem-se numa textura muito similar ao trabalho de Rautavaara no I Movimento (*The Bog*) de seu *Concerto para Pássaros e Orquestra*, onde figurações rápidas, trinados e trêmulos são elementos num conjunto formante de uma textura que, adicionada ao canto dos pássaros, se submete à inflexão sonora dos cantos como se cada instrumento fosse um novo pássaro. Aliás, esse procedimento já é em si imitativo, e ao imitar Rautavaara, tem-se aqui uma dupla imitação, a imitação da técnica composicional e do que essa significa. O canto do *Bem-te-vi* é imitado em peça de mesmo nome na coleção *Episódios de Animais* de Almeida Prado e transformado para o timbre do piano. A imitação desse procedimento se dá, quando, por exemplo, um dos cantos do Canário é imitado pela flauta doce no trecho que vai do compasso 66 ao 82 no I Movimento e no III do compasso 13 ao 29, numa espécie de tradução para a linguagem flautística. Neste caso também há uma dupla imitação: a do canto do Canário e a da técnica de Almeida Prado. Em relação ao *Catalogue*

D'Oiseaux, o trabalho imitativo foi bem mais desdobrado. A imitação dos outros compositores baseou-se em impressões aurais⁵ enquanto que em Messiaen, houve seleção e processamento de trechos específicos. Messiaen usa um processo descritivo e sugestivo de imagens transcritas para o idioma pianístico, as quais são misturadas às imitações dos cantos dos pássaros. A paisagem em geral e detalhes específicos do hábitat de cada pássaro imitado por Messiaen são inclusos na partitura de *Catalogue D'Oiseaux* de maneira detalhada, em forma de objetos sonoros que formam uma rede intrincada de relações entre si, como é a própria rede de conexões dos seres vivos no meio ambiente. Toda essa rede de vínculos significativos foi imitada em *Católicos Limiares*, além de trechos específicos de Messiaen terem sido absorvidos e (re) transformados, ou recompostos em vários momentos.

A concepção de *Católicos Limiares* apresenta ainda, outra manifestação dialética, no que diz respeito a organizações predeterminadas e a indeterminações. Há no pensamento formante da obra, uma liberdade que pode ser encarada, em alguns momentos, como espaços para “coautoria” – a cargo do “executante” do *Laptop* – projetada de forma que o estritamente escrito e delimitado participasse de um universo sonoro onde o mutante ou o inesperado, de antemão, interviesse, promovendo outro nível de diálogo: entre o previsto e o imprevisível. Em verdade, a obra foi pensada para ser versátil no que diz respeito às circunstâncias de montagem. Ao lado de todas as determinações, ao nível de instrumentação, do conteúdo de notas e durações, dinâmicas etc., há indeterminações como, por exemplo, a inespecificação de *software*. Ao invés de exigir algum programa computacional conhecido e, portanto, do tempo atual, qualquer programa poderá ser utilizado ou até mesmo criado para atender as demandas da partitura e de sua ideia de ‘catolicidade’ para que ganhe sentido transversal ao tempo no que tange a tecnologia.

Em suma: há liberdades que foram pensadas para que os interpretes atuem como ‘co-partícipes’, mas essas liberdades são controladas e previstas; não há nada nessa relação dialética que fuja ao controle preestabelecido, nem tampouco que contradiga a concepção determinada a princípio. O determinado rege o indeterminado e este se relaciona conjugalmente com aquele de maneira interdependente. Pode-se dizer que as intenções demarcadas na arquitetura e concretizadas na engenharia composicional, remetem ao equilíbrio ao qual se refere Pierre Boulez: “O grande esforço, no domínio que nos é próprio, é procurar, atualmente, uma dialética que se instaure a cada momento da composição entre a organização global rigorosa e uma estrutura submetida ao livre-arbítrio” (BOULEZ, 1995:33).

