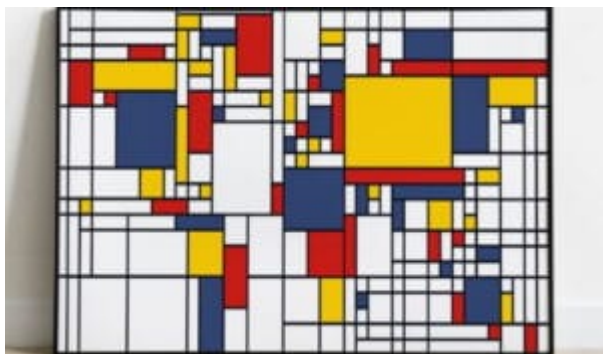


A potência das fendas



Por VLADIMIR SAFATLE & FLO MENEZES*

Trecho do livro recém-lançado – um diálogo sobre a situação atual da música erudita

Flo Menezes (FM): É interessante, ainda que rara, a situação em que um mesmo *Texto* é submetido por seu próprio autor, ou por aquele que o afronta, a distintas leituras. Na música, Alban Berg precisou de 25 anos para fazer isso, talvez de forma pioneira, com um poema de Theodor Storm, *Schließe mir die Augen beide*, quando, após tê-lo vertido em uma das mais belas canções da última tonalidade, em 1900, revisitou o texto e o submeteu à escritura de uma das primeiras obras seriais dodecafônicas com a bela canção homônima de 1925.

Anos mais tarde, mais precisamente entre 1977 e 1981, Luciano Berio, em colaboração com Italo Calvino, concebe algo inusitado no domínio da Ópera – ainda que tenha relutado em defini-la desse modo, preferindo o termo *azione musicale*: uma Ópera em dois Atos, *La vera storia*, mas cujo texto do Primeiro Ato é idêntico ao do Segundo, apenas sendo distribuído ou segmentado de modo ligeiramente diverso, mas cujo tratamento musical é substancialmente contrastante. Por anos pensei que esta ideia de Berio e de Calvino, sem dúvida ainda de grande originalidade, tivesse como precedente ou as duas canções de Berg, ou alguns dos exemplos de quebra da ilusão isomórfica entre texto e música que Berio mesmo chega a diagnosticar em alguns dos *Lieder* românticos, quando então um mesmo poema é submetido a tratamentos musicais completamente diversos, ainda que, nestes casos, por diversos autores – tal como é o caso, tipicamente, do poema de Goethe, *Kennst Du das Land?*, musicado magistralmente por Beethoven, Schubert, Karl Friedrich Zelter, Liszt, Schumann, Hugo Wolf, cada qual acreditando ter vertido em música a mais pura “verdade” do texto.

Mas há outros precedentes, e um deles se dá no teatro. Em uma de suas peças didáticas (neste caso, uma Ópera Escolar – *Schuloper*), *Der Jasager und Der Neinsager* [O que diz sim e O que diz não], de 1930, Bertolt Brecht prenuncia o feito de Calvino/Berio e concebe uma obra dupla em que o texto do Segundo Ato é fundamentalmente idêntico ao do Primeiro, mas com desfecho radicalmente oposto: numa arriscada expedição pela montanha para se atingir um vilarejo do outro lado da encosta, onde pesquisadores chegavam à fabricação de um remédio capaz de curar a peste que acometera sua mãe e boa parte da civilização – uma situação bem próxima da de nossos dias... –, um menino, que convencera seu professor a levá-lo junto com a sua equipe na busca desta salvação, é ele mesmo acometido da enfermidade, o que o impossibilita de seguir caminho.

