

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU***

LUIZ EDUARDO GONÇALVES

**DA ESCUTA AO COMPOR:
PROCESSOS TRANSTEXTUAIS DE UM COMPOSITOR NA PÓS-
MODERNIDADE**

**Goiânia
2016**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Luiz Eduardo Gonçalves

Título do trabalho: Da Escuta ao Compor: Processos Transtextuais de um Compositor na Pós-modernidade

3. Informações de acesso ao documento:

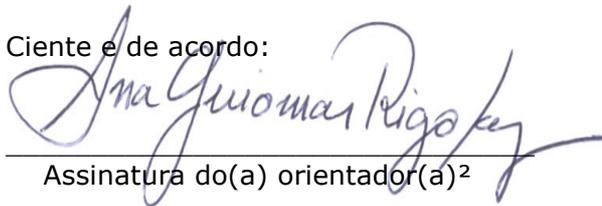
Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 19 / 08 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

LUIZ EDUARDO GONÇALVES

**DA ESCUTA AO COMPOR:
PROCESSOS TRANSTEXTUAIS DE UM COMPOSITOR NA PÓS-
MODERNIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Música na Contemporaneidade. Linha de Pesquisa: Música, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Guiomar Rego Souza.

**Goiânia
2016**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Gonçalves, Luiz Eduardo

Da Escuta ao Compor: [manuscrito] : Processos transtextuais de um compositor na pós-modernidade / Luiz Eduardo Gonçalves. - 2016. 83 f.: il.

Orientador: Prof. Ana Guiomar Do Rêgo Souza.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2016.

Bibliografia. Anexos.

Inclui gráfico.

1. Transtextualidade. 2. Composição. 3. Escuta. 4. Poliestilismo. 5. Pós-modernidade. I. Do Rêgo Souza, Ana Guiomar, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Luiz Eduardo Gonçalves para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos dezenove dias do mês de dezembro de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, no Laboratório de Musicologia da EMAC/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Ana Guiomar Rêgo Souza (orientadora e presidente da mesa), Magda de Miranda Clímaco (UFG), Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (UFG) e Estércio Marquez Cunha e Katia Rodrigues Paranhos (UFU) na qualidade de convidados do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Luiz Eduardo Gonçalves, intitulado **“Da Escuta ao Compor: processos transtextuais de um compositor na pós-modernidade”**. A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza Aprovado
Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco Aprovado
Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa Aprovado
Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha Aprovado
Profa. Dra. Katia Rodrigues Paranhos Aprovado

Luiz Eduardo Gonçalves faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, a Senhora Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Vice-Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora. Goiânia, 19 de dezembro de 2016.

Ana Guiomar Rêgo Souza
Profa. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza
Presidente

Magda de Miranda Clímaco
Profa. Dra. Magda de Miranda Clímaco
Membro

Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Membro

Estércio Marquez Cunha
Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha
Membro

Katia Rodrigues Paranhos
Profa. Dra. Katia Rodrigues Paranhos
Membro

Antonio Marcos Souza Cardoso
Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso
Vice-Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

AGRADECIMENTOS

A meu pai, quem durante o mestrado, me apoiou e cedeu sua casa no sítio para eu morar e escrever. A minha mãe pelas vibrações enviadas a distância desde Baltimore, sempre desejando concentração e um bom trabalho. A meu amigo Jake Arnoldt, pelas conversas e risadas, pelas centenas de *gin and tonic* e pimentas, pelo companheirismo nas aulas, eventos, concertos e botecos. A meu ex-professor e atual amigo Paulo Guicheney por tantos diálogos, conselhos, piadas e ensinamentos.

A meus amigos Lucas, Gabriel e Khesner, por sempre me mostrarem novas músicas, me incentivarem a tocar, a compor, e pelo nosso querido grupo katagata de performance, improvisação e colaboração. Também pelas viagens, o velho e bom *rock 'n roll*, noitadas e fins de semana na chácara.

A Cássia e Andreia por me emprestarem livros e textos importantíssimos, por lerem alguns rascunhos, escutarem minhas peças, dialogarem bastante e me ajudarem a enxergar o mundo de maneira mais complexa.

A minha orientadora Ana Guiomar pela paciência e sua qualidade de sempre abrir os horizontes do meu pensamento um pouco mais.

RESUMO

Com devida atenção à transtextualidade de Genette e de Compagnon, à condição pós-moderna de Bauman e de Harvey, esta pesquisa de base fenomenológica investiga a relação entre a escuta e a escrita, o sujeito da citação, e a composição como derivação transtextual da escuta. Três compositores - Pärt, Górecki e Schnittke - e sua obra estão em foco, assim como uma obra de minha autoria “O Nascimento de Vênus”. As obras são analisadas e ouvidas em três capítulos que buscam abordar os aspectos sintáticos, semânticos e ontológicos da música. Na escuta aberta e nas discussões sobre criação e pós-modernidade, houve espaço para o poético e singular se manifestar, de modo que o conhecimento gerado neste trabalho possa integrar o objetivo e o subjetivo, o coletivo e o singular, o eu e o atravessamento do outro.

Palavras-chave: transtextualidade, composição, escuta, poliestilismo, pós-modernidade.

ABSTRACT

With due attention to the transtextuality of Genette and Harvey, to the postmodern condition of Bauman and Harvey, this research with phenomenological basis investigates the relationship between listening and writing, the subject that quotes, and the composition as a transtextual derivation from listening. Three composers - Pärt, Górecki and Schnittke - and their works are in focus, as well as a work of mine “O Nascimento de Vênus”. These works are analyzed and heard in three chapters that seek to address the syntactic, semantic and ontological aspects of music. In the open listening and the discussions on creation and postmodernity, there was room for the poetic and the singular to manifest, so that the knowledge generated here may integrate the objective and the subjective, the collective and the individual, the self and surpassing by others.

Keywords: transtextuality, composition, listening, polystylism, postmodernity.

SUMÁRIO

RESUMO	v
ABSTRACT	vi
Introdução	9
Capítulo 1 – Transtextualidade e Poliestilismo	16
1.1. Poliestilismo: a transtextualidade do estilo	19
1.2. “Cantus in Memory of Benjamin Britten”: uma análise sintática	23
1.3. “Sinfonia III – Symphony of Sorrowful Songs” – uma análise sintática	26
1.4. “Concerto Grosso No.1”: uma análise sintática	30
1.5. Considerações sobre um estilo pós-moderno	33
Capítulo 2 – A Escuta e a Escrita	38
2.1. “Tabula Rasa” de Arvo Pärt	39
2.1.2. Reflexões sobre a escuta aberta de “Tabula Rasa”	41
2.2. Primeiro movimento da “Sinfonia III” de Górecki	42
2.2.1. Reflexões sobre a escuta aberta da “Sinfonia III”	42
2.3. “O Adeus” de “A Canção da Terra” de Mahler	43
2.3.1. Reflexões sobre a escuta aberta de “A Canção da Terra”	45
2.4. “Concerto Grosso No.1” de Schnittke	45
2.4.1. Reflexões sobre a escuta aberta de “Concerto Grosso No.1”	47
2.5. Reflexões sobre a criatividade e a criação	48
2.6. A inspiração em Roland Barthes	50
2.6.1. Meus processos, nove confissões e algumas reflexões	51
2.7. “O Nascimento de Vênus”	53
2.7.1. Ainda alguns apontamentos semânticos da obra	58
Capítulo 3 – E Por Falar em Pós-modernidade	60
3.1. Entre a Liberdade e a Incerteza: o “eu” à deriva, flutuante	61
3.2. Da Vanguarda ao Pastiche	66

3.3. Caminhos.....	69
3.4. Ser e Linguagem.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	80
PARTITURAS.....	83
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

Um compositor há de se perguntar: por que componho? Eu, Luiz Gonçalves, compositor, tenho me perguntado o que me impele a criar, a articular sons? O que me obriga ou me move a escrever uma página de música? Que força de brotação é essa que me põe a expressar por meio do som? Diversas são as respostas que de início me ocorreram: para me expressar, para comunicar, para ter o prazer da criação, porque sinto. É pela angústia ou alegria da vida? É uma forma de lamentar, orar ou celebrar? Por que “diabos” se cria música?

Umberto Eco (*apud* Hutcheon, 1991) afirma que a literatura é um contar e recontar de histórias, por que a música também não o seria? Não seria a criação musical um meio de expurgar a escuta? Cada indivíduo tem suas reações singulares à escuta, são inúmeras possibilidades de relação; as minhas geralmente se dão como um trauma: sou fortemente transbordado, um espaço vazio que se me abre, me encontro nesses sons, a música abre uma ferida que sangra, um vácuo que preciso preencher com a criação.

A criação é movida por uma necessidade, uma ânsia, e esse impulso nasce da escuta. É fato que todo compositor tenha escutado muito, que tenha largo conhecimento da literatura musical. Mas a partir de uma perspectiva de base fenomenológica, abordarei os meandros da escuta, sua relação com a subjetividade e a criatividade. De acordo com François Nicolas (2000), a escuta é de outra natureza diferente da percepção e audição. A percepção se dá pelo discernimento, a audição pela compreensão. Ambas são uma apreensão estrutural do objeto sonoro, são procedimentos objetivos e repetíveis; lidam com alguns saberes e dão ao material sonoro consistência. A escuta, no entanto, não compartilha dessas características, não é uma objetivação. Trata-se não do objeto, mas do sujeito, não de saberes, mas de uma verdade, não da essência objetiva, mas da existência subjetiva de uma obra. “Escutar uma obra não é examiná-la, pesá-la, julgá-la, avaliá-la. É muito mais aderir à ela, assumi-la e sustentá-la no tempo de sua exposição” (NICOLAS, 2000, p. 150-151).

Sendo assim, a escuta é singular e irrepetível. É predispor-se sem garantias, é ser com a obra. Considero a escuta uma experiência, uma experiência que sulca memória na subjetividade do ouvinte e dá origem à composição. Compor nasce em um segundo tempo de derivação e elaboração da escuta. É um fazer intertextual. É como a brincadeira de recortar e colar. Para Antoine Compagnon (1996), este jogo lúdico de recortar e colar é a

própria gênese do fazer literário. O recorte e a colagem são as experiências mais fundamentais com o papel, a leitura e a escrita são derivados deste jogo. “Colar novamente não recupera jamais a autenticidade”, mas ao brincar pode-se subverter a regra, desfigurar o mundo: “compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição” (COMPAGNON, 1996 p.10).

Esta brincadeira é então uma prática original do papel anterior à aquisição da linguagem pela criança. No entanto, não é uma prática universal: é restrita a alguns países ocidentais e somente a partir do século XX. É um jogo do qual nem todas as crianças brincaram. Compagnon fala a partir de sua experiência, de sua própria infância, e, igualmente, conto que também brinquei de recortar e colar numa idade anterior à linguagem, anterior à alfabetização. Esta intimidade com o papel, e a transposição da mesma ação para com o texto, gera um fazer criativo, um “novo” processo criativo calcado na transtextualidade. Parte-se do princípio de que nada se cria, e criar é recortar, juntar e recompor. Parafraseando o autor: escuto e escrevo. É na escuta que está a origem de minha composição. E os processos transtextuais conservam em si o gesto arcaico de recortar-colar. Citar é repetir o já dito, mas “quando cito, extraio, mutilo, desenraizo” (COMPAGNON, 1996, p.13). Portanto, a transtextualidade é um processo de apropriação, reinvenção, onde o autor se esconde e se revela, imita e cria, se faz presença e ausência.

Gerard Genette (2010) em “Palimpsestos”, define transtextualidade por uma transcendência do texto, ou seja, “tudo que põe um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (p.10). Portanto, citação, paródia, alusão, são todas formas de transtextualidade. Em consonância com este conceito, vemos surgir a partir década de 1960, um tipo de citação ao qual Frederic Jameson (2006) chamou de pastiche. Este é, segundo ele, o traço fundamental da cultura na pós-modernidade. A transtextualidade nasce da literatura e o pastiche das artes visuais, ambos envolvem uma “imitação” de estilos e maneirismos particulares. Por vezes, trata-se do uso de uma máscara estilística ou um discurso em uma língua morta. Estas práticas são frutos da fragmentação e individualização da arte no alto modernismo da primeira metade do século XX. A transtextualidade surge em meio uma enorme diversidade e heterogeneidade linguísticas, momento da cultura em que perdeu-se o referencial de um estilo dominante.

A partir de então pode-se averiguar certo enfraquecimento da figura do autor e o abrandamento da concepção “áurica” da criação original. Roland Barthes, em 1968, publica “A morte do Autor”, onde relativiza a autoridade do produtor cultural e destrona

seu poder de impor significados prontos e oferecer narrativas acabadas. No período que se segue nas décadas de 1970 e 1980, vê-se uma mudança de paradigmas filosóficos, uma mudança na sensibilidade, uma nova configuração subjetiva e social. É deste contexto sociocultural que emerge as noções de inter e transtextualidade como sustentação para determinados processos de criação do artista: momento em que a “aura” do artista modernista é eclipsada e “a ficção do sujeito criador cede ao franco confisco, citação, retirada, acumulação e repetição de imagens já existentes” (HARVEY, 2005 p. 58).

A partir dessa abertura, por uns celebrada e por outros condenada, dissemina-se uma música rica de hibridações, citações, paródias, na qual é verificável, mais claramente, um processo transtextual em que a escuta gera os materiais para a escrita; onde a escuta dá origem à escrita. Mike Featherstone brevemente resume os novos rumos da arte na pós-modernidade:

A abolição da fronteira entre arte e vida cotidiana, a derrocada da distinção hierárquica entre alta-cultura e cultura de massa/popular, uma promiscuidade estilística, favorecendo o ecletismo e a mistura de códigos; paródia, pastiche, ironia, diversão, e a celebração da “ausência de profundidade” da cultura; o declínio da originalidade/genialidade do produtor artístico e a suposição de que a arte pode ser somente repetição (FEATHERSTONE, 1995, p.25).

Neste sentido, o sujeito-leitor-autor faz o exercício intertextual de citar, ou seja, reincorporar e redizer o que já foi dito por outros. O texto resultante (ou a obra) é plural, inteiramente tecido de citações, de referências, de ecos, cada vez mais explícitos e intencionais.

