

Entre o que já é e o que não é ainda: o axioma da criação de uma composição musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Antonio Celso Ribeiro

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES –antoniocelso@ufes.br

Resumo: Este trabalho trata sobre a busca da autoria sob a ótica do dialogismo Bakhtiniano e a presença de objetos extramusicais (paisagens, poesia, pinturas etc.) como ponto de partida para a criação de uma obra musical. Defendo que elementos extramusicais não agem apenas como fonte de inspiração, mas guiam todo o processo musical com ou sem a interferência do compositor. Dado que os processos criacionais trabalham em níveis subconscientes, sugiro o conceito de *zona caligósica* – local em que as composições musicais nascem (*uniúsque creatione*).

Palavras-chave: Dialogismo. Composição. Objetos extramusicais. Inconsciente.

Between What is and What is Not Yet: The Axiom of Creating a Musical Composition

Abstract: This paper deals about the quest for authorship in the point of view of dialogism by Mikhail Bakhtin and the presence of extramusical objects (landscapes, poetry, painting etc.) as the starting point for a musical composition. 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. Since the creational processes work in subconscious levels, I suggest the concept of *caliginous zone* – locus where musical compositions are born (*uniúsque creatione*)

Keywords: Dialogism. Composition. Extramusical Objects. Inconscient.

1. A Composição gerada através de objetos extramusicais

Na tentativa de desvelar os mecanismos de criação de uma composição musical inspirada por objetos extramusicais (pintura, escultura, literatura, paisagens, fotografia etc.), e atestar que os mesmos comandam todo o processo composicional com ou sem a interferência do compositor, recorro ao arcabouço filosófico de Mikhail Bakhtin, em especial ao seu conceito de dialogismo, onde o filósofo russo, na eminência de desvendar as várias vozes que circulam por um texto literário, aventa o desaparecimento do autor, causando (in)diretamente a independência dos personagens que passam a ganhar voz própria. A analogia com o conceito bakhtiniano me permitiu percorrer os labirintos dos processos de criação de uma obra musical, atestando por inferência que os objetos extramusicais que atuam na *inspiração* da composição atuam independentes da vontade do compositor, determinando os rumos da mesma. 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 uma rede de articulações que me permitiram dialogar com as várias facetas do conhecimento mundano, incluindo a noção de *inconsciente* aventado por Jung. 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*. Ao mesmo, hipotetizo que todo o processo criacional se dá em níveis subconscientes, na região que denomino *zona caligósica* – local de nascimento da criação (*uniúsqe creatione*)

2. O axioma da criação: entre o que já é e o que não é ainda

A condição da existência humana é um (f)ato que depende vigorosamente da noção de alteridade. Como nos recorda Pires, 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” – lembra que esse autor atesta que “certos acontecimentos da vida de um indivíduo só são experimentados pelos outros como o próprio nascimento ou a morte” (2002: 41). Sobre esse aspecto, Bakhtin nos deixa um legado precioso, criando conceitos interessantes que se alinham perfeitamente com os conceitos aqui apresentados. 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: 315-319).

Ao lado da questão da alteridade, Bakhtin também reflete sobre a questão do *self*, ligando o mesmo a uma série de palavras-conceito, como por exemplo, “*postupok*”¹ que em russo significa “ato”, também “ação”. Essa palavra-conceito vai permear a maior parte da produção do filósofo e é uma formulação crucial para motivar o gesto de criação, como será tratado posteriormente. No entender de Bakhtin, ao focar 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: 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: 96) 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 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’”. Souza et al. (2012: 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: 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 provisoriedade. (JOBIM e SOUZA et al.2012: 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*²” (grifo meu) (CLARK e HOLQUIST, 2008: 91). Se, por um lado, as filosofias solipsísticas apregoam que “além de nós só existem nossas experiências” 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, 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: 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 paisagem, um poema, uma cerâmica, possui em sua constituição uma carga de *valor agregado* que lhe dá vida. Esse valor agregado³ tem condições de transformar esses objetos⁴ em entidades vivas facilitando a relação entre o criador e a criação.

3. A zona caligósica e sua atuação no processo de criação

A palavra “caligósica” foi cunhada a partir do adjetivo “caliginoso”, derivado da palavra latina *cālīgō*. Significa *escuro, nevoento, nublado, sombrio, obscuro, incerto*. Percebi que poderia ser um termo apropriado para conceituar e unificar todos os outros conceitos que direta ou indireta dialogam com a ideia de um *uniúsque creatione* – local de nascimento da criação: o conceito de inconsciente elaborado por Jung, e a relação entre *self* e o outro dentro da ótica bakhtiniana. 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”. Durante o processo de criação, o autor não se dá conta do mesmo. A recuperação dos sentidos só pode ocorrer na relação entre o *self* (criador) com o *outro* (contemplador), pois o sentido só ganha sentido na consciência de seu autor. O processo de criação na zona caligósica é instável e complexo ainda que demonstre aparente simplicidade. A composição parte de um objeto extramusical e a conexão entre dito objeto e a partitura em construção é tão estreita que aquele decide todos os rumos da realização sonora. À medida que o objeto vai se revelando, os sons são mentalizados e na sequência grafados, pela notação musical adequada. O 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 ocorre de modo relativamente lento, não sujeita ao tempo cronológico, podendo durar horas, dias, meses, ou ocorrer num simples *insight*. Denomino essa condição de ‘tempo de maturação’ ou, coloquialmente, o *namoro do autor com o objeto inspirador*. Parte dessa hipótese sustenta-se na tradição taoísta que orienta o trabalho de ‘contemplação’ para os pintores. No dizer de 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 coisa. [...] 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: 31).