3. Considerações finais:

Cabe aqui ressaltar que o título e os subtítulos foram concebidos antes da escrita da peça. Durante o projeto de ideação, a significância dos títulos, sua carga semântica, imbuída de poesia, norteou sobremaneira as escolhas musicais por meio de intrincadas tramas de subjetividade e simbolismo. Mecanismos subjetivos foram imprescindíveis para que os materiais em si e entre si ganhassem sentido musical e, por conseguinte, resultassem em forma definida. *Avant la Lettre*, corresponde à ideia de anterioridade à existência do termo: do vocábulo, do limiar espaço-tempo, do tempo determinado, da forma, das fronteiras. E sobre fronteiras, repito concordantemente a frase de Milan Kundera, a qual também alcançou Rautavaara: “uma viagem por um mundo sem fronteiras”. Um mundo sem fronteiras é, portanto, infinito; e, se a música é uma “viagem” pelo infinito, ela poderia ser tomada pela “emoção oceânica” (*the oceanic feeling*) a que tanto se refere Arthur Koestler em sua obra, e proporcionar “o vislumbre da eternidade através da janela do tempo” (*the glimpse of eternity through the window of time*) imagem de Koestler encontrada em “Janus: A Summing Up”). O andamento copioso a que me refiro é a impressão da amplidão e abundância que se encontra no *Larghetto*, em sua indicação metronômica; e da parcimônia com que a textura evolui e o desenvolvimento géstico flui. A espacialidade do I Movimento e seu progressivo adensamento são a imagem da concepção compositiva que intenta a copiosidade através de um discurso progressivo, que se encorpa à medida que vão surgindo os objetos e acelerando os eventos sonoros.

Deleuze alerta para as múltiplas interpretações possíveis quanto ao plano organizacional. Sendo este plano definido e rigorosamente obedecido no que diz respeito à forma, com parâmetros musicais e lógica de discurso pré-estabelecidos, a transcendência das fronteiras se impõe nas técnicas e modelos estéticos aos quais *Católicos Limiares* se submete. O intento é, de fato, ir além, valer-se de regras sistêmicas, mas burlá-las, se necessário, ou confirmá-las no único propósito de promover o suporte adequado para a expressão final. Tudo, portanto – materiais e procedimentos técnicos – está a serviço do objetivo consciente da transcendência. A ideia, inaudível e amorfa, se concretiza quando revestida das necessidades humanas de início meio e fim; mas o plano é católico e oculto:

[...] na música, o princípio de organização ou de desenvolvimento não aparece por si mesmo em relação direta com aquilo que se desenvolve ou se organiza: há um princípio composicional transcendente que não é sonoro, que não é "audível" por si mesmo ou para si mesmo. Isto permite todas as interpretações possíveis. As formas e seus desenvolvimentos, os sujeitos e suas formações remetem a um plano que opera como unidade transcendente ou princípio oculto. Poderemos sempre expor o plano, mas como uma parte à parte, um não-dado naquilo que ele dá. Não é assim

que mesmo Balzac, e até Proust, expõem o plano de organização ou de desenvolvimento de sua obra, como numa metalinguagem? Mas também Stockhausen não precisa expor a estrutura de suas formas sonoras como que "ao lado" delas, na falta de fazer ouvi-la? Plano de vida, plano de música, plano de escrita, é igual: um plano que não pode ser dado enquanto tal, que só pode ser inferido, em função das formas que desenvolve e dos sujeitos que forma, pois ele é *para* essas formas e esses sujeitos (DELEUZE, 1997, p. 51).

O conteúdo sonoro em *Católicos Limiares* não se constitui então, simplesmente de cantos de pássaros propriamente ditos e de canções embutidas; mas de partículas que se subordinam ao corpo transcendente da ideação, rumo ao êxtase. “Quando a música nos transporta ao umbral do êxtase, nos comportamos como viciados em drogas, ouvindo repetidas vezes” (JOURDAIN, 1997: 17). É dessa afirmação que se denota o *devires-música*, ou seja, o alcance da compreensão da lógica organizacional do discurso e da atribuição de sentido. Não há outro desígnio, não há outra intenção se não, a de favorecer a reflexão e busca⁶ desse êxtase. Este é o ápice dramático do que veio sendo construído no primeiro movimento e aponta para o desfecho no terceiro movimento. Há uma direção: as melodiosas planícies; há um método: sem concessões ou tréguas (com obstinação rítmica e acúmulo-decréscimo de densidade), e há um objetivo: o alcance do êxtase, a alegria – satisfação plena – da compreensão. “Quando a música se dissolve no êxtase, ela nos transporta para um lugar abstrato, distante do mundo físico que, normalmente, ocupa nossas mentes” (JOURDAIN, 1997: 24). A utilização dos sons que me estão à volta é a chave da concretização dos devires deleuzianos em *Católicos Limiares*. E esse devir é alcançado pela consciência das funções metafóricas, dos meios empregados e dos objetivos finais da obra: não mais criaturas aladas, mas moléculas de som em pleno êxtase. Deste modo, *Católicos Limiares* é repleta de *devires-pássaro* em sua orquestração e instrumentação, somadas ao pensamento que conduz aos limiares de sentido e significado almejados desde a gênese de todo o processo, seja da palavra, seja do som.