Influenciado pela escuta e pela análise de compositores como Arvo Pärt, Henryk Górecki e Alfred Schnittke, comecei a encontrar em minha própria obra diversas citações, empréstimos, ecos das músicas de outros compositores, passando então a um desdobramento, ou refinamento, das questões iniciais que abriram este texto: componho porque escuto? Meu modo de compor é um processo transtextual? Sendo a transtextualidade um traço fundamental do pós-modernismo, e este uma condição mais que um estilo, como estes processos se dão e refletem a subjetividade do artista na atualidade?

Movido pela curiosidade, pela necessidade de maior autoconhecimento, coloquei-me a buscar respostas para estas questões. Em consonância com o paradigma emergente de Boaventura de Souza Santos (2008, p.83) em que “(...) todo o conhecimento científico é autoconhecimento” e que “a ciência não descobre, cria (...)”, o objetivo geral desta pesquisa foi compreender meu processo de composição musical, tendo em vista sua

inerência ao cenário pós-moderno e suas implicações com a transtextualidade. Desde este objetivo geral me aprofundarei nas aberturas permitidas pelo pós-modernismo e sua consequente reestruturação do sujeito-criador, buscando as origens do compor na escuta, analisando os processos transtextuais das obras que se entretecem dentro e através do compositor.

Serão investigados os sentidos que distinguem e que aproximam os conceitos de modernidade e pós-modernidade, e ao olhar para a música contemporânea e seus diálogos e cruzamentos históricos, estéticos e étnicos, encontra-se um mundo no qual coexistem processos de globalização e regionalização. Serão feitas experiências de escuta com as obras “Tabula Rasa” (Pärt), “Sinfonia III” (Górecki), “O Adeus” (Mahler) e “Concerto Grosso No.1” (Schnittke). Nas “experiências de escuta”, anotei impressões e sensações produzidas no momento em que ouvi estas peças. Tendo este material de “encontro” direto com as obras, de deixá-las “falar”, tratei desta etapa como um disparo criativo e procurarei encontrar seus ecos no meu processo de composição. Foquei em como a escuta se torna escrita, em como se passa em mim, ouvinte-compositor, um processo composicional transtextual; como músicas ouvidas se fazem músicas minhas através de um processo de “digestão” e “recriação”. Escolhi estas obras por uma extrema afetividade, por sentir nelas a força destes compositores “queridos”, inspiradores. Posso ir além e dizer que estas quatro obras são o substrato ou a própria origem da minha peça “O Nascimento de Vênus”. Esta obra será analisada como exemplo de um objeto artístico híbrido e pós-moderno.

Esta pesquisa, então, se dará como um estudo de base fenomenológica de meu processo de criação. A fenomenologia faz um apelo de retorno ao som, de retorno ao sensível, à experiência como fonte segura para a produção de conhecimento. Ao apresentar um conceito de homem que considera a subjetividade parte de sua natureza, a fenomenologia abre o campo da pesquisa para dados e temas provenientes da sensibilidade, da intuição. Ela representa uma mudança de foco que poderá fortalecer a aérea de pesquisa em música como aérea mais autônoma e importante por si própria, permitindo pesquisas que não desconsiderem aspectos intrínsecos à música, permitindo ao pesquisador uma maior consideração de sua própria visão de mundo (MACEDO, 2003).

Em “Fenomenologia como uma ferramenta para a análise musical”, Lawrence Ferrara (1984) propõe um método de análise e interpretação da música partindo da escuta e observação. Fazendo uma análise sem pretensões de neutralidade, sem a separação entre

sujeito e objeto, Ferrara oferece uma compreensão mais abrangente da obra. Ao analisar uma obra eletrônica de Edgar Varése, o autor propõe esta metodologia para qualquer gênero de música, sendo ela escrita ou não. Seguindo seus passos, esta pesquisa combinará o uso da análise de partitura às experiências fenomenológicas de escuta. De acordo com os quatro níveis propostos por Ferrara, começaremos pelos dois primeiros - observação e escuta aberta do nível sintático -, depois passaremos ao semântico e ao ontológico. Importante apontar que estes quatro níveis não são estanques, sendo assim, se misturam, retornam e avançam em todos os três capítulos desta dissertação.

A partir de meus próprios processos composicionais – sendo estes uma confluência intertextual dos processos de outros compositores –, buscarei encontrar seus paralelos socioculturais do tempo globalizado e pós-moderno em que vivemos. Nas análises, a composição musical será vista por uma perspectiva também sociocultural e histórica. Para tanto, apontarei as características do pós-modernismo e seu traço fundamental de transtextualidade nas obras dos compositores acima citados e na peça “O Nascimento de Vênus” de minha autoria.

Ao aceitar falar da minha própria obra, de mim mesmo, enfrento o desafio de estar próximo demais do meu objeto de pesquisa. E sendo eu, sujeito e objeto desta dissertação, procurarei afastar e aproximar de minha obra para uma melhor compreensão e melhor consciência poética. Para além do meu interesse em ter mais consciência de meu processo criativo, esta pesquisa justifica-se por abrir portas e janelas de diálogo e compreensão para músicos e compositores que trilham caminhos semelhantes; artistas que se questionam como se dá o seu próprio fazer criativo na pós-modernidade e como se dá a sua construção de uma poética pessoal.

Tendo em vista a pouca produção científica brasileira com foco na transtextualidade em música, desejo sanar esta falta buscando na literatura um maior referencial teórico. A teoria de Gerard Genette (1981) em “Palimpsestos” oferece fecundas compreensões ao tratar da transcendência do texto, a partir de sua classificação do fenômeno em cinco formas de transtextualidade: paratexto, hipertexto, intertexto, arquitexto e metatexto. Demonstrando estes conceitos e cruzando-os com o conceito de poliestilismo, pretendo criar maneiras de se abordar a pós-modernidade e suas práticas de hibridação. Atento às poéticas contemporâneas e aos desafios de uma arte plural e eclética, creio ser possível criar uma importante contribuição para área da composição a qual, desde 1980, no Brasil, e em diversos países, vem passando por intensos processos de hibridação, pastiche e bricolagem.

Na Europa e nos Estados Unidos, Richard Tarunskin e Paul Griffiths abordaram largamente o pós-modernismo em música; já nas perspectivas latino-americana e brasileira a discussão avança com Nestor Canclini e Paulo de Tarso Salles. Em “Culturas Híbridas” (2013), Canclini oferece estratégias para se entrar e sair da modernidade sem utilizar, para América Central e América do Sul, o termo pós-modernismo, tendo em vista que o processo de modernização que se manifestou aqui, em termos intelectual e estético, coexistiu com práticas de origem colonial e uma industrialização tardia. No entanto, juntamente com Salles (2005), acredito que é possível falar em pós-modernidade num país como o Brasil cujo processo de industrialização ainda é falho e incompleto. Pois pode-se pensar na perspectiva de já termos nascido pós-modernos e híbridos, e aqui os resquícios pré-modernos, os projetos modernizadores e as “auroras” pós-modernas convivem, se sobrepõe e se misturam.

Diante de uma identidade plural, Canclini (2013) afirma que o caminho intensificado da hibridação talvez liberte as práticas musicais da missão “folclórica” de representar uma só identidade. Pois a música erudita, às vezes contraditoriamente tão fechada e tão aberta, se deu no Brasil por dois caminhos durante o séc. XX:

Tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores quiseram construir objetos puros. Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”; procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso (CANCLINI, 2013, p. 21)

A resolução deste longo conflito tem se dado, de acordo com Salles (2005), a partir da década de 1980 no Brasil, com a corrente artística iniciada por compositores como Gilberto Mendes, Almeida Prado e Willy Correia. Com eles passamos a ter uma música sem tantos tabus sobre o passado, o nacional e o universal, o moderno e o antigo, o folclore e o urbano, elementos da tradição e da vanguarda passíveis de se misturarem para gerar novos objetos artísticos. Daí que é importante a concepção de pós-modernidade como um modo de problematizar, de estar em crise com as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições (na tentativa de excluí-las ou superá-las).

O filósofo Leonard Meyer será vital para se pensar estas questões. Seu pensamento ilumina a compreensão do estilo pluralista da música erudita na pós-modernidade. E para longe de definir um estilo único com uma lista de técnicas, concordo com Meyer (1994) que estamos adentrando uma possível “estabilidade” onde um número

indefinido de estilos e idiomas, técnicas e movimentos, coexistem nas artes; e portanto não haverá uma prática comum ou qualquer espécie de “vitória” de um estilo.

Em meio a este poliestilismo, Alfred Schnittke (2010) nos lembra de que a citação e a alusão são modos de redizer o já dito. E pensando mais além, para redizer é preciso escutar, ou seja, a citação pressupõe a escuta, uma escuta instauradora de processos intertextuais.

Este trabalho se dá através de um olhar para o nosso tempo, uma análise do outro e de si, a favor de um autoconhecimento pleno e integrado. Para Santos (2008), a ciência se tornou autobiográfica e este caráter auto-referencial pode agora ser plenamente assumido. O conhecimento científico está sendo ressubjetivado em vias de também ensinar a viver e traduzir-se num saber prático. Com base nesse entendimento, esse texto resulta de um olhar prático de quem ouve e de quem cria, com suas prováveis limitações, acentuadas pela demasiada proximidade de seu objeto de pesquisa. Parto da simples premissa de que não há mistério no ato de compor. Componho porque há uma necessidade. Há uma urgência que busca sanar-se. Quando componho livro-me do que ouvi, do que me traumatizou. As escutas são traumáticas, abrem um vazio dentro do ouvinte, cada um a seu modo o preencherá. Eu o preencho criando uma nova peça; uma nova peça que é o eco de outra peça que é o eco de outra peça que é o eco de outra peça.

O primeiro capítulo deste trabalho se dedicará a examinar a transtextualidade e o poliestilismo. Nele serão analisadas três peças, uma de Pärt, outra de Górecki e outra de Schnittke. No capítulo seguinte tratarei do meu processo transtextual de escuta-escrita, demonstrando a importância da escuta, da inspiração proposta por Barthes, do processo criativo de derivação da escuta. Neste mesmo capítulo falarei de minha peça e suas relações técnicas e simbólicas com as peças analisadas no primeiro capítulo e escutadas no segundo. O terceiro capítulo será uma discussão com enfoque ontológico para a compreensão do ser pós-moderno. O que a música, seus processos transtextuais de criação revelam sobre o sujeito e o tempo histórico social em que vivemos.

1. TRANSTEXTUALIDADE E POLIESTILISMO

A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é a prática do papel
Antoine Compagnon

A categorização da intertextualidade por autores como Kristeva, Genette, Jenny, Compagnon, a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin, surgiu da análise de obras literárias desde a Antiguidade até os dias de hoje. Em diversas obras, diálogos, releituras, e citações, identificaram um recurso muito utilizado por escritores: um contar e recontar de histórias. A relativização da noção de autoria e da prática de apropriação clarifica determinados aspectos sintáticos e gramaticais da cultura pós-moderna. O escritor Umberto Eco ao falar sobre o seu romance “O Nome da Rosa” aponta para a importância de outros livros na criação de seu próprio livro: “descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (*apud* HUTCHEON, 1991, p.167).

Julia Kristeva foi a primeira a definir intertextualidade por uma perspectiva linguística: “todo texto se constrói como mosaico de citações”, pois “todo texto é absorção e transformação de um outro texto. (...) um texto é, de certa maneira, ele próprio e um outro – ou outros – que o precede(m)” (2005, p.68). Entende-se com isso que qualquer texto toma emprestado de outro algum elemento na sua construção. A noção de intertextualidade também aparece na obra de Mikhail Bakhtin. Em seu estudo sobre dialogismo e polifonia na escrita de Fiodor Dostoiévski, ele explica:

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)? (BAKHTIN, 1981, p.337).

Ao estudar a obra de Dostoiévski em “Problemas da poética de Dostoiévski”, Bakhtin identificou que os livros do romancista russo traziam vários discursos que dialogavam entre si, sem a predominância de um personagem sobre outro e sem a

predominância do narrador. Bakhtin, então, afirma que Dostoiévski é o criador do “romance polifônico”. Para o pensador russo, o romance polifônico de Dostoiévski está relacionado às transformações da prosa literária europeia. Uma visão progressista que coloca a intertextualidade no cerne da literatura na atualidade, bem como de outros fenômenos estéticos, como no caso desta dissertação, a música. Trata-se da intensificação de processos de apropriação inerentes ao fazer artístico.

Gerard Genette em *Palimpsestos*, publicado primeiramente em 1982, categorizou mais especificamente o mundo das citações e referências. Para ele, “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2010, p.5).

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (Ibidem)

Genette também amplia o conceito de intertextualidade ao que chamou de “transtextualidade”, tudo que coloca o texto “em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p.11). Nesse sentido, a transtextualidade contém cinco tipos de relações transtextuais estabelecidas pelo autor: “intertextualidade”, “paratextualidade”, “metatextualidade”, “hipertextualidade” e “arquitextualidade”; cinco categorias não estanques onde a “invasão” de um domínio sobre o outro é recorrente, até mesmo porque se trata de diálogos.

Iniciando pela elucidação de “intertextualidade”, o autor a define “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos” (GENETTE, 2010, p.12). O que Kristeva designou como absorção, Genette denomina como co-presença. Neste sentido, a intertextualidade tem três formas mais usuais: a citação, o plágio e a alusão. A citação ocorre com aspas, por vezes sem referência precisa. O plágio ocorre quando não se declara o empréstimo. A alusão é uma referência vaga, porém perceptível entre um texto e outro.

Paratexto refere-se ao título, subtítulo, inter-títulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas, epígrafes, ilustrações, capa, sobrecapa; o texto em si mantém uma relação com esses “textos externos”, mas cabe ao leitor perceber a intencionalidade do autor ao utilizá-los.

A "metatextualidade", estabelece relações críticas, entre um texto e outro texto, com o primeiro texto comentando o segundo “sem necessariamente citá-lo (ou convocá-lo) e até mesmo sem nomeá-lo” (GENETTE, 2010, p.15). Já no quarto tipo, a arquitextualidade, o silêncio é constituinte: o autor não evidencia à qual gênero pertence a sua obra, “a determinação do *status* genérico de um texto não é sua (do autor), mas, sim, do leitor, do crítico, do público” (GENETTE, 2010, p.15). O escritor publica a obra não designando o seu gênero, e o crítico ou o público podem designar o gênero da obra do autor: obras poéticas em prosa, narrativas em verso, romance-poema, novela-conto, poema-crônica, dentre outros.