Se todo o processo criativo se dá em níveis subscientes, a relação do *self* com o ‘outro’ (o objeto extramusical) se dá também nesses níveis e de forma sincronizada entre eles, dialogando perfeitamente com conceitos junguianos: ao estudar a psicologia dos processos inconscientes, Jung percebeu que o princípio da causalidade era insuficiente para explicar certos fenômenos, descobrindo que existiam manifestações psicológicas paralelas que não se relacionavam absolutamente de modo causal mas apresentavam uma forma de correlação totalmente diferente (JUNG, 1991c: 37). Tal conexão parecia basear-se essencialmente na relativa simultaneidade dos eventos, daí o termo “sincronicidade”. Nas suas palavras, longe de ser uma abstração, 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. Jung define a sincronicidade colocando-a 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. Para definição de *inconsciente*, Jung nos coloca:

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: 185).

O papel do inconsciente na elaboração de um ato de criação é de total relevância para a efetivação do mesmo. O compositor franco-americano Edgard Varèse, à despeito de sua posição científico-racional em relação à música (que ele tratava como ciência), manifestou a importância do inconsciente no fazer artístico:

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 (VIVIER, 1983: 70).

Em pontos distintos do planeta, tanto Jung quanto Varèse se referem ao poder da imaginação para o artista. Ao pregar que o excesso de razão é pernicioso, exalta as qualidades da inspiração (que Jung tratava como “fantasia”), a mesma inspiração que Suzuki nos coloca como resultado da contemplação. Assim, temos o *pensar o objeto, viver o objeto, se transformar no objeto* e finalmente *esquecer o objeto*.

4. O desaparecimento do autor e a sua recuperação na obra criada

No momento em que o autor, como postula 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 como 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: 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: 36). Entendo, portanto, com Bakhtin, que a criação de uma composição musical é um processo ideológico, e que passa, como ele mesmo diz, 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 conseqüente 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. E uma maneira de possivelmente trazer mais clareza para esse processo de dominação e migração de sentidos do objeto extramusical para a obra musical seria explicá-lo pelo conceito de “transferência metafórica ou deslizamento de sentidos” como aventado por Orlandi:

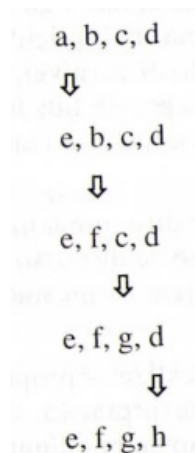


Fig. 1: a transferência metafórica (deslizamento de sentido) de acordo com Orlandi (1999)

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 o objeto extramusical da obra musical). Mas, ainda com Orlandi (1999: 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 (o objeto extramusical e a obra musical são a mesma coisa).

5. Considerações finais

Criar uma obra musical é deambular pelos corredores do labirinto-inconsciente de cada compositor. Chegou-se a um assentimento sobre o local da criação: denominação da *zona caligósica* a partir do conceito/*modus operandi* do inconsciente segundo 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 com a tradição oriental (*pensar o objeto, viver o objeto, se*

transformar no objeto e finalmente esquecer o objeto). Assim, vê-se como inevitável a sua relação dialógica com as coisas do mundo, e ao mesmo tempo em que se abre para questões intersubjetivas, num jogo contínuo e alteritário de significação.

Referências:

- 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. *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://copyfight.me/Acervo/livros/Bakhtin%20-%20Para%20uma%20filosofia%20do%20ato.pdf>. Acesso em 27/10/2014
- _____. *A estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin (1984)*. Trad. J. Guinsburg. 2ª reimpressão da 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008
- 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
- JUNG, Carl Gustav. *The structure and dynamics of the psyche*. Translated by R. F. C. Hull. 2nd edition, Princeton University Press, 1969. Reprinted by Routledge, London, 1991.
- _____. *O espírito na arte e na ciência*. Obras completas, vol XV. Petrópolis: Editora Vozes, 1991c
- ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso. Princípios & procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999
- 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
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Zen and Japanese culture*. New York: Bollingen Foundation, 1973
- VIVIER, Odile. *Varèse*. Éditions du Seuil, Paris, 1983: 70-71
- ZANELLA, Andréa Vieira. *Sujeito e alteridade: reflexões a partir da psicologia histórico-cultural*. Psicologia & Sociedade; vol. 17 (2): 99-104; mai/ago. 2005

Notas

¹ Na nota final da tradução americana de “Para uma Filosofia do Ato” (Toward a Philosophy of the Act – Austin: University of Texas Press, 1993: 95-96), V. Liapunov observa: “*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 por este indivíduo particular neste tempo particular e neste lugar particular – 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’”.

² Refere-se ao ‘contínuo vir-a-ser’, o mundo em permanente estado de *devir*. Bakhtin em seu *Marxismo e Filosofia da Linguagem* cita E. Lorck sobre esta importante condição da língua: “A língua, não é um ser acabado (*ergon*), mas um devir permanente e um acontecimento vivo (*energeia*)”. (BAKHTIN, 1981: 139)

³ Refiro ao conceito de ‘palavras escoantes’ (*isxodjaščie slova*), que moldam valores, proposto por Bakhtin.

⁴ ‘Objeto’ aqui 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, uma paisagem, uma cerâmica, etc. podem ser visto como um ‘objeto’ – uma fonte extramusical.