O impasse se dá bem no alto da montanha, ao meio do trajeto, por onde só se passa para o outro lado apenas através de uma estreita *fenda* acostada, por um lado, por espinhos e, por outro, pelo abismo, e cuja ultrapassagem só é capaz de ser feita por alguém são. A fenda, tão estreita, impossibilita também que alguém seja carregado para o outro lado. Dá-se, então, a enquete ao próprio menino: estaria ele de acordo que a expedição tenha prosseguimento e, uma vez que não poderia ser deixado para trás sozinho, no alto da montanha, que ele fosse arremessado ao abismo? No Primeiro Ato, o menino diz *sim* e aceita a morte, sabendo que, com seu sacrifício, provavelmente sua mãe será salva. Mas no Segundo Ato, sua opção surpreende a todos e ele trai a tradição de que, diante de uma situação inusitada como esta, sacrifique-se a si mesmo: o menino diz *não* e prefere a vida, desejando retornar ao lado da mãe enferma! Interpelado moralmente pelo professor, inconformado com sua atitude, ele profere uma das frases mais contundentes em defesa da *dialética*: “A cada nova situação nova, pensar, novamente” (minha *transcrição* da frase: “*In jeder neuen Lage neu nachzudenken*”^[1]).

É curioso pensarmos que, numa situação tão dramática como esta, Brecht tenha feito uso da imagem de uma *fenda*. Teria

traçado tal elaboração consciente referência à passagem do *Inferno* ao *Purgatório* na *Divina Comédia* de Dante? Nos versos derradeiros do *Inferno*, Dante, ainda acompanhado de Virgílio, e depois de chegar ao Nono Ciclo e ter avistado Lúcifer, espreme-se por uma estreita encosta (*camino ascoso*) e, saindo do Inferno, consegue aceder à renovada visão dos céus. O verso final desta parte, de incomensurável beleza, enuncia a libertação dos poetas com relação às tormentas do Inferno e seu reencontro com as estrelas: “*E quindi uscimmo a riveder le stelle*”^[iii] (“E assim saímos para rever as estrelas”). Se se trata de ato inconsciente brechtiano, ou se minha (re)leitura evoca o lema “*se non è vero, è ben trovato*”, é de *fenda* que aqui se trata. E, nesse contexto, não poderia deixar de fazer outro curioso paralelo:

O silogismo é absolutamente correto apenas quando é uma tautologia, isto é, quando é estéril. O silogismo é “útil” quando... é incorreto, isto é, quando admite “fendas” entre os conceitos. O fato depende “por inteiro” das dimensões permissíveis das “fendas”. É aqui onde começa a dialética. (Leon Trótski, *Escritos Filosóficos*. São Paulo: Edições ISKRA, 2015, p. 103)

As fendas são, então, imperfeições, mas também arestas, e, como tais, propiciam-nos passagens. Instituem instabilidade nos conceitos e promovem a salutar não-correspondência como condição *sine qua non* da reflexão. Talvez por isso é que você mesmo cite a bela frase de Hegel, quando este afirma: “Isso é ternura demais para com o mundo: afastar dele a contradição”^[iv]. Sou levado a crer que é nesse sentido que você também fala de uma “sedução da multiplicidade e do não-idêntico” (*idem*, p. 45), ou ainda do irresistível ato em “ceder a cada encanto do heterogêneo” (p. 46).

Vladimir Safatle (VS): Há duas ideias interessantes aqui. A primeira diz respeito a esses modos de atualização do conceito que se constroem através da tensão entre séries divergentes. O que significa realizar um conceito? Não há situações nas quais ele é, na verdade, uma fenda que se abre no espaço entre duas séries divergentes que se desdobram do mesmo ponto de partida? Como se o conceito fosse, na verdade, o sistema de passagem entre uma série e outra? O exemplo das duas peças de Berg é bastante ilustrativo. E acho que, não por acaso, o texto seja o poema *Schließe mir die Augen beide*. Há uma ambiguidade maior no poema, pois se trata da junção entre amor e morte. O poeta pede que seus olhos sejam fechados com mãos amorosas que vão afastar a dor, até a última batida. Talvez falar desse ponto de junção entre atração e terror só seja mesmo possível através de algo que precise ser produzido através de duas séries divergentes, criando dois sistemas de relações, mesmo que eles tracem relações de familiaridade. As alturas intervalares da voz nas duas versões da canção se aproximam em muitos pontos. Da mesma forma que as intensidades do piano. Isso sempre me chamou a atenção: mesmo a passagem do sistema tonal ao sistema serial dodecafônico não toca a intensidade do piano.