Sobre a “hipertextualidade” Genette diz “entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p.16). Mas não se pode confundir hipertextualidade com a metatextualidade que trata do comentário de uma obra sobre outra. Normalmente os hipertextos são obras literárias, ao contrário dos metatextos (do reino do comentário, da crítica), que em raras exceções são obras de valor literário. Genette fala de uma literatura de "segunda mão" (não pejorativamente) onde uma obra deve a outra a sua forma e o seu resultado, mediante uma operação chamada de "transformação". Exemplifica: “A ‘Eneida’ e ‘Ulisses’ são, sem dúvida, em diferentes graus, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a Odisséia” (Ibidem). Assim, “Eneida” e “Ulisses” derivam da “Odisséia” a partir de uma operação transformadora diferente da que a “Poética” deriva do “Édipo rei”, na qual a primeira se limita ao trabalho de comentar a segunda (metatextos).

A partir destes conceitos emprestados da literatura, observei que minha obra "O Nascimento de Vênus" apresenta uma forte relação de transtextualidade com outras obras musicais. Primeiramente, ao não definir seu gênero, deixo em aberto o seu entendimento como sinfonia, cantata ou *lied* orquestral. É, pois, uma relação de "arquitextualidade" (em que o ouvinte poderá definir qual o gênero da obra). Por outro lado, posso afirmar que a minha obra é hipertextual na medida em que brota das obras “A Canção da Terra” de Gustav Mahler e a “Sinfonia III” de Henryk Górecki. Mais detalhadamente, observo que o primeiro movimento de "O Nascimento de Vênus" é um hipertexto da última canção “O Adeus” da citada obra de Mahler e o terceiro movimento é um hipertexto do primeiro movimento da “Sinfonia III” de Górecki. A relação com essas obras é clara e desejada, pois me inspirei diretamente nelas e as tomei como modelo.

Observo também que o título da peça está numa relação de paratextualidade com a pintura de Sandro Botticelli "O Nascimento de Vênus". Essa aproximação visa criar o imaginário da obra. A soprano, personificando a Vênus, canta em frente da orquestra, e musical e visualmente faz referência ao mito grego no qual ela nasce do mar. Lembrando que um texto lê outro texto até o fim dos textos, o título da peça lê o quadro que lê o mito. A soprano solo da peça canta versos que a identificam com a deusa grega e seu simbolismo de sensualidade, instinto, amor e desejo.

Para além desses dois tipos específicos de transtextualidade, encontro a intertextualidade nos materiais musicais. Como citação estão os fragmentos de música balinesa e indiana e a melodia medieval do *dies irae*, e como alusão, as texturas de *clusters* e cânones presentes nas obras Pärt e Schnittke. Nesse sentido, considero os conceitos de Genette vitais para uma análise semântica da obra e a compreensão de sua gênese, assim como para uma rica discussão sobre a linguagem musical pós-moderna e o próprio ser na pós-modernidade. Somos seres transtextuais; um acúmulo misturado de textos, sendo estes o discurso de pais, irmãos e professores; os livros, os filmes, as novelas, os gibis; a rádio, o toca-fitas, o bar, a boate, o shopping; a biblioteca, a escola, a internet.

1.1 POLIESTILISMO: A INTERTEXTUALIDADE DO ESTILO

Com a intenção de ir além da apropriação de materiais (textos), abordarei a mescla de práticas de estilo – sendo este estilo pessoal ou de época. Daí que uma compreensão mais abrangente sobre intertextualidade pode surgir do diálogo a partir do conceito de poliestilismo. Veremos que posso citar não só uma melodia de um compositor barroco, mas citar uma cadência ou uma sequência harmônica própria da prática comum do estilo barroco, referindo-me a uma época, a um contexto sociocultural como um todo, trazendo ao presente outros tempos, outros mundos.

Alfred Schnittke publicou em 1971 o artigo “Tendências Poliestilísticas na Música Moderna”¹. Um texto de síntese e importantes questionamentos. Por método poliestilístico Schnittke (2010) se referia “não meramente à ‘onda de colagem’ da música contemporânea, mas também maneiras mais sutis de usar elementos de outros estilos” (Ibidem, 2010, p.87). A partir desta premissa, distingue dois princípios essenciais: citação e alusão. Os mesmos princípios constitutivos da intertextualidade defendida por Genette.

¹*Polystylistics Tendencies in Modern Music* (título original em inglês).

Assim sendo tratam do mesmo procedimento de colar fragmentos (textos literários ou musicais) na geração de um novo produto artístico.

Segundo Schnittke, o princípio da citação se manifesta de diversas formas: desde micro-elementos estereotipados (entoações melódicas, sequências harmônicas ou formulas cadenciais) até citações diretas ou transformadas (pseudo-citações). Assim como Genette encontra a intertextualidade em diversos autores de diversas épocas, os exemplos de Schnittke (2010, p.87-88) abrangem compositores de escolas e estéticas muito diversas:

- Shostakovich, *Piano Trio* – o tema neoclássico da passacaglia remete ao estilo do séc. XVIII com suas progressões dominante-tônica e acordes diminutos.
- Berg, *Concerto para Violino* – a citação direta do coral de Bach.
- Penderecki, *Stabat Mater* – uma pseudo-citação de um canto gregoriano que forma a entonação básica de toda a peça.
- Stockhausen, *Hymns* – um mosaico de super-colagens do mundo moderno.
- Pärt, *Pro and contra* – baseada numa paródia de cadências barrocas que regulam a forma da obra.

Nesta mesma categoria de citação, o compositor afirma existir também a técnica da adaptação, ou seja, “recontar um texto musical ‘emprestado’ em sua própria linguagem musical(...)” (SCHNITTKE, 2010, p.87). Em *Pulcinella*, por exemplo, Stravinsky reescreve a música de Pergolesi com a sua própria “máscara” pessoal. Outros exemplos (Ibidem):

- Stravinsky, *Canticum Sacrum*.
- Weber, *Fuga (Ricerata)* – a música de Bach orquestrada em uma variedade de timbres.
- Pärt, *Credo* – As notas de Bach mas a música de Pärt pela maneira como as notas são ritmicamente e textualmente transformadas.
- Jan Klusak, *Variações sobre um tema de Mahler* – como Mahler teria escrito se ele fosse Klusak.
- Shchedrin, o balé *Carmen* – sobre a música de Bizet.

E, finalmente, nessa categoria de citação, também entra uma espécie que não é a de um fragmento musical, mas sim da técnica composicional emprestada de outro estilo, como verificado nas ferramentas tomadas da polifonia coral dos séculos XIV a XVI (isorritmia, hoqueto, antifonia), utilizados em uma música serial ou pós-serial, novamente Webern, a partir do Opus 21, e Henze, *Antiphonie*.

Há também o que Schnittke chama de "hibridação poliestilística", simplesmente a combinação de mais de dois estilos. A obra *Apollo Mussagetes* de Stravinsky, por exemplo, possui associações de numerosos estilos históricos, passando por Lully, Gluck, Délibes, Strauss, Tchaikovsky e Debussy. E na ópera *Votre Faust*, de Henri Pousseur, acontecem distintas modulações estilísticas de maneira extremamente controlada.

Por vezes, a interpenetração do estilo emprestado com o estilo individual do compositor pode se dar de maneira tão “orgânica” que os limites entre citação e alusão são obscuros. Por sua vez o princípio da alusão se dá como “dicas sutis” ou “promessas não cumpridas”, insinuações, linhas de fundo, difíceis de definir ou classificar. Para Schnittke (2010), este princípio é característico do neoclassicismo parisiense da década de 1920. Especificamente sobre Stravinsky, ressalta sua paradoxal qualidade nas brincadeiras de associações e a deliberada mistura de tempos e espaços musicais. Chama a atenção também para as emanações mais sutis da alusão, metaforicamente como perfumes ou sombras de outros tempos, incorporadas e/ou atualizadas, encontrados, por exemplo, nas obras de compositores bem distintos como Boulez e Ligeti.

Assim como a intertextualidade na literatura, o poliestilismo sempre existiu de maneira mais ou menos implícita na música européia, porém, nunca se foi muito além de paródias e variações sobre o tema de outro compositor. É somente a partir da década de 1960 que a adoção consciente de um método poliestilístico de compor foi assumido: um fazer inédito e totalmente vinculado às condições socioculturais do século XX. Para além da “crise acadêmica dos anos 1950” frente as tendências puristas do serialismo, da música aleatória e da música textural, Schnittke aponta para algumas razões mais amplas para o uso recorrente do poliestilismo:

(...) o aumento do contato internacional e influencias mútuas, a mudança de nossa concepção de tempo e espaço, a ‘polifonização’ da consciência humana aliada ao constante crescimento de informação disponível e a polifonização da arte. (SCHNITTKE, 2010, p.89).

Diante das razões defendidas por Schnittke, pode-se voltar ao conceito de "romance polifônico" criado por Mikhail Bakhtin e encontrar seu paralelo no método consciente de composição poliestilística. Assim como o teórico russo pensava a literatura, Schnittke afirma que nesta nova dimensão composicional não se conhece as leis e não se sabe qual nível de polifonia estilística o ouvinte pode perceber. Parte para uma concepção similar à análise de Bakhtin (1992) sobre Dostoiévsky onde não há uma voz (personagem) mais importante do que outra, nem mesmo a do narrador ou autor. De maneira

semelhante, Schnittke questiona se é possível ao compositor manter sua identidade individual e nacional, dando a entender que apesar de tudo seria bom se mantivesse. Para ele, nesse sentido, um exemplo bem sucedido é a super-colagem da Sinfonia de Luciano Berio. Nesta peça, Schnittke identifica, apesar de tantas referências e citações, uma identidade individual e nacional ainda remanescente de Berio. Comenta também que os elementos emprestados de um “estilo alienígena” podem aliviar, arejar o estilo próprio do compositor, daí surgindo sua riqueza surpreendente (SCHNITTKE, 2010).

Tanto a literatura quanto a música, em termos intertextuais, se constituem em gêneros discursivos que demandam do leitor/ouvinte um conhecimento cultural prévio para que o jogo de citações seja percebido como intencional. Só assim as combinações poliestilísticas podem ser desfrutadas em sua verdadeira riqueza. "Ulisses" de James Joyce, por exemplo, será melhor apreciado por quem já leu a "Odisséia" de Homero, a Sinfonia de Berio por quem já ouviu a Sinfonia 2 de Mahler e assim por adiante.

O método poliestilístico possui as complicações e os perigos de navegar no oceano do caos, nas ondas da incoerência, da completa incomunicabilidade. Mas, por sua vez, abre um leque de possibilidades expressivas ao hibridar elementos dos segmentos culto, popular e de massa, gerando uma maior democratização de estilos. Representa o ecletismo da cultura em fins do século XX e primórdios do século XXI. Schnittke com seu simbolismo trans-religioso e “sincretismo pessoal” inspirava-se em valores advindos de três linhas cristãs - judaica, católica e ortodoxa -, criando assim uma música nova que reflete o tempo globalizado e transcultural em que vivemos. Com a possibilidade de se hibridar tempos e espaços, valendo-se de uma combinação de estilos novos, velhos e esquecidos, a música poliestilística traz para o presente o que dá sentido ao presente, o que de alguma forma lhe pertence.

A seguir será analisada uma obra de Arvo Pärt, outra de Henryk Górecki e, por último, uma de Alfred Schnittke. Estas obras representam “bons” exemplos de transtextualidade e têm em comum uma quebra do “tabu” da música de vanguarda. Os três compositores romperam com o serialismo e a aleatoriedade e assumiram o “retorno do recalçado” – a reutilização da melodia, do diatonismo e da tríade.

1.2 “CANTUS IN MEMORY OF BENJAMIN BRITTEN”² DE ARVO PÄRT: uma análise sintática:

A principal técnica composicional utilizada por Arvo Pärt chama-se *Tintinnabuli* (do latim, pequenos sinos), técnica inventada por ele e à qual permaneceu fiel em quase toda sua produção. Segundo o próprio compositor:

Eu descobri que é suficiente quando uma nota apenas é belamente tocada. Esta única nota, ou pulso, ou instante de silêncio, me confortam. Eu trabalho com poucos elementos – com uma voz, duas vozes. Eu construo com materiais primitivos - com a tríade, com uma tonalidade específica. As três notas da tríade são como sinos e é por isso que chamo [a esse processo] de tintinnabulação (PÄRT, 2012, p.27)

O princípio básico do *Tintinnabuli* é compor duas vozes simultâneas que soam como uma mesma linha melódica, ou seja, diferente da polifonia tradicional onde $1+1 = 1+1$, essas duas vozes soam como uma: $1+1 = 1$ (PÄRT, 2012). O segredo é que uma voz move-se livremente e diatonicamente, e a outra alterna-se com as notas da tríade. Em 1988, Pärt disse: “o canto gregoriano me ensinou que um segredo cósmico está por trás da arte de combinar duas ou três notas(...)” (PÄRT *apud* RATA, 2011).

Depois de um longo período de sete anos em silêncio, sem compor, é interessante notar que um compositor em plena modernidade do século XX, em profunda crise composicional, tenha sentido a necessidade de recorrer ao simples cantochão para aprender a andar de novo como um compositor. A grande força dessa música monofônica, como Paul Hillier (*apud* RATA, 2011) diz, “está na pureza e na simplicidade da sua essência”³. A diferença do centro tonal entre o canto gregoriano e o estilo de Pärt é a tríade; o primeiro, terceiro e quinto grau da escala não eram o foco da música antiga. Em certo sentido, Pärt simplesmente adiciona dimensão ao antigo estilo monofônico. Uma inovação só possível depois do tonalismo e da concepção harmônica sintetizada na figura ícone da tríade. Nas palavras de Hillier:



² Qr code para o áudio da obra “Cantus in Memory of Benjamin Britten” de Arvo Pärt na interpretação de Staatsorchester Stuttgart. Para acessar é necessário baixar (em Google Play ou outro) um aplicativo leitor de Qr code, geralmente se chama *Qr code Reader*, e a partir da câmara do smartphone ou tablete pode-se ler o código e ser direcionado para um link que abrirá e tocará o áudio das obras.