Referências:

ALVES, José Orlando. **Invariâncias e Disposições Texturais:** do planejamento composicional à reflexão sobre o processo criativo. 2005. 211 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, Campinas-SP.

ALVES, Rubem. **Filosofia da Ciência:** introdução ao jogo e suas regras. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BOULEZ, P. **Apontamentos de Aprendiz.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

CORREIA, Samuel Cavalcanti. **Pássaros, Poesia e Canções: Limiões de uma Concepção Musical**. 2008. 224 f. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGM-UFPB, João Pessoa-PB.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Coordenação da tradução brasileira: Ana Lúcia de Oliveira. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. 170 p. ISBN 8573260505. Versão escaneada.

FERREIRA, Fernando B.; TEIXEIRA, Ricardo Roberto P. **Breve análise da obra *Os Sonâmbulos* e de sua importância para a história da ciência**. Revista eletrônica CEFET/SP. Disponível em: <<http://www.cefetsp.br/edu/sinergia/8p8c.html>>. Acesso em: 25 jan. 2007.

GERLING, Cristina Capparelli. **A Sonata para piano de José Alberto Kaplan (1991) e a Tradição da Escrita Pianística**. *Claves*, n. 1, p. 73-90. João Pessoa: PPGM/UFPB, maio de 2006.

JOURDAIN, Robert. **Music, The Brain, and Ecstasy**. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. ISBN 85-7302-184-5.

KIERKEGAARD, Søren. **Concluding Unscientific Postscript**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf, Editora Unesp, São Paulo, 1999.

WITHERDEN, Barry. **O Anjo Revisitado de Rautavaara**. In: Classic CD. Edição n. 00009, p. 7 e 8, jul. 1997. ISSN 1413-8719.

Notas

¹ Lembra-nos Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997) que o filósofo é como ‘um artesão do cosmos’ e a filosofia como uma ‘estratégia para a arte’.

² “O fundamental é apenas desvendar os mistérios da natureza pelo simples prazer da revelação”, interpretação feita sobre ideias do escritor húngaro Arthur Koestler, em análise da obra *Os Sonâmbulos* (FERREIRA, 2007).

³ Murray Schafer afirma: “Para começar, devemos atentar ao fato de que muitos dos sinais comunicados entre os animais não raro correspondem estreitamente, em duração, intensidade e inflexão, a muitas exclamações humanas. [...]. Isso, somado ao fato de o homem muitas vezes compartilhar os mesmos territórios geográficos com os animais, remete ao seu frequente aparecimento no folclore e em rituais. [...] não pode haver dúvida que a língua dançou e ainda continua a dançar com a paisagem sonora. Os poetas e os músicos têm mantido viva a memória, ainda que o homem moderno se tenha convertido em um ‘espectador de óculos’. A onomatopeia reflete a paisagem sonora.” (1997, p. 68).

⁴ Segundo Cristina Capparelli, Gilberto Mendes, referindo-se às suas próprias composições, afirmou com clareza que um compositor ouve a música de outros compositores, seleciona o que gosta e insere na sua própria escrita (GERLING, 2006: 90).

⁵ Fiz questão de não apreciar as partituras destas peças para ‘confiar’ em meu próprio ouvido.

⁶ Tomo para mim aqui o sentido schoenberguiano de busca das “misteriosas causas dos efeitos da arte” contido em seu Harmonielehre: neste caso, os feitos da arte em mim e a partir de minha música, minha (auto) percepção.