Há outro caso que também me interessa. Ele está presente, por exemplo, em uma peça de George Crumb, da série *Makrokosmos* (nº 11). Chama-se *Dream images (love-death music)*. Também outra peça que procura lidar com a tensão entre amor e morte. A peça se organiza a partir de uma polaridade realização/suspensão formal. Usa-se muito esta peça para se falar do uso de citações na música contemporânea, já que há uma reincidência contínua de trechos da *Fantaisie-Improvisation*, Op. 66, de Chopin. Mas não creio que “citação” seja a operação adequada aqui. O que ocorre é uma recomposição que não deixa de tecer relações conceituais interessantes com o que estava em jogo nas duas peças de Berg. No entanto, essa recomposição, por operar sobre um material histórico, tem uma força de ressignificação retroativa.

Se voltarmos os olhos à *Fantaisie-Improvisation*, veremos como a sua forma tripartite (ABA') é levada a um ponto de paroxismo muito evidente na mudança brusca de caráter com a entrada do *Moderato Cantabile*, parte central da peça. A exaustão física a que o pianista se submete para interpretar a primeira seção com sua velocidade contínua, com sua dissociação entre grupos de 12 notas na mão esquerda e de 16 notas na mão direita, seu tom de arrebatamento, contrasta esta parte central de forma tal com a seção inicial e final em dó sustenido menor que parece que ela foi enxertada na música, como se se tratasse de outra peça. Esse contraste é uma característica romântica fundamental, com seu uso dialético das fendas.

Bem, é exatamente essa tensão estrutural que anima a recomposição de Crumb. De certo sentido, a peça de Chopin volta, mas com duas mudanças decisivas. Primeiro, o caráter dinâmico das seções A e A', caráter este que já era uma referência importante ao dinamismo próprio das Sonatas de Beethoven, em especial ao terceiro movimento da *Sonata ao Luar*, está morto. Por isso, o recurso à estaticidade de sequências de acordes em breve, escalas de tons-inteiros, entre outros.

Ademais, a distinção estrita entre seções na *Fantaisie-Improptu* de Chopin se decompõe como em uma imagem onírica na qual materiais voltam como se estivessem em ruínas.

Nesse sentido, a polaridade “amor” e “morte” à qual o título se refere aparece sob as marcas da suspensão formal, com sua estaticidade mortífera, e a flutuação dos retornos da *Fantaisie-Improptu* de Chopin, em ruínas. Como se a promessa romântica de luta, reconhecimento e integração do que poderia colocar a organicidade da forma em colapso continuasse no nosso horizonte, mas agora com a experiência histórica da recusa, assim como com a consciência da necessidade da necessidade, de parar o movimento.

Eu ainda lembraria que essa é uma sequência histórica significativa para o gênero *Fantasia*. Você sabe melhor que eu como ele apareceu como uma forma da liberdade que seria semelhante aos modos de relação e de associação em operação na imaginação. A referência de Crumb ao sonho é astuta, pois ela explicita algo de central para a compreensão da forma em questão. As regras da imaginação estarão presentes na teoria dos sonhos do século XX.

Mas essa forma da liberdade perde algo do seu caráter afirmativo que era evidente no romantismo e nas Fantasias de Chopin, Schubert e Liszt. Porque essa liberdade, para se preservar, deve afirmar sua impossibilidade de realização histórica. Por isso, ela não volta como espaço da complexidade, mas de certo esgotamento. Esse esgotamento, no entanto, é uma forma de preservação daquilo que a Fantasia um dia prometeu. Pois não temos mais o direito de preservar a crença, própria ao século XIX com suas transformações sociais revolucionárias, de que a forma da imaginação livre nos está à mão. E creio que, neste sentido, a peça de Crumb é muito bem sucedida.