³ Rata, in <http://www.arvopart.org/>

(...) quando um sino é tocado, ele continua a soar indefinidamente: o ouvido não consegue detectar o ponto em que ele para de vibrar. Essa imagem sonora pode ser comparada à maneira de Pärt articular a tríade como um processo musical, pois a sonoridade acumulada é intrinsecamente clara e, no entanto, contém dissonâncias muito mais densas do que as notas no papel parecem sugerir (*apud* RATA, 2011, p.4)

Lembrando que as três notas da tríade para Pärt eram como pequenos sinos dispostos a soar infinitamente, em *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, Pärt utiliza não apenas o seu *Tintinnabuli*, mas também novos elementos que enriquecem a sua linguagem. A peça é estruturada a partir de uma complexa polifonia que emprega a técnica renascentista do cânone mensural e a técnica do "processo aditivo linear". Nas palavras de Pärt, é “simplesmente um cânone mensural feito a partir de uma escala” (PÄRT, 2012, p. 39). No cânone mensural a melodia inicial (o *Dux*) é repetida em diferentes velocidades pelas melodias seguintes (chamadas de *Comes*); essa mesma melodia, construída a partir da técnica do "processo aditivo linear" se caracteriza por um processo de repetição baseado em adição de figuras a partir de um padrão base.

Hillier refere-se a essa melodia original como M-voice, e a segunda voz que é adicionada - o tintinnabuli- de T-voice, que é sempre uma nota da tríade mais perto da M-voice, colocada acima ou abaixo dessa melodia original. Nesse caso de *Cantus*, a M-voice será sempre a escala de lá menor natural descendente e a T-voice será sempre a nota da tríade (de lá menor) mais próxima abaixo. A simples melodia é apenas um lá, depois um lá seguido de um sol, depois um lá seguido de um sol e um fá, e assim por diante. A T-voice não se move, mas para que as vozes da melodia não entrem em uníssono depois do intervalo de segunda, Pärt move a T-voice para a próxima nota da tríade abaixo. O ritmo é um padrão fixo de mínima e semínima, como um pé grego que varia segundo o princípio da multiplicação de dobro na duração de cada nova voz que entra em cânone.

Figura 1. Trecho de “Cantus in Memory of Benjamin Britten”.

Cantus in Memory of Benjamin Britten foi composta em 1977, mas sua orquestração mais tocada e conhecida para cordas só foi escrita três anos mais tarde. Segundo Fuller (2003), a pureza é uma questão central na música de Pärt, a linha melódica vem antes (separada) da cor. Sua prática de reescrever para combinações vocais e instrumentais diferentes, com quase todas suas peças, deriva dessa ideia. “A música”, Pärt diz, “tem que existir por si mesma... o segredo tem que estar lá, independente de qualquer instrumento. A música deve brotar de dentro, e eu tenho deliberadamente tentado escrever essa música que pode ser tocada numa grande variedade de instrumentos”⁴ (FULLER, 2011).

A partir da utilização de técnicas de seu próprio tempo (como as fornecidas pelo minimalismo ou do pensamento serial), mas também as do passado, Pärt completou um "círculo" diz Rata (2011). Em seus silêncios contemplativos e profundos estudos, Pärt rascunhou cadernos e mais cadernos de exercícios sobre como construir uma melodia segundo os padrões do canto-chão.

Vê-se também que ele utiliza o procedimento do cânone mensural emprestado dos compositores Ockeghem e Josquin. Portanto, Pärt está em profunda relação transtextual com a monofonia gregoriana medieval e com a polifonia renascentista. “Aprendeu” a

⁴ ‘Music’ (he says) ‘has to exist by itself The secret must be there, independent of any instrument. Music must derive from inside, and I have deliberately tried to write such music that can be played on a variety of instruments’

escrever o cantochão e à sua maneira (com o *Tintinnabuli*) toma emprestada a técnica composicional do contraponto renascentista.

No entanto, neste caso da retomada de um procedimento composicional como o cânone mensural, não creio que o conhecimento prévio por parte do ouvinte seja uma condição necessária à fruição da obra. Este sim é o caso da citação musical melódica ou temática, mas a utilização do cânone mensural pode ser uma reinvenção na qual o compositor “põe” a sua singularidade. Pärt, aqui, combina um procedimento muito antigo com as técnicas “modernas” do *Tintinnabuli* e do processo aditivo linear, gerando uma música “de costas” para a vanguarda, mas ao mesmo tempo nova, singular.

1.3 “SINFONIA No. 3 –SYMPHONY OF SORROWFUL SONGS”⁵ DE HENRYK GÓRECKI: uma análise sintática

Henryk Górecki escreveu sua terceira sinfonia em 1976 e deu-lhe o subtítulo de “sinfonia de canções tristes”, dedicada à sua esposa. A sinfonia dispõe de uma soprano solo que canta nos três movimentos. Após a década de 1960, na qual Górecki representava a vanguarda polonesa empregando técnicas composicionais arrojadas como blocos texturais e serialismo, o compositor passou para uma linguagem mais modal e diatônica. Esta transição se deu gradualmente com as peças “*Ad Matrem*” e “Sinfonia No.2 (Copernican)”.

Nos anos 1960, Górecki pertenceu à um pequeno grupo de compositores da mais alta vanguarda de sua época como Penderecki, Serocki e outros. Eles estabeleceram um novo fazer musical mais dissonante: a ideia fixa de que quanto mais dissonante melhor, quanto mais agressivo melhor. Este estilo, além de conhecido por “Escola polonesa dos anos 1960”, também foi chamado de “composição de massa sonora”.

Adrian Thomas diz que, logo depois dos anos 1960, muitos compositores poloneses passaram a ver a vanguarda européia representada por Boulez e Stockhausen



⁵ Qr code para o áudio da obra “Sinfonia No.3” de Górecki na interpretação da soprano: Dawn Upshaw, regente: David Zinman, com a London Sinfonietta.

como um novo tipo de tirania cultural. Inspirados por Szymanowski, rapidamente começaram a afirmar suas identidades pessoais a partir de um movimento surpreendente para época: voltaram a olhar para materiais musicais poloneses muito antigos.

Górecki foi buscar material em fontes tão diversas da música antiga polonesa como um *conductus* do séc. XIII e uma canção polifônica do séc. XVI. A partir de então fez um movimento gradual de passagem da dissonância à consonância, da música dramática e agressiva à um estilo introspectivo e delicado. Com *Ad Matrem*, o compositor concentra-se no texto e o próprio texto dá à música seu intenso conteúdo emocional. Este enfoque na música vocal levou Górecki a enfatizar a melodia e simplificar cada vez mais sua harmonia e texturas.

De acordo com Christopher Cary, a *Sinfonia No.3* manifesta um novo “reduccionismo sonoro”⁶. Pela sua economia e simplicidade já foi associada tanto à escola da Nova Simplicidade alemã quanto ao minimalismo norte-americano. A música de Górecki é construída a partir da repetição de pequenas células musicais derivadas de canções folclóricas e litúrgicas. Malgorzata Gasiorowska diz que

(...) ao conferir aos movimentos uma forma de mistério que nega o sentido racional de tempo e faz a peça dissolver-se num *continuum* infinito, o compositor conseguiu trazer a *Terceira Sinfonia* à esfera de tradição folclórica cerimonial (*apud* CARY, p.55).

Górecki acreditava na beleza da extrema simplicidade, e a voz humana tornou-se seu meio expressivo mais explorado. Sua linguagem passou a transparecer cada vez mais uma nudez emocional através da melodia. Esta transição fica clara na “Sinfonia No.2” onde dois movimentos se contrastam: o primeiro agressivo, textural e dissonante; o segundo introspectivo, melódico e consonante. O fim deste processo de renovação estilística se consolida em sua terceira sinfonia.

Nesta obra Górecki reivindica seus valores tradicionais poloneses, ele enfatiza a representação da figura materna e afirma sua identidade religiosa. Construída em três movimentos lentos, numa espécie de emotiva oração, a sinfonia dura quase uma hora. O primeiro movimento (*Lento – sostenuto tranquillo ma cantabile*) é criado a partir da melodia do “Lamento da cruz sagrada”, um hino polonês do século XV pertencente às canções *Lysagara* (CARY, 2005).

Esta melodia depois de introduzida pelos contrabaixos, se torna um cânone a dez partes orquestrado nas cordas. As vozes entram sempre uma quinta justa acima gerando

⁶*Sonoristic reductionism.*

uma complexa textura harmônica. Partindo de mi, segue o círculo das quintas – E, B, F#, C#, G, D, A, E – até chegar na melodia em seu contorno original partindo de mi. Diferentemente de seus blocos dos anos sessenta, esta peça, apesar de toda sua complexidade contrapontística, tem uma massa diatônica formada por um tecido melódico bastante simples. O cânone confere intenso movimento ao sempre soante modo de mi eólio. O movimento tem uma forma ABA, pois a textura polifônica vai se desfazendo, o compositor vai retirando cada voz até sobrar só uma nota contínua, ela pontuada com algumas badaladas no piano e na harpa. Esta pequena seção de transição gera uma sensação de espera, é a parte mais estática da peça. A soprano entra logo em seguida cantando uma melodia diatônica de poucas notas. Seu solo começa no grave e vai caminhando para região aguda. Ao chegar na região aguda numa espécie de clímax textural e de dinâmica, o cânone retorna em sua forma máxima de dez partes e vai aos poucos se desfazendo: violinos, violas e violoncelos vão se retirando até sobrar só a melodia original nos baixos, uma última badalada no piano dissolve o movimento. Extremamente simétrico e polifônico, este movimento possui uma grande força expressiva.

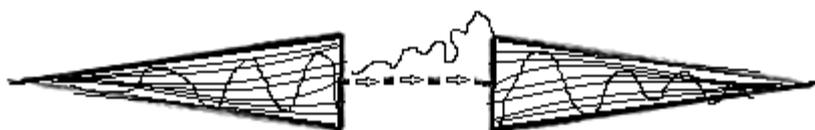


Figura 2. Gráfico da forma do primeiro movimento da sinfonia III.

O segundo movimento (*Lento e Largo – tranquilissimo*) é uma tocante e simples oração. O texto foi escrito por uma jovem presidiária do palácio da Gestapo em Zakopane. A harmonia é primeiramente luminosa, em tom maior, com um motivo melódico de três notas que parecem abrir um véu, a introdução alarga esse motivo até chegar num estático acorde menor, um ambiente de espera pela voz. A soprano em seu melancólico lamento canta um motivo primário de duas notas, ele é aos poucos alongado com contornos não convencionais. Com grande variação dinâmica, a orquestra se limita a apenas acompanhar a soprano, seus gestos seguem cada sílaba que ela canta, suas mudanças harmônicas coloreem cada frase, cada fonema. O motivo da introdução retorna subitamente, um lampejo de luz se dá, a alegria dos acordes maiores e sua clareza, a soprano adere ao motivo de abertura da orquestra. Uma terceira seção surge cheia de compaixão, a soprano

canta uma só nota repetidas vezes, só a orquestra se movimenta melódica e harmonicamente. Este fim se dá com os versos de uma canção de Jurek Bitschan, um jovem voluntário de quatorze anos que na segunda guerra mundial foi morto e se tornou um símbolo patriótico (CARY, 2005).

O terceiro movimento (*Lento – cantabile semplice*) é mais angustiado e dissonante. Seu texto é de uma canção folclórica da região Opole da Polônia, esta canção foi preservada na coleção de Dygacz. A primeira seção é uma longa alternância entre dois acordes da Mazurka Op.17, No.4 de Chopin. Quando a soprano canta pode-se escutar mais claramente o timbre frio das flautas que a acompanham. O piano mantém badaladas reforçando os acordes. Com um simples crescendo e uma pausa, Górecki transporta o ouvinte para a segunda seção, outra alternância entre dois acordes, uma alternância mais movida e menos tensa. A riqueza deste movimento está na riqueza de suas sutis variações de pulso, métrica e dinâmica. Numa terceira seção se escuta bem as tropas acompanhando a soprano oitava abaixo, fazendo o mesmo movimento melódico. Da alternância dos acordes lá menor e mi menor, o compositor faz nascer uma longa *coda* em Lá Maior. Um acorde maior surpreendentemente é escolhido para terminar uma sinfonia de lamentos. Como na música medieval, renascentista e barroca, este acorde é simbólico do sagrado, da chama eterna da fé, da resolução final, do perdão, do alívio.

Diante desta narrativa construída pelo compositor, podemos encontrar a visão de mundo de Górecki, um homem que crê na transcendência do mal, do sofrimento, e que se propôs a escrever uma música que expressasse mais a transcendência que o horror provocado por fatos catastróficos. Para além de lamentar a morte das vítimas de Auschwitz, estas canções sinfônicas são uma expressão da dor universal do ser humano. Não é uma obra datada, fechada ao fato e ao contexto do holocausto, a obra transcende seu objeto de inspiração. Depois de tanto tempo “ruminando” uma obra que “falasse” de Auschwitz, o compositor criou uma sinfonia religiosa, repleta de sentimentos pessoais.

Se o violento e massacrante século XX foi o “século da morte” anunciado por Mahler, esta obra ao final do século parece tentar expressar o perdão, a redenção, um resumo do sofrimento, um chamado para o elemento humano que foi esquecido. A obra foi academicamente criticada na Europa Ocidental por falta de complexidade intelectual, mas, em 1993, o mundo a redescobriu e milhões de cópias foram vendidas. Finalmente Górecki foi honrado como uma importante voz da composição musical. Ele expressou os lamentos mais íntimos de sua alma de modo a representar a angústia de todo homem e não só a dos amigos e familiares mortos na Segunda Guerra Mundial. Depois de longa

dominação dos nazistas e soviéticos, em que o cristianismo foi proibido, ele pôde encontrar sua voz própria e afirmar sua identidade cristã. Junto com o retorno da consonância, do modalismo, do cânone, Górecki retomou a fé na transcendência: mais que mera crença, sua experiência e explicação íntima para a vida.

1.4. “CONCERTO GROSSO No.1”⁷ DE ALFRED SCHNITTKE: uma análise sintática

Para além de um simples pastiche de música barroca, o “Concerto Grosso^o 1” se sustenta como uma reelaboração do gênero concerto grosso. A peça é dividida em seis movimentos: (1) *Preludio*, (2) *Toccata*, (3) *Recitativo*, (4) *Cadenza*, (5) *Rondo* e (6) *Postludio*. Os dois violinos solistas, a orquestra com reduzido número de cordas – sem sopros ou percussão – e acompanhada pelo cravo contribuem bastante para um timbre caracteristicamente barroco.

A grande riqueza da obra se dá devido à sua discrepante diversidade estilística, elaborada com uma grande unidade formal. A peça se desenrola em seis curtos movimentos onde se escuta uma canção folclórica, um tango, figurações Vivaldianas, o monograma musical BACH, e muitas outras melodias corais arranjadas tonalmente ou em *clusters*.

Schnittke (2010) conta que resolveu introduzir ao formato neoclássico do concerto grosso fragmentos estranhos ao gênero. Partindo deste reservatório bastante rico, é possível agrupar todos os fragmentos em três grupos: folclórico/popular, clássico e moderno. E Schnittke dilui consideravelmente a barreira entre essas categorias, misturando-as com maestria e deixando obscuro seu propósito.

O primeiro movimento do Concerto começa com uma canção lúdica, mas que tocada em um piano preparado pode tanto evocar um velho piano doméstico desafinado



⁷ Qr code para o áudio da obra “Concerto Grosso No.1” de Alfred Schnittke na interpretação de: Gidon Kremer (violino), Tatiana Grindenko (violino), Yuri Sminov (cravo e piano preparado), Heirich Schiff (regente), com a Chamber Orquestra of Europe, ano: 1988.

quanto a moderna utilização do instrumento inventada por John Cage. Outros estilos são orquestrados em instrumentos e meios modernos e perdem sua roupagem clássica. Em geral, tais “estilos mortos” não são inseridos de maneira isolada, como fragmentos autônomos, mas se permeiam de modo que o compositor é capaz de gerar uma peça coesa e sincera.

Schnittke diz querer dissolver os diversos estilos em uma “síntese de estilos, justapondo elementos diferentes, que ainda assim permita que cada elemento mantenha sua individualidade”; sendo que tal síntese “deve surgir como um anseio natural, ou pela necessidade” (SCHNITTKE apud TREMBLAY, 2007, p. 120). Em suas palavras ficam claras suas intenções:

Eu sonhei com uma utopia de um estilo unificado, onde fragmentos de ‘diversão’ e ‘seriedade’ não são usados para efeitos cômicos, e sim representando uma realidade musical multifacetada. Por isso eu resolvi juntar pedaços da minha trilha de filme de desenho - um alegre coral infantil, uma nostálgica serenata atonal, uma peça 100% Corelli (feita na USSR), e finalmente, o tango favorito da minha avó tocado por minha bisavó ao cravo. Eu tenho certeza que todos esses temas se juntam muito bem, e eu os usei de forma absolutamente séria. (SCHNITTKE apud IVASHKIN, 1996, p.140)

Um dos principais procedimentos utilizados pelo compositor ao tecer uma obra são os "processos de intensificação": “o emprego de cânones micro-defasados, geralmente com mais de dez vozes e à distância de uma colcheia por entrada” (ANGELO, 2011, p. 56). Essa será uma ferramenta importante usada para diluir as fortes referências estilísticas. Na descrição do compositor:

Quando um cânone comprime cinco vozes imitativas, elas são todas audíveis. Mas quando há trinta ou quarenta vozes, tudo o que se percebe é o resultado global, uma densa e levemente oscilante teia de linhas entretecidas (SCHNITTKE apud TREMBLAY, 2007, p. 127).

The image displays a musical score for two violin sections, VI. I and VI. II, each with six staves. The score covers measures 1 through 6. A diagonal line is drawn across the staves, starting from the first measure of the VI. I section and extending to the sixth measure of the VI. II section. This line indicates a stylistic shift or a specific compositional technique. The music consists of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with dynamics marked as *pp* (pianissimo). The VI. I section begins in measure 1, while the VI. II section begins in measure 3.

Figura 3. Trecho da Toccata do Concerto Grosso n.1.

Com o objetivo de estruturar e dar coesão à obra, são utilizados outros processos composicionais além do cânone. De acordo com Kirsten Peterson, Schnittke utiliza-se de:

- Troca estilística (*stylistic shifts*): mudança abrupta de estilos.
- Colapso estilístico (*stylistic collapse*): diluição ou *clusterização*.
- Estratificação estilística (*stylistic layering*): a combinação vertical de dois ou mais estilos.
- Transformação estilística (*stylistic overlap*): aplicar uma característica de um estilo a outro (PETERSON *apud* TREMBLAY, 2007, p.127).

Percebe-se então que o procedimento chamado por Angelo de “processos de intensificação”, Kirsten chama de “colapso estilístico”, uma diluição ou clusterização através do cânone (com vozes muito próximas). Todos estes processos acontecem durante a peça de forma abundante. Os estilos são “trocados”, “estratificados”, “transformados” e “dissolvidos” de modo a garantir extraordinária unidade formal à obra. Numa rica

hibridação, os temas barrocos característicos da *Toccata* e do *Rondo* são confrontados com idiomas populares do tipo canções folclóricas e tango, e também com clusters modernos e uma valsa dodecafônica. Segundo o próprio compositor, esta esquizofrênica mistura lhe saía de maneira “natural”, espontânea.

Ao considerar a experiência pessoal de Schnittke, nascido e criado na Rússia, mas filho de um jornalista judeu oriundo da Alemanha e de uma professora de origem católica do Volga alemão, pode-se compreender sua necessidade de uma música transtextual e híbrida, repleta de referências cruzadas e ecos de outros tempos e lugares. O compositor, ao “beber” intensamente tanto da cultura germânica quanto da russa, afirmava que a ideia da universalização da cultura era de suma importância para ele, “particularmente nos dias de hoje em que nossa percepção de tempo e espaço mudaram tanto” (SCHNITTKE *apud* BUENO, 2007, p. 214).

Ele estava atento às transformações do mundo e alinhado filosoficamente a conceitos mais “recentes” como a globalização, o ecumenismo e o pós-modernismo. Sua música possui ecos de vários países, religiões e épocas. Para tanto, ele teve de superar seus dilemas religiosos combinando o judaísmo com as tradições cristãs Católica, Protestante e Ortodoxa. E desde então, criativamente desenvolveu um misticismo particular onde “a arte é especialmente dependente da intuição e a intuição é a manifestação do conhecimento que vai além do indivíduo, um tipo de conexão com o externo, com algo maravilhoso” (SCHNITTKE *apud* BUENO, 2007, p.221).

1.5. CONSIDERAÇÕES SOBRE UM ESTILO PÓS-MODERNO

No século XX, historiadores de arte usaram termos como vitalidade e degeneração, defendendo a ideia de que para um estilo se manter vital é imprescindível contínuas mudanças, se por acaso o estilo se estagnar, sem novidades, irá sucumbir degenerando-se. Meyer (1994) questiona a validade de tais termos, pois suas definições são obscuras. Alerta que para outras culturas a aplicação destes conceitos pode ser confusa. A pintura milenar chinesa de paisagens tem se mantido relativamente estável por inúmeras gerações e seria difícil considerá-la menos vital do que a pintura figurativista ocidental que, desde a Idade Média, tem sofrido uma contínua mudança estilística.

Especialmente a partir de Beethoven, na música, podemos encontrar claramente as “inovações acumulativas” de uma tradição revolucionária que por sua vez exauriu as possibilidades tonais e desembocou nas vanguardas do séc. XX. “A recente ideologia

ocidental despreza a repetição e glorifica a inovação” (MEYER, 1994, p.106), o que nos leva a pensar que as mudanças acumulativas lineares são vitais e o que estagna é decadente, moribundo. O conceito de “estagnação flutuante” proposto por Meyer (1994), por sua vez, não seria uma arte da mera repetição, mas da transformação variada onde se cria uma dinâmica estabilidade. Como vimos nas três análises anteriores, Pärt não é um mero repetidor do Cantochão, Schnittke não apenas copia Corelli, e Górecki não só imita Ockeghem. A retomada de elementos dos períodos da renascença, medievo e barroco vêm hibridados, perdendo seu sentido de evolução, e desembocando em uma “sadia” estagnação flutuante do estilo.

A música modal e seus peculiares territórios diatônicos relativos a diversas partes do mundo, com seu tempo circular e sua tônica fixa, talvez seja o maior exemplo de um estilo que se manteve estável e flutuante por centenas de anos. O sentido de estabilidade, no entanto, não quer dizer ausência de mudanças, mas retira a ideia de progresso e esgotamento estilístico. Quantos compositores ou teóricos já não disseram “isso é passado”, “isso não se usa mais”, condenando e impedindo elementos musicais antigos de retornarem ao presente. Para Meyer, a ideia de se esgotar um estilo é fundamentalmente um fator cultural que parte da crença na importância da originalidade e no valor da expressão individual (MEYER, 1994).

As vanguardas sempre se autodenominaram “música nova”, e muitas outras ondas de renovação musical receberam também a denominação de “nova”. Rótulos como *Ars Nova* surgiram no séc. XIV, e alguns exemplos como a coleção de motetos *Música Nova* (1559) de Adrian Willaert e a *Seconda practica* (1600) de Monteverdi, nos apontam como a inovação têm sido um *moto* imprescindível à arte no Ocidente. No entanto, segundo Carl Dahlhaus: “novidade é exclusivamente atribuída para os inícios de um extenso período de evolução - um período de evolução abrange um ou dois séculos” (*apud* SALLES, 2003, p.76).

Schoenberg ao criar o dodecafonismo afirmou que está técnica iria garantir a supremacia da tradição austro-germânica por mais cem anos, ou seja, um século de evolução na perspectiva de Dahlaus. O que se verificou no século XX foi a rápida evolução para o serialismo integral e o rápido abandono da técnica. Pode-se dizer que o fim das meta-narrativas – histórica e social – também levou ao fim do estilo unificado. A proliferação de escolas composicionais e caminhos pessoais gerou simultaneidades onde é impossível traçar inovações acumulativas lineares, e o neo-tonalismo, sendo este neo-

classicismo ou neo-romantismo, tornou ainda mais obscuras as linhas de um suposto progresso e evolução da linguagem musical.

José Miguel Wisnik afirma que a partir da década de 1970 ocorre um ponto de ruptura que “dispersa a onda da música contemporânea em recuos, silêncios, viradas de 180 graus, ou mutações que indiciam a dificuldade de se manter na trajetória e no ritmo da evolução permanente” (1989, p.193). Essa época, geralmente, marca o início do pós-modernismo, por vezes considerado movimento, período histórico, condição etc. Salles afirma que o pós-modernismo seria “uma ruptura com o paradigma modernista, centrado sobre a evolução, o progresso e a hegemonia cultural europeia” (SALLES, 2003, p. 58). E diz ser impossível encontrar uma fórmula reducionista de um estilo musical pós-moderno, refutando qualquer espécie de listas de técnicas composicionais pós-modernas ou de compositores pós-modernos.

Comumente, um estilo só é considerado vital enquanto desenvolve novas técnicas, formas e materiais. Neste aspecto, a música pós-moderna se difere drasticamente da modernista por não se focar apenas no desenvolvimento de novas técnicas e materiais. Pelo contrário, a música pós-moderna se dispõe a retomar técnicas, formas e materiais já estabelecidos assim como outros já esquecidos pelas salas de concerto. O passado e a tradição se tornam paradoxalmente “novas” fontes onde se buscar procedimentos e formas composicionais, e a reutilização, a reinvenção e a recombinação de elementos já “incorporados”, “ultrapassados” ou “assimilados”, se tornam o motor propulsor de “novas” criações contemporâneas.

Em meados dos anos 1970, os compositores Pärt, até então um serialista, Górecki, da escola textural polonesa, e Schnittke, discípulo de Shostakovitch, começaram a explorar novos caminhos e foram chamados de pós-modernos por Boudewijn Buckinx, autor de “O Pequeno Pomo ou a história da música do pós-modernismo”. Estes compositores valeram-se de citação, bricolagem, cânone mensural, *cantus firmus* medieval, *concerto grosso*, dentre outros, e ao retomarem procedimentos composicionais da renascença, idade média e barroco, rompem com as vanguardas que representavam e encontraram seu próprio estilo pessoal.

O “novo” estilo adotado por eles conta com a descentralização da música europeia e a liberdade irrestrita para citar o passado e outras partes do mundo. Viu-se que Schnittke mistura tango (Argentina) com dodecafonismo (Viena), Górecki mistura *clusters* (Polônia) com cânones (Bélgica), e Pärt mistura processos de adição minimalista (Nova York) com imitação mensural (Franco-Flamenga). Vê-se um encontro de escolas,

tempos e países diversos; uma desconstrução de nossa perspectiva de tempo-espaço de um estilo.

De acordo com Meyer (1994), um estilo musical é um conjunto finito de relações e processos melódicos, rítmicos, harmônicos, timbrísticos, texturais, e formais, sendo estes interdependentes. O poliestilismo ou a prática pós-moderna seria, então, uma combinação de estilos de épocas diversas incluindo tempos hodiernos, ampliando ainda mais a teia de relações (de materiais e formas) constituintes de um estilo. Enrique Imbert, por outro lado, diz que “estilo é a fala individual com valor estético” (1987, p.127). A palavra estilo, por este viés, representa intuições e pensamentos que revelam a capacidade do artista de ser único, de ter “algo” somente seu. Porém, por mais que crie valores estéticos que antes não existiam, sua novidade é sempre relativa. O que vai ao encontro da perspectiva da “estagnação flutuante” de Meyer e do poliestilismo de Schnittke, onde a “fala individual” existe independentemente do valor de originalidade agregado à inovação. A fala individual de um artista acontece, espontaneamente e independentemente de sua busca consciente por combinações singulares de seu imaginário.

Flo Menezes (2002), ao analisar a obra de Alban Berg fala de uma pluralidade arquetípica composta de arquétipos musicais, na sua maioria harmônicos. Analogicamente, pode-se dizer que Schnittke utiliza arquétipos estilísticos, valendo-se de citações, alusões e adaptações. *Cluster*, cânone, série, cadencia, baixo de Alberti, escala de tons inteiros, tango, melodias de tocatas etc., são arquétipos estilísticos tecidos e entretecidos de forma “pessoal” por Schnittke, com base na sua convicção de que era necessário “experenciar todas as músicas que um sujeito já ouviu desde a infância” e com isso penetrar nas “camadas indesejadas da sua consciência musical” (*apud* TREMBLAY, 2007, p. 120).