FM: É curioso que eu sempre tenha lido o texto de Storm no qual se baseiam as duas canções de Berg como um gesto *acusmático*, mais de amor do que de morte, em que o próprio coração pode parar de bater para que o momento do amor seja, mais que suspenso, talvez eternizado. A acusmática – aquela escola pitagórica que se assentava sobre a escuta “pura” dos ensinamentos de Pitágoras através de uma cortina que o ocultava, e de cuja imagem Pierre Schaeffer fez uso para definir a poética emergente da *musique concrète*, com aqueles sons que saíam dos alto-falantes sem que se visse sua proveniência física – é evocada ali *avant la lettre* como promoção da sensação “pura”, em defesa de uma sensibilidade à flor da pele: “Feche-me ambos os olhos!” E tal sensibilidade é pura vida! Mas a evocação da morte, quase que como resolução às avessas, em que toda sensibilidade se ausenta, instaura a fenda dialética daquele desejo de puro prazer. O “purismo”, claro, deve ser colocado entre aspas, porque nenhuma experiência pode ser tão desnudada a ponto de abdicar por completo de seus referenciais, e quando um John Cage afirma que quando avista uma árvore, deseja “se esquecer de todas as árvores” (“*When I see a tree, I want to forget any other trees*”^[vii]), sabemos que o gesto é corajoso, incitando-nos àquele interesse genuíno, quase infantil, pelo Novo, mas que também é utópico, pois nem mesmo o pássaro disso é capaz: logo aprende a constituir referenciais cumulativos de suas experiências parciais para poder pousar em algum galho. Incluimos as coisas num curso histórico que nos relaciona a elas, e tudo é, num certo sentido, por nós historicizado. Talvez por isso Jean-François Lyotard, quando aborda a fenomenologia e se refere a essa busca intencional e instintiva mesmo de essência das coisas – de uma essência, quiçá, permanente e, nesse sentido, *mortal* – através das diversas experiências particulares que se somam em nossas vidas, essência esta que jamais se revela por inteiro na experiência particular e individualizada, tenha afirmado que “é porque a inclusão é intencional que é possível fundar o transcendente no imanente sem degradá-lo”.^[vii]

Mas é também de certa degradação que se trata quando a música e o texto fazem uso da citação. Há, ali, certa fragmentação que é da ordem da desconstrução. Por certo que, como bem dizia Berio, “para ser criador, o gesto precisa destruir alguma coisa”^[viii]. Sem que o tenha explicitado – o que era comum em Berio: referenciais múltiplos lançados ao mar –, o compositor italiano provavelmente reportava-se, *nascostamente*, a Gaston Bachelard, quando este afirma que “todo conhecimento tomado ao momento de sua constituição é um conhecimento polêmico; ele deve primeiramente destruir para dar lugar a suas construções”.^[viii] Talvez não haja, pois, propriamente *destruição*, mas antes *desconstrução* permanente. Desconstruir é, pois, uma operação que pode legitimar construções significativas. A própria ideia, permanente, da Revolução nada mais é que isso. Mas se no corpo literário a intertextualidade – pois é disso que se trata – tem como recurso o estancamento do tempo e a interrupção da leitura, operação que permite ao leitor-interlocutor a busca e decifração de tais referenciais, no tempo escoado dos sons em uma composição musical todo recurso à citação é um

convite a uma não-escuta, ao estancamento do tempo e, talvez, à morte da própria música. Nisso as peças de Crumb, quando apelam a este recurso antes literário que musical, instauram, apesar de sua beleza, um problema. Pois ao contrário então de fecharmos nossos olhos para uma entrega total à sensibilidade dos sons e de suas estruturas, temos um convite à suspensão da escuta e à atitude que nos coloca, de olhos bem abertos – e portanto vivos por um lado, mas mortos por outro –, diante de outra partitura, procurando desvendar as tramas intertextuais da citação. A rigor, não há mais ali música, mas *metamúsica*. Nesse sentido, a citação, em música, é sempre, mais que gesto polêmico, um ato no qual transparece certa falta de controle sobre os materiais. Permitindo-me uma autocitação, “a citação – apesar de na maioria dos casos resultar de um grande amor do compositor que cita pela obra citada – parece-me, paradoxalmente, uma traição – como uma infidelidade que o compositor pratica, como amante, com o objeto musical de seu próprio amor”. ^[viii]

Por outro lado, é inegável que mais pensamos do que ouvimos a grande obra musical que nos toca, e que portanto as operações intelectivas encontram aí certa legitimidade, mesmo se abnegando o plano concreto (mas sempre e sobretudo *abstrato*) do sonoro. As reverberações que a obra musical exerce sobre nosso espírito ecoam em um espaço-tempo muito mais amplo que aquele circunscrito ao momento preciso da audição. Nisso fundamenta-se o ato propriamente *escritural*, a *escritura*. Ele é processualidade, elaboração dos materiais, mas verte-se permanentemente em reflexão, e por isso toda *escritura* é permanente, em oposição ao caráter contingencial de toda *escrita*. Também por isso a escritura pode prescindir da escrita sem que deixe de se instalar o discurso musical. Consequentemente, destituir o tecido musical de conteúdo reflexivo é não reconhecer que aquela sensibilidade à qual nos entregamos no ato da escuta é ao mesmo tempo *ato* e *potência*, como que invertendo a fenda aristotélica: primeiro a *ação*, depois a *elaboração*, ou, freudianamente, a *perlaboração*. Nisso reside o ato da *Invenção*, aquele Novo inaugural que se verte em potenciais desdobramentos ulteriores. Não à toa Beethoven, contrapondo-se aos proprietários da burguesia emergente, dizia de si mesmo – como bem lembra Adorno – que era um *Hirnbesitzer* – *proprietário de um cérebro*! Ele podia ensurdecer-se, certamente...

VS: Eu não veria essa peça de Crumb como um caso de “citação”. Não creio que estejamos diante de uma operação de “citação” nesse caso. Pois citação é o uso do trecho de outro texto como confirmação de um raciocínio que você controla. A citação serve para referendar argumentos, para consolidar a unidade. Nesse sentido, ela não é um procedimento especial da escrita; ela é a própria essência da escrita. Toda escrita é habitada por citações, sejam elas explícitas ou implícitas. Pois toda escrita é “escrita a partir de”. Escrevo a partir de outro texto, respondendo a outro texto, recuperando caminhos já abertos por outros textos. Por isso, o espaço da escrita é um espaço pleno, nunca um espaço vazio. Ele é campo de ressonância de textos que vieram antes e que podem estar explícitos ou implícitos.

O uso que Crumb faz da *Fantaisie-Improvisation* de Chopin não tem nada desta natureza. Stravinsky, quando compõe *Pulcinella*, faz toda a obra ser um jogo de espelhos com Pergolesi, mas também não se trata de citação. Mahler, quando faz as cordas tocarem *Frère Jacques* em modo menor na *Sinfonia nº 1*, também não faz citação. A música não pode citar porque não se trata de um encadeamento causal de argumentos. Esses procedimentos são outra coisa. São algo mais próximo do “contágio”. Um contágio porque o que vem do exterior desestabiliza a forma, impõe-lhe um princípio de heteronomia. São corpos estranhos que recompõem, retroativamente, todo o sistema de relações que dão estrutura à obra. No caso de Crumb, Chopin aparece praticamente como uma “memória involuntária”, para falar como Proust. Ela parece vir da decomposição da intencionalidade, como se emergisse em um momento de inatenção, como se estivesse a tocar uma peça e, de repente, o pianista parece involuntariamente desviar-se da partitura e começar a tocar outra peça. Mas essa “outra peça” que aparece reconfigura todo o sistema de relações, opera uma processualidade para frente e para trás.

Isto nos obriga, a meu ver, a pensar de outra maneira o que podemos entender por “compor”, ao menos nesses casos. Você fala de “degradação” para se referir a certos processos literários na música, que acabam por produzir algo como uma “certa falta de controle dos materiais”. Creio entender seu ponto, mas pergunto-me se a música não deveria ser, atualmente, certa forma de “prática da heteronomia”. Pois a falta de controle da qual você fala parece-me reverberar o fato do plano construtivo ser, em certos pontos, deposto, ser atravessado por elementos que não controlo. Conhecemos a forma com que John Cage opera tais deposições da vontade do compositor, fazendo das obras espaços de construção de dispositivos que devem funcionar a despeito da vontade do compositor, do intérprete ou da audiência. É fato que a afirmação corriqueira de que boa parte das obras de Cage são conceitos fortes cuja realização normalmente não parece estar à altura das expectativas é algo que mostra certa forma de limitação de tais estratégias.