Nesse sentido, a partir da história individual do sujeito, pode-se relacionar “coisas guardadas no inconsciente” com elementos formantes de seu imaginário. E Schnittke acreditava que um compositor deveria transparecer seu imaginário. Quando os modernistas tentaram expurgar o centro tonal, a melodia, a tríade, ou seja, elementos integrantes do ambiente e conseqüentemente do imaginário (afetivo) de qualquer indivíduo nascido no séc. XX (a era do Jazz, da música popular, do rádio, da televisão, da música de concerto romântica, do cinema, etc), eles se lançaram ao impossível. Até onde pode-se “destruir” ou “dispensar” elementos de uma tradição? Ou elementos do cotidiano? A vitalidade de um estilo não é decisão de um único indivíduo. Para Pierre

Boulez, qualquer compositor que desconhecesse a técnica dodecafônica seria inútil para a história da música, e Adorno completa afirmando que o serialismo era uma necessidade histórica. São falas que revelam uma visão totalitária e autoritária sobre estilo.

Richard Tarunskin (2005) lembra que o historicismo, a crença em uma “narrativa maior”, definiu valores e impôs obrigações convencendo milhares de artistas que as austeridades do modernismo eram necessárias, independentemente de se gostar ou não. Considerando tal afirmação, nota-se que a batalha moderna na tentativa de superar as tradições, de fato, fracassou, e os povos de qualquer parte do mundo continuam a cantarolar melodias modais, construir blocos de acordes e a percutir ritmos regulares mesmo depois da invenção do dodecafonismo ou do serialismo integral. Steve Reich ironicamente diz “o carteiro nunca irá assobiar Schoenberg” (REICH, 2002, p.187). Infere-se, então, que a ideia de uma suposta “evolução” da linguagem é falha. Pois as rupturas estilísticas não são capazes de excluir qualquer elemento de nosso passado musical. E elementos como os modos gregos e as escalas pentatônicas parecem nos permear em uma sensação de *continuum* musical arquetípico muito antigo, um *continuum* passível de perpassar diversas culturas e momentos históricos.

Retomando Pärt, Górecki e Schnittke, vemos que eles ilustram fortemente a transtextualidade do estilo. Citam e aludem livremente. Reinventam técnicas composicionais, renovam a linguagem. Feito as pazes com o passado e a tradição, são criadores que olham tanto "para frente" como "para trás" e, assim fazendo, abrem novos caminhos. Nessa possível aventura do “retorno do recalcado”, como diria Gerard Grisey (1989) sobre o minimalismo, se dignificaram também a incorporar outros compositores, outros estilos, outros lugares do mundo, outras histórias. Assumindo uma grande liberdade e abandonando a ilusão de uma originalidade e identidade pura, Pärt, Górecki e Schnittke perpetraram contribuições significativas ao cenário da música atual. Ensinares jovens compositores, como eu, a assumir e intensificar influências criativas, a lidar com a insegurança da falta de um estilo único e dominante; a viver e criar imerso em movimentações estéticas e estilísticas imprevisíveis, dispersas: um lugar onde tudo é permitido e o sentido de progresso linear se esvaneceu.

2. A ESCUTA E A ESCRITA

É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz.

Gaston Bachelard

Neste capítulo apresento a ideia da escuta como geradora da criação musical. Ao dar um lugar especial ao ato de escutar, fiz experiências de escuta aberta anotando imagens, sensações e sentimentos, enfim, tudo o que me vinha à mente; e estes textos da escuta formaram um misto de impressões e devaneios. Duas peças, “Sinfonia III” e “Concerto Grosso No.1”, foram analisadas no capítulo anterior, outras duas “Tabula Rasa” de Arvo Pärt e “A Canção da Terra” de Gustav Mahler não, porém houve também com elas um contato prévio com a partitura. Segundo Lawrence Ferrara (1984), na escuta aberta a separação entre sujeito e objeto é colocada entre parênteses, de modo que elementos da subjetividade possam iluminar a objetividade. Nesse sentido, “o que” alguém houve é condicionado por “como” alguém ouve. A obra não é apenas um aglomerado de soluções técnicas criadas e utilizadas pelo compositor ou "achadas" e mostradas por quem analisa. A obra é também uma representação do mundo do compositor. Com uma textura polifônica cheia de significados sintáticos, semânticos e ontológicos, a obra pode ser retratada em sua completude dinâmica e sensorial. Por esse viés, a análise fenomenológica reverencia o elemento humano, vez que a presença humana "está lá", em todos os estágios do fazer musical e não pode ser ignorada.

A análise fenomenológica propõe, em um primeiro momento, o contato com a obra mediante uma escuta aberta que acaba também por permitir as suas três dimensões (sintática, semântica e ontológica) se evidenciarem. No próximo estágio, o pesquisador faz escutas específicas, focando em cada uma das três dimensões referidas. Ao fim, o pesquisador faz uma nova “escuta aberta”. Neste último estágio, as três dimensões se mesclam e se contrapõem; não há uma narrativa linear, trata-se de uma textura tridimensional de significados onde cada elemento embeleza, distorce ou amplia o outro.

A escuta transcrita aqui é esta última da qual fala Ferrara (1984), escuta em que o todo da obra é percebido, e o ouvinte transita entre as três dimensões. O mundo ou o tempo histórico do compositor também pode transparecer e a obra se mostra como uma viva e dinâmica *gestalt*. Como um livre devaneio, procurei captar o poético de cada obra.

Transcrevi o texto inteiro da última escuta aberta, pois sua forma e conteúdo assemelham-se bastante ao gênero da poesia, e compunham uma espécie de poema. Nesta última escuta fiz a experiência de aderir à obra e escrever somente durante sua duração, seu soar. Este poema em prosa que brota do ouvir é, seguramente, o mais interessante que tenho a dizer sobre estas peças (inclusive as analisadas no capítulo anterior), e suas emoções e climas sensoriais ressoam na minha peça “O Nascimento de Vênus”. Daí a relação ouvir-compor, encher-se e esvaziar-se, tomar e doar.

Depois destas escutas abertas e suas respectivas reflexões, tratarei do compor como um processo de liberação, de derivação dos conteúdos disparados pela escuta. Em seguida passarei à um memorial descritivo da obra “O Nascimento de Vênus”, buscando abordar seus conteúdos sintáticos, semânticos e ontológicos, sem a pretensão de esgotar ou fechar os significados da obra, consciente de que estes são infinitos e dependem demasiadamente do observador.⁸ Por hora, o leitor encontrará a parte mais subjetiva deste trabalho. Com ela espero dialogar com poético e humano das obras que me inspiram, afastando-me um pouco das técnicas e estilos.

2.1. “TABULA RASA” DE ARVO PÄRT⁹

Desolada voz de um violino solista. Sinos repicam evocando mistério, uma solidão impregnante me põe de frente com o silêncio. A volta de uma força girando melodicamente me toma e me leva, estou de volta no auge do som, da fala, da expressão firme da vida. Mais uma vez os sinos, são guardiões da memória, guardam o vazio. A solidão se esvai para impregnar-se em presença. Quantos giros são precisos para ficar-se tonto? Um ponto culminante de força, os violinos são vozes, são gritos e gemidos, são pulsos de dor. Não há mais retorno ao vazio dos sinos que guardam a paz. Uma coda de arpejos é uma parede de cascatas envidraçadas Uma tônica fixa é a sombra do fim perto, do fim irrevogável que chega.

⁸ No terceiro capítulo será desenvolvido de forma mais abrangente o aspecto ontológico desta obra assim como das obras já analisadas no primeiro capítulo.



⁹ Qr code para o áudio da obra “Tabula Rasa” de Arvo Pärt..

Um som afogado, rouco, um piano submerso que explode em vozes: violoncelos e violinos caminham, perseguem seu destino. Contornos, linhas independentes, cada nota urge para seu início. Ressonâncias geram dúvidas, geram sabores dissonantes, quando escutarei de novo o som do mar? Este mar que mora dentro do piano: que exatidão, a placidez calma de uma onda só, uma onda que se alonga, onde estou? Nas elevações do vôo ou nas profundezas afogando? Submergir, transparecer o mais bem guardado segredo, aquele ponto de descanso e eterno jorrar. Não se criam as escalas, elas se dão. Subir ou descer são imprevisibilidades de qualquer destino. Há um acontecer que flui sem saber-se. A vida nasce e morre, morre e vive, se submerge ao começo. É que minha fala é incompleta, não é como as estrelas. Mar e estrelas, no alto e no fundo, reflexo e presença. Vozes que não calam insistem, nos resta voltar. Quando o grave das frases pára, só sobram estrelas, elas sorriem lágrimas, caem e sobem sempre cadentes. Um rastro de uma luz com um segredo. Sim, as vozes com peito e carne ainda cantam, cantam no roçar da corda, no roçar da água. As águas nunca param de mover-se, remoendo, afundando e ressurgindo, uma melodia resta. Extinguir-se não é a morte, é uma entrada no silêncio que vibra, no silêncio que continua soando, em eco: um revolver de ondas irá sim engolir as estrelas que habitam o mar.

The image displays a musical score for the piece 'Tabula Rasa' by Arvo Pärt. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Pf. (Piano), VI. I solo (Violin I solo), VI. II solo (Violin II solo), VI. I (Viola I), VI. II (Viola II), Vcl. (Cello), and Cb. (Double Bass). The piano part features a prominent melodic line in the right hand, starting with a grace note and a fermata. The string parts are characterized by sustained, rhythmic patterns. The double bass part includes dynamic markings such as *pizz.*, *arco*, *p*, *ppp*, and *sim.*. The score is marked with '11F 17240' at the bottom center.

Figura 1. Trecho de *Tabula Rasa* de Pärt

2.1.2. Reflexão sobre a escuta aberta de “Tabula Rasa”

No primeiro movimento os elementos que aparecem mais vezes são: força, o ato de girar, os sinos e o vazio. O ato de girar é referente às cordas e ao processo da melodia recomeçar diversas vezes. O compositor utiliza a técnica do processo aditivo, portanto as frases musicais sempre recomeçam e são cada vez mais longas. Entre estas frases há uma espécie de interlúdio onde apenas os sinos (piano preparado) soam; os sinos que guardam a memória, o silêncio e o vazio. Representam o ressoar estático, a calma e a paz, a religião ao “supra-humano”, a devoção ao silêncio. As frases das cordas com seus movimentos melódicos rápidos, quase estritamente feitos de escalas e arpejos representam a força, a expressão firme da vida, o correr inevitável da vida movimentada e cheia de energia. Este movimento se dá como um jogo entre esses ambientes sonoros, movimento e repouso de algo que foi inevitavelmente ativado. Ao molde de uma forma rondó, em que não se pode adivinhar a chegada da próxima seção, estes dois ambientes se intercalam sempre de forma variada. Uma *coda* se apresenta, é um caminhar mais intenso e dinâmico, prepara o fim, me trazendo a sensação de algo irrevogável, o fim súbito e trágico.

No segundo movimento, os elementos da natureza que mais aparecem são o mar e as estrelas. “Um som afogado” traz a ideia de um piano submerso, dentro do mar. Efeito conseguido pelo seu timbre alterado por meio de preparação com parafusos nas cordas do piano. O som é “gélido” e “molhado”, as notas soam desafinadas, roucas. Novamente o compositor utiliza seus processos aditivos, agora com a complexidade polifônica do cânone mensural. Diversas vozes instrumentais cantam em velocidades diferentes a mesma melodia que é apenas uma escala ascendente e descendente. Mas elas sempre recomeçam da tônica e a tônica está sempre presente, a ideia do revolver de ondas, um mar estático que não para de mover-se.

Em uma seção do meio para fim, os graves param de tocar, só sobram violinos e violas numa região extremamente aguda, as estrelas se fazem presença, alto e profundo, agudos e graves, o piano submerso ressurgue e todas as cordas voltam. A ideia de algo circular é recorrente: estar voando e estar submerso, contemplar as estrelas e contemplar o fundo do mar. Vida e morte e o eterno recomeçar, o fim da peça é um silenciar, desfalecer, desaparecer lentamente. Não representa tanto a extinção, o corte, a morte, mas a entrada no silêncio, a entrada no eco que continua a soar dentro da mente, o silêncio

deixa de ser ausência e passa a ser presença. O fim, a morte, é uma entrada para uma nova vida dentro do silêncio.

2.2. PRIMEIRO MOVIMENTO DA “SINFONIA III” DE GÓRECKI

Quando vozes ecoam sinto um pesar, cordas pungem um eu. Onde estou? Estou preso numa trama de fluxos inesgotáveis. Os rios fluem, sempre descendem para o mais profundo. Um abismo não é feito de memórias. Estou só, sem memórias. Navego livre, solto o ar, começo a planar. Uma frase apenas, um soluço e um sorriso. Estou crescendo em meu abismo, cultivando sombras e buracos, prenehe de um vazio que sangra. Forte é a força do dizer nu, estou nu e estou dizendo. O que é abrir o peito? É um piscar de gesto, quando vejo estou. Estou dentro de um círculo que não para de girar, tenho vertigens. Um fluxo sem fim, as águas têm um correr infinito. Tomo ar, tomo tempo. O que seria estar à deriva? Flutuar sem a direção do encontro, estar prenehe e estar nu. Afundar-se dentro de si. Asas não se dão, se colhem. Parar, estagnar, fincar um pouso sem correntes. Simplesmente estar à espera? Estar à espera da brotação, uma luz no meio da sombra. Uma luz cor de água. Revolver das profundezas uma superfície, uma luz que clareie o estar e a espera. Janelas me engolem, quero flutuar para além de uma casa, lançar vôo com um abismo apenas. Lágrimas destilam, toda minha ferida aberta. Não choro, flutuo em águas aéreas, em lágrimas de areia. Um fluxo sempre volta, rios também correm para cima, as fontes jorram para si. Afundo uma presença, colho sombras na luz. Cultivo pedras. Não espero, estou. Ouço um eco de vozes naufragando, robusta paisagem da noite: pousos, luas e nuvens; quando repousar se torna o total deixar, expirar e deitar. Pálpebras fecham longos vôos, resta um adeus de cílios, uma sombra que extingue-se, fumaça do vazio.