Mas há outro caminho que me parece ser interessante. Ele parte do pressuposto de que, em nosso momento histórico, uma obra que fosse completamente composta, que fosse a realização consequente de seu próprio plano construtivo, não deixaria de ressoar o seu oposto, a saber, a realidade social que impõe controle absoluto de seus materiais, que se orienta em direção à eliminação de toda contradição imanente, todo antagonismo estrutural, para se colocar como sistema. Neste sentido, a música não deveria ser exatamente o lugar no qual tal ilusão se desfaz? E para tanto ela não precisaria colocar o compositor com a falta perpétua de controle de seus materiais?

Há uma bela análise de Ligeti a respeito de uma das *Sechs Bagatellen Op. 9* para quarteto de cordas, de Webern, a saber, a quinta peça, na qual ele compara o processo construtivo a uma aranha que tece uma teia. A metáfora foi muito bem escolhida, já que a Bagatela se inicia com intervalos de segunda menor para paulatinamente ampliá-los, como se fosse uma forma orgânica em princípio regular de expansão. No entanto, como bem lembra Ligeti, formas orgânicas se rasgam em certos pontos, não se completam, ou seja, sempre estão a lidar com a dimensão do heterogêneo, como se em algumas partes estivessemos a perder o controle. Assim, por exemplo, a simetria de ampliação entre os campos harmônicos agudo e grave é quebrada ao final do sétimo compasso: para o alto, o campo amplia um grau a mais do que para baixo, como se a quebra da norma fosse elemento fundamental para a constituição da obra de arte.

Eu realmente me pergunto se a função atual da composição musical não seria exatamente esta, a saber, nos fazer perder o controle sem que isto implique perda de liberdade, dissociar liberdade e controle, liberdade e autogoverno, sendo uma prática da heteronomia. Eu acredito que peças como as de Crumb nos mostram o sentido desse caminho. Isto implica certa condescendência com o contágio, como a infecção entre formas que nada tem a ver com ecletismo, mas que tem a ver com a elaboração de um novo potencial utópico das obras.

***Vladimir Safatle** é professor titular de filosofia na USP. Autor, entre outros livros, de *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação (Autêntica)*.

***Flo Menezes** é compositor, professor titular de composição eletroacústica na Unesp. Autor, entre outros livros, de *Riscos sobre música: ensaios – repetições – provas (Unesp Digital)*.

Referência

Flo Menezes & Vladimir Safatle. *A potência das fendas*. São Paulo, N-1 Edições, 2021.

Notas

[i] Bertolt Brecht, “Der Neinsager”, em: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, p. 254.

[ii] Dante Alighieri, *A Divina Comédia – Inferno*. São Paulo: editora 34, 1998, p. 230.

[iii] Georg Wilhelm Friedrich Hegel *apud* Vladimir Safatle, *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 57.

[iv] Frase pronunciada por John Cage em uma de suas entrevistas no YouTube.

[v] “C’est parce que l’inclusion est intentionnelle qu’il est possible de fonder le transcendant dans l’immanent sans le dégrader” (Jean-François Lyotard, *La phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p. 30).

[vi] “Per essere creativo il gesto deve poter distruggere qualcosa” (Luciano Berio, “Del gesto e di Piazza Carità”, em: *Scritti sulla musica*. Torino: Einaudi, 2013, p. 35).

[vii] “Toute connaissance prise au moment de sa constitution est une connaissance polémique; elle doit d’abord détruire pour faire la place de ses constructions” (Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006, p. 14).

[viii] Cf. Flo Menezes, *Riscos sobre música – Ensaios, repetições, provas*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018, p. 263.