2.2.3. Reflexões sobre a escuta aberta da “Sinfonia III”

É recorrente a metáfora do rio, das águas, para a polifonia. Uma trama extremamente complexa feita de uma frase apenas. Sinto estar dentro de um círculo que não para de girar, a melodia sempre reiterativa do cânone, a intrincada polifonia que surge dos graves até preencher todo o espectro das cordas. Tudo pára em nota pedal, um ambiente de espera. Estou à espera da soprano que entra e destila lágrimas. Sua melodia singela e delicada emociona, minha ferida fica aberta, a voz é uma luz cor de água. Depois

de aberta a clareira, os fluxos retomam, o intrincado cânone retoma seu processo. Sem a liberdade e espontaneidade melódica da soprano, as cordas são como um rio, um fluxo com um destino, um sistema que funciona sozinho depois de um disparo. As vozes vão saindo, o retorno às profundezas é o retorno aos graves dos contrabaixos. As vozes naufragando desaparecem, há um relaxar, um repousar nesta única frase. Deitar e fechar os olhos depois de um longo vôo, o fim do recomeço, apenas deixar, o círculo se desmancha. A fumaça se refere à sutil nebulosa que surge com um pequeno cluster de segundas nos graves (mi e fá), repetido em oitavas, para então dispersar somente em mi, uma possível tônica modal, a nota inicial do *dux* melódico.

A sensação de espera passa e dá lugar à sensação de simplesmente estar, pleno no presente sem expectativa de futuro. Os rios que correm para cima e as fontes que jorram de volta para si dizem respeito à forma simétrica da peça, o início é o fim e o fim é o começo. É como se a água brotasse da mina, tomasse forma de rio, mas depois fizesse seu caminho de volta, deixando de ser rio, sendo só água jorrando da fonte, sendo só fonte. Górecki me leva a este lugar de eterna brotação, onde não tenho memórias, onde navego livre, tomo ar e tomo tempo, posso planar. Há uma sensação de afundar dentro de si, de colher presença. Depois de perder-se na voz da soprano, ser engolido por janelas, não ter mais casa e voar com um abismo apenas, sou levado ao começo de tudo, à origem, à fonte, à máxima memória. A sombra que extingue-se não traz a morte, traz o repouso do vazio. O repouso do sono e do sonho, será preciso descansar depois de tamanha manifestação de presença e verdade.

2.3. “O ADEUS” DE “A CANÇÃO DA TERRA” DE MAHLER¹⁰

Ressoar estático, um solo de curvas e desígnios. Acordes são alívios, tensos nervos se descongelam. Um grave estático me segura, a voz materna despeja lampejos de lamento. Um eco de flautas espelha reflexos. Uma luz abre cortinas, o lamento lânguido da mulher desconhecida. Um canto lúgubre inunda meu corpo, sei que não vou afogar, mas vou adentrar um espaço úmido, quente e escuro. Um lamento sensual derrama



¹⁰ Qr code para o áudio da obra “O Adeus” de “A Canção da Terra” de Gustav Mahler, regente: Otto Klemperer, soprano: Christa Ludvig, ano: 1966.

2.3.1. Reflexões sobre a escuta aberta de “A Canção da Terra”

O título da peça já sugere fortes associações. O materno e a terra, uma canção de adeus, uma voz que se despede. Tentei captar as sensações das atmosferas. A ideia de algo grande, um ventre que abarca a terra inteira, a mim e a vida. Sensualidade, alegria e melancolia se misturam. O texto reflete a clareza das melodias, dos acordes. Um universo cheio de arquétipos: ninfas, faunos, a voz ancestral da mãe. Também o sublime e o carnal: putas, seios e a natureza. Na indiferenciação dos corpos há um perder-se no colo da mãe. Modulações a lugares cada vez mais distantes revelam o reino das sombras. Dentro da pele encontro a voz. A ausência e a presença de colo, o primeiro chão, a tonalidade e a atonalidade. Um ventre oceânico me guarda, me deixa flutuar. A voz da soprano está irremediavelmente identificada com a voz da mãe, a primeira voz ouvida ainda no ventre. Há um lamento misto de dor e alegria. Há um seio que alimenta a vida. Sem a voz da soprano, as luzes se apagam, sinto a orquestra cortar feridas, me expor às dores. Acolhido na voz me sinto perder-me no outro, não há limites entre o eu e a mãe. Somos um. Mas é preciso despedir, é preciso dizer adeus. Não compreendo uma palavra que ela canta. É um murmurar cheio só de emoções. Continuo a flutuar livremente neste plasma, nesta bolsa aquática de tamanho oceânico. Um tempo nostálgico, do início da vida. O feminino acolhedor, criador da vida. A mulher-terra, feito água, feito céu, um redondo imanente, um oceano que se expande e engole os astros. Cada cor da orquestra retrata suas matrizes, as ninfas e as flautas, os violinos e as putas, os oboés e os faunos, as trompas e as conchas, a fertilidade da vida exuberando-se. Momentos de tamanha quietude desocultam um tempo suspenso. Um cheiro de suor, de pele viva, transpirante, da mulher primeira, da origem carnal da vida. Ela se despede, e ao se despedir despedaça meu corpo e meu corpo se fragmenta em pedaços cada vez menores. A vida está dada, ausência e presença, corpo e fala, uma voz me resta.

2.4. “CONCERTO GROSSO No.1” DE SCHNITTKE

Um piano arranha, seu som é de rugas e ferrugens, uma pressão dissipa-se, violinos conversam, sombras repercutem. Há um pesar, um intenso desiludir. Desolada sombra! As nuvens encolerizam-se: é preciso gritar, sacudir, chutar! Minha raiva ferve.

Estou sombrio. Quero saltar, mas ainda espero. Diversas vozes chocam-se num instante de escândalo. O som pode cortar, violinos são facas, o chão treme e se abre, torna-se frágil, areia, meu pó no teu pó. Luzes e vento! Gargalhadas surgem do nada, escuto mortos. Minha alegria é irônica e refrescante. Embaçam-me a vista, não consigo ver claramente, há ondas nas areias onde piso. Um saltitante pássaro canta. As nuvens remoem-se. Não há luz sem a noite. Luz e noite disputam. Ancoram-se firmes um no outro. Minhas pernas já não me obedecem, estou bêbado, sinto pontadas nas têmporas. Outras agulhas me caem nas costas. Perfuram-me facas pelos pés, um murmúrio da lama me suga. Há dança neste cair adentro o barro. Fortes chacoalhadas me lembram estarmos todos bêbados. Meu descanso no grito, no fundo murmúrio que urge. Quebradas vidraças me estilhaçam o sangue. Subo e desço, minhas pernas enraízam-se na terra. Estou correndo da fúria. Paro os ventos com um assobio. Saltam negras sombras de velhos, de cães raivosos! O caos me acolhe, tudo se mistura, se derrete, há um caldeirão quente. Uma voz convicta esbanja uma alegria antiga. Espera! Trocaram de filme. Estou à beira do rio daquela cidade. Quero dançar, dançar e gritar, arrancar minha faca do peito. A vida é vermelha. A vida sangra. Estes rabugentos estão rindo de mim, suas gargalhadas me perseguem, estou sonhando acordado, tudo é nebuloso, uma aparição: anjos de luz, anjos caídos. Um sino de ferrugens e rugas. As covas me chamam, clamam meu corpo, meus ossos já tremem.

Figura 2. Trecho do “Concerto Grosso No.1” de Schnittke

2.4.1. Reflexões sobre a escuta aberta do “Concerto Grosso No.1”

Nesta escuta da obra de Schnittke sobressaem os elementos cortantes, cacos de vidro, facas, o sangrar. Um elemento trágico e pungente se mistura à ironia, ao riso e à gargalhada dos velhos mortos. Há uma disputa entre a luz, a clareza das melodias galantes e a noite, os *clusters* e blocos tão dissonantes. Expressividade com ira, com o demoníaco. Anjos, momentos de pureza em tom maior, nebulosas diluem a tonalidade. Com a frase “trocaram de filme” quero evidenciar o aspecto esquizofrênico e bipolar da mudança de estilo, das referências cruzadas tão distantes, das passagens do dodecafonismo ao tango, ou das texturas Corelli para as Ligeti. O piano preparado ressoa como um sino enferrujado, muito antigo, "enrugado". Os violinos solistas tomam a dimensão da faca, cortam para sangrar. Há raiva com música. Música "vermelha", feita de sangue, de desespero e angústia. Música plena de momentos súbitos de ironia e sarcasmo,

parafrazeando a poesia popular, “estamos todos bêbados”, “estamos fora de si”, em estado catártico.

O chão antes firme se torna areia, minha sensação é de pés e pernas afundando, os cânones vão acumulando vozes, a escala e o acorde vão se tornando untuosas nuvens, estou sendo engolido por baixo. Neste cair há uma dança própria, é o tango, o corpo ainda guarda sua vida, mas as vozes dos mortos clamam, a cova chama, ossos estremecem. Passado e presente, coleção de fragmentos de mim mesmo.

2.5 REFLEXÕES SOBRE A CRIATIVIDADE E A CRIAÇÃO

Depois desta primeira parte dedicada à escuta e ao simbólico de peças seminais para minha formação, é momento de reflexão sobre o ato da escrita, partindo do ato de criar como um segundo tempo da escuta e da leitura.

O ato da criação e sua própria natureza guardam algo de mistério. Considerando a metáfora de dar forma, de tomar a matéria informe e dar-lhe ordem e sentido, dar-lhe vida, pode-se pensar a criação como um meio de dar sentido à falta de sentido da vida.

Quando o homem se vê diante de um mundo disforme, buscando sentido para este mundo, ele está usando sua criatividade para compreender algo que lhe parece sem sentido. Assim, está buscando impor uma ordem a algo que, por um momento, lhe parece caótico, sem sentido. (...) O artista que parte dos elementos constitutivos de sua linguagem – sons, cores, formas, palavras – para elaborar um projeto artístico, está usando sua criatividade. (...) Partem de uma matéria desorganizada, ou bruta, e pretendem chegar a algo organizado, potencialmente significativo e portador de sentido. (MACEDO, 2003, p.11)

A atividade formadora propõe que uma dada matéria possa passar de um estado de caos para um estado de ordem através do agente humano. Fayga Ostrower diz que “criar é, basicamente, formar. É poder dar forma a algo novo” (1987, p.9). Para ela os processos de criação se dão a partir da intuição. Descreve a intuição como um momento de inteira cognição: “é um recurso de que dispomos e que mobiliza em nós tudo o que temos em termos afetivos, intelectuais, emocionais, conscientes e inconscientes” (1987, p. 68). Portanto, como recurso essencial para a criação, a intuição trabalha com todos os aspectos da personalidade do artista, até com os inconscientes. Criar, então, não é uma atividade apenas intelectual, é intuição criativa, uma atividade que envolve todas as dimensões do “ser” humano.

Considerando o inconsciente e seus fenômenos, vê-se que o impulso elementar para a criação é proveniente de aéreas ocultas do ser. Cada artista se motivará ou se

inspirará em algo diferente para criar, e desenvolverá seus próprios processos de criação de modo particular. Longe de serem necessários somente os impulsos inconscientes para se criar, Ostrower (1987) diz que entram nos processos criadores também tudo o que o homem pensa, sabe e imagina, ou seja, todos os atributos do consciente. Neste sentido, Rollo May (1992) descreveu o ato criativo em dois momentos: encontro e engajamento.

O encontro provém do intangível, da subjetividade. É o encontro com uma ideia ou uma imagem, é o momento de gênese. Ele se caracteriza por intensa percepção, sensibilidade aberta, imaginação livre, intuição acesa. Embora de fundamental importância, representa somente uma parte do processo. A segunda metade é o engajamento, referente ao trabalho árduo de elaboração da ideia, de concretização da imagem. É a produção da obra – poema, música, quadro, teoria – a partir de materiais e técnicas específicas. Por isso, vale lembrar, que a criatividade só pode ser estudada com e a partir da obra, não como um fenômeno apenas subjetivo. Envolvendo tanto as dimensões inconscientes (o encontro) e conscientes (o engajamento), a criatividade se dá em duas fases. Mas essas fases e divisões do ser não são separadas e independentes, elas se relacionam, se interpõe e se juntam de maneira caótica e imprevisível.

O encontro carrega em si uma sensação de clareza, é nele que surge algo novo, é o núcleo da atividade criadora. Tomando a metáfora do *Big Bang*, é o momento explosivo, disparador. Não menos importante, o engajamento é algo que se dá no tempo, amadurece e dá forma ao brotar instantâneo do encontro. Trabalhando com materiais e suportes, o artista se deparará com os limites do que é possível ou não fazer. Ele começa a forjar sua linguagem na interação com os materiais, suportes e técnicas, e neste período de engajamento, deriva tudo ou quase tudo da ideia originária. Esta fase pode ser longa e dolorosa, às vezes interminável, e a distância entre a concepção original e o resultado/obra pode ser grande.

Há um terceiro momento gratificante, que é o dar o trabalho por encerrado. O fim dos testes, rascunhos, aprimoramentos e lapidações. O artista se contenta (ou não) e encerra a obra, dá a ela sua forma final. Para ilustrar, Ostrower explica:

Nem mesmo o artista poderia explicar para si o porque de suas ações e decisões, ou talvez defini-lo em conceitos (...) ele parece impulsionado por alguma força interior a induzi-lo, guiá-lo, como se dentro dele existisse uma bússola (...). Trabalhando, ele continuará até um dado momento em que a bússola interna possa indicar-lhe: pare (...). É o momento final do trabalho. Somente a pessoa pode estabelecê-lo para si (OSTROWER, 1987, p.71)

Pensando assim, é preciso ter cuidado e não se deixar levar por conceitos ociosos que atrelam a criatividade a algo sobrenatural ou a algo da ordem da inspiração. Em seu conceito ingênuo e romântico, a inspiração é um momento aleatório, imprevisível, em que o artista é tomado pela ideia, pelo encontro. Opondo-se a essa visão, Ostrower afirma que o conceito de inspiração é equivocado e dispensável, pois “se partimos de uma sensibilidade alerta, afetiva, motivada para determinadas tarefas e dirigidas para um fazer específico, essa sensibilidade se basta” (1987, p.73). Vê-se, então, que a criatividade não se trata ou depende de momentos singulares, momentos de passiva inspiração, mas da constante atividade de uma sensibilidade aberta.

2.6. A INSPIRAÇÃO EM ROLAND BARTHES

Propondo uma renovada visão sobre a intertextualidade, Barthes (2005) chama atenção para o ato de imitar, pois o leitor, pretendo escritor, imita o autor numa relação de desejo e paixão. Há aí uma relação particular e deformante entre o livro lido e o livro escrito: “passar do ler ao escrever, no rastro do desejo, só pode ser feito, evidentemente, pela mediação de uma prática de Imitação” (2005, p. 16). No entanto, insatisfeito com o termo “imitação”, Barthes conclui que a passagem dialética da leitura amorosa (sedutora) à escrita produtora da obra se vale melhor do nome “inspiração”, e, ao contrário de Ostrower, acredita na validade do termo e sua possível “ressignificação”. Ele também aponta para a necessidade de se abandonar o sentido mítico e romântico de Musa na palavra inspiração, e assumir o sentido mais prático, sensorial e afetivo de inspirar-se de, imbuir-se de, impregnar-se de outras obras. Barthes coloca a necessidade de derivar uma obra de outra sobretudo no amor:

Para que a obra de outro passe para mim, é necessário que eu a defina em mim como escrita por mim, e que, ao mesmo tempo, eu a deforme, a torne Outra, por amor (...). O que busco, o que quero, na obra que desejo, é que algo ocorra: uma aventura, a própria dialética de uma conjunção amorosa, em que cada um vai deformando o outro por amor, e de modo a criar um terceiro termo: a própria relação, ou a obra nova, inspirada pela antiga (BARTHES, 2005, p. 18).

O escritor é antes de tudo um leitor e o compositor é antes de tudo um ouvinte. Retomando esta relação inicial, vê-se que a inspiração é um inspirar-se pela obra, pela voz do outro. O autor amado se torna então um signo de mim mesmo. E minha obra tem sua clara filiação: “não há texto sem filiação” (Idem, p.19). A deformação do texto ou da

obra inspiradora, portanto, possui uma relação complexa e ambígua de colocar-me no outro e colocar o outro em mim. Mais além, esta relação faz emergir um outro em mim mesmo:

Passar do ler amoroso ao escrever é fazer surgir, descolar da Identificação imaginária do texto, do autor amado (que seduziu), não o que é diferente dele (impasse do esforço de originalidade), mas aquilo que, em mim, é diferente de mim: o estrangeiro adorado me leva, me conduz a afirmar ativamente o estrangeiro que existe em mim, o estrangeiro que sou para mim mesmo. (BARTHES, 2005, p. 24)

Sendo assim, o autor que se permite inspirar-se pelo outro abandona o esforço de originalidade. Ele adota uma posição de deixar-se seduzir, de deformar a si mesmo afirmando a alteridade, encarando o estrangeiro que é para si mesmo.

A inspiração, um ato passivo de receber, é diferente do ato ativo de originar, de ser original. Mas ao deformar-se com o outro, não há uma repetição *per se*, uma pura imitação. Nesta relação amorosa com o autor, o que crio é diferente de sua obra, há algo meu, há algo dele em mim. Uma obra (hipertexto) sai de dentro da outra por um processo de deformação, ou seja, a primeira assume uma “nova” forma na última, eu autor me permito tornar-me o Outro. Isto resume a ideia de inspiração que, reinventada, pode ser vista como uma autêntica faculdade humana, totalmente de acordo com a transtextualidade e os aspectos pós-modernos da cultura atual.

2.6.1. Meus processos, nove confissões e algumas reflexões

1. Ao compor mergulho no caos. Rascunhos e seções se juntam, pedaços de música que antes não imaginava costurados viram uma peça acabada. Impulsos da intuição me obrigam a seguir certos caminhos. Perco a lógica, a coerência, começo a dar forma a uma matéria do caos. Os temas, as texturas e os acordes são materiais que me saem num fluir desenfreado, tenho que dar-lhes forma colocando-os cada um em seu lugar, em seu lugar exato do tempo.
2. Escuto a composição até onde parei, como seguir daqui? Improviso com os materiais antecedentes e um fluxo caótico se desperta de novo. Sigo experimentando, improvisando, mudando pequenas seções de lugar. É preciso parar, é preciso fazer outras tarefas do cotidiano como comer, tomar banho.
3. Só uma vez compus sem o encaixo de seções geradas em separado. Em toda composição utilizo os métodos de colagem, inserção, reposicionamento, e etc.

Às vezes não é necessário costurar as seções, quando os materiais são muito semelhantes só é preciso justapor. Por vezes vislumbro uma sombra da forma total, visualizo mais ou menos onde poderei ter um clímax, e sinto onde é necessária uma *coda* para dispersar tanta energia acumulada.

4. Sim: “compor é organizar”, “compor é dar forma”, mas compor também é preencher o vazio, é circundá-lo com um risco. Minha escuta, ao contrário da ideia de enchimento, é geradora do vazio. Ela instaura o vazio dentro de mim, ela me abre para o abismo. Desse abismo brota a necessidade emergente de criar. Criar é dar chão ao abismo, é dar-lhe terra segura onde caminhar.
5. Minha relação com a criação funda-se na falta. Criar é dar sentido à falta. Na falta de um objetivo definido, de uma razão clara, de um determinismo fundamental, me abro ao abismo da contemplação. Diante da falta é preciso dar forma, é preciso criar existência. Uma obra existe, ela tem presença. Pedras, montanhas e obras existem da mesma maneira.
6. Começo a circundar o vazio com uma melodia, uma melodia que incorpora texturas e formas, uma melodia que se torna obra, e a obra circunda e guarda o vazio. Como bolhas de sabão que circundam o ar, a obra nada mais faz que encapsular um pouco de vazio.
7. Obras de outros compositores são encontros, são achados, são pérolas. Me aliviam, me curam e me adoecem. Elas abrem-me uma angústia, uma tristeza, uma alegria não vista antes. Depois do êxtase da contemplação, surge o problema do que fazer com isso, o que fazer a partir disso.
8. Começo a viagem de volta à necessidade escandalosa de criar. Como pode a obra de outro me “arrombar” tamanho vazio? É um processo de detonação da falta. Criar já não é um prazer, um *hobbie*, um ideal, mas uma necessidade fervilhante dos afetos. Ela pulsa como uma fome, uma sede emergencial da vida.
9. Escutar é engravidar-se, é tornar-se gestante de uma nova obra. Compor é arejar o vazio. Meu vazio se tornará um fluxo de rio, ele se movimenta, ele flui.

Diante destas notas, escritas ao longo de meus processos composicionais concomitantes aos processos de pesquisa, percebo a confluência com as ideias de Fayga Ostrower e de Roland Barthes. Aqui reuni as confissões que dialogam com a ideia de

criação e de dar forma, em que criar (obras de arte) é ordenar o caos. É, mais que tudo, ordenar o vazio e a falta internos, subjetivos. E ouvir as obras de outros compositores é uma experiência de detonação, de inspiração para o futuro ato de compor. Transtextualmente componho, e imbuído da música de compositores que venero, aprofundo uma relação de amor. Com uma sensibilidade aberta, ativa, acredito na sua outra metade passiva: a inspiração cuja mágica está há no ato de receber, imbuir-se, impregnar-se. Mas inspirar-se não por via da Musa, mas por via da escuta, num processo de filiação criativa e deformadora. E assim vejo, cada vez mais, que reinventar o outro (anterior) é reinventar a si mesmo, e reinventar a si mesmo é reinventar o outro, são processos que se entrelaçam, se permitem e se complementam mutuamente.

2.7. O NASCIMENTO DE VÊNUS¹¹

Passaremos agora a um olhar mais aprofundado sobre esta peça de minha autoria. Não é tanto uma análise formal, mas um memorial descritivo relacionando os aspectos sintáticos e semânticos. Serão vistos os reflexos das obras acima escutadas, tanto suas repercussões simbólicas assim como suas repercussões técnicas. Explicitarei minhas citações, alusões e apropriações. Tentarei deixar clara minha maneira de compor a partir deste exemplo que creio ser uma de minhas maiores e melhores realizações.

Comecei a compor esta obra improvisando ao piano, tocando simplesmente uma nota pedal oitavada e uma melodia ao estilo das Ragas indianas onde a escala circular dá muitas voltas em torno de uma tônica. Neste ambiente modal a tônica possui duas sensíveis: uma ascendente e outra descendente. Isto foi aos poucos se tornando a abertura da peça, este improviso mesclado a uma refinada orquestração ao modelo de Gustav Mahler em seu *Das Lied von Der Erde*, especialmente o *Der Abschied*. A influência do pós-romantismo Mahleriano é arquetípica, de fundo, aquela sua atmosfera contemplativa e melancólica soa de maneira recriada, num outro universo harmônico, sem as



¹¹ Qr code para o áudio (midi) da obra “O Nascimento de Vênus”, obra de minha autoria ainda não estreada.

implicações do tonalismo e suas modulações. As melodias cantadas pela soprano surgiram à medida que eu cantava o texto de Rumi, e os acordes da orquestra, muitas vezes, são simplesmente “acúmulos” de notas da melodia da soprano.

Este início diatônico e calmo dá lugar a um lirismo cada vez mais intenso. As texturas orquestrais se tornam mais densas em *clusters*. E como no compasso 63, uma enxurrada de repetições melódicas disparam, como se fosse um trecho retirado de peça minimalista, aleatoriamente caído ali, um elemento surpresa, uma aparição. Este momento é o que mais representa sonoramente o nascimento. A partir do próximo compasso, a soprano canta uma espécie de recitativo, as cordas da orquestra passam deslizar sensualmente em longos *glissandis*, de modo a não sabermos em que nota vão parar ou que acorde será acumulado. A introdução dos microtons orientaliza os centros polarizantes, a soprano em nenhum momento deixa de cantar até que um silêncio de harmônicos só nos violinos segura intensamente o discurso, a soprano lamentosamente canta os seguintes versos:

Coração, arde em segredo
 arde tua alma porque tem sede de amor
 todos sabem de mim
 queimo de amor.

Logo na última sílaba da palavra amor a orquestra retorna em um extasiado *tutti*, uma expressiva melodia no modo lídio e suas cores brilhantes se repetem obstinadamente. Este fim eufórico e alegre remete a outros finais de óperas e sinfonias, um deles seria o final de “Tristão e Isolda” de Wagner, o *Liebestod*. Além destas referências romântica e pós-romântica, não posso deixar de lembrar das atmosferas da *Sinfonia N°3* de Górecki. Em sua sinfonia ele reinventou um diatonismo *naïf* carregado de uma sublimação muito particular e “fresca”. Como um eco destas obras, o final do primeiro movimento retoma o sabor e as cores da ideia de nascimento do compasso 63, agora mais longo e estático como uma longa *coda*, o fim é exuberante e alegre.

Chamo a atenção para as dubiedades estilísticas que certos elementos podem inferir, por exemplo, os microtons podem ser tanto uma referência à música espectral quanto às músicas não-ocidentais, o *glissando* é um recurso explorado tanto pela vanguarda de Xenakis e Penderecki como pelas cítaras, sarods e vinas indianas. E é neste sentido, que minha linguagem pessoal tem-se amadurecido na diluição das referências

cruzadas, já incorporadas, onde não se sabe à qual metade do mundo se pertence, se do Oriente ou do Ocidente, se faço música erudita ou música étnica.

No segundo movimento, continuo com a alegria atingida nos últimos compassos do primeiro movimento e cito de entrada uma melodia do gamelão balinês, um trecho retirado de uma faixa de um disco da coleção Caras – A Música do Mundo. Este disco em especial continha versões de músicas tradicionais do país de Bali. E durante muitos anos brinquei com este fragmento melódico bastante repetitivo e hipnótico. Me saiu então já incorporada a citação com um modo particular de acentuar e arranjar a melodia. A orquestração se deu com muito trabalho para encontrar a sonoridade brilhante e exótica que buscava. O desenvolvimento do fragmento citado se dá numa mistura de improvisação indiana, aqui mais especificamente, os desenvolvimentos motivicos feitos por Ravi Shankar.



Figura 4. Melodia Balinesa, Gamelão.

Ravi Shankar foi o primeiro músico indiano ao qual me debrucei a escutar. Ele foi radicado no Ocidente e acabou por fazer sua própria versão dos Ragas. A influência do Jazz é marcante em sua obra, pois a partir da tradição clássica Hindustani, ele passou a utilizar divisão de seções e até clímax, elementos típicos de uma linearidade musical Ocidental. Depois de escutar Ravi Shankar, ouvi Shrutli Sadolikar, Padma Talwalker e tantos outros grandes músicos indianos. No entanto, minha reverencia e admiração por Ravi Shankar nunca deixou de existir e pela primeira vez pude, de certa forma, inclui-lo com muita honra em meu discurso transtextual.

Este segundo movimento, mais rápido e ritmado, com timbres exóticos, faz duas viagens opostas, vai ao encontro mais direto do Oriente, mas também retorna ao Ocidente com uma forma mais definida, seções mais claras e contrastantes. Pois depois desta “explosão” melódica brilhante, simbolizando ainda mais enfaticamente o nascimento, exponho outro tema em tom menor, mais íntimo e sombrio. As duas seções, tanto a “explosiva” quanto a “introvertida”, retornam como uma reexposição e terminam em uma

coda de dispersão de energia que evoca mistério. Os versos, de humores mais leves, me inspiraram a escrever este movimento mais jocoso, curto e vivaz:

os astros já não dançam e contemplam
a lua que formamos, tu e eu
quando entramos no jardim, tu e eu
sem tu nem eu

O terceiro movimento da obra, ou última canção, pois sempre pensei na possibilidade das canções serem interpretadas em separado, é o movimento que traz o elemento trágico em sua plenitude. Se o primeiro foi uma misteriosa e sedutora apresentação, onde prevalecem o prazer e a sensualidade, o segundo foi uma alegre celebração da união entre dois amantes, e com uma subliminar “supressão do ego” contida nas palavras de Rumi “sem tu nem eu”; o terceiro movimento, então, traz o elemento trágico do amor, a aceitação de que através da dor é que se conhece o amor. O primeiro verso já nos declara “pela dor de seu coração se conhece um verdadeiro amante”. E é aqui que a tradição ocidental se faz mais presente, pois além de utilizar o famoso *Dies Irae* medieval, teço com este fragmento uma intrincada polifonia. Esta polifonia se dá através de um longo cânone mensural (a oitava) realizado por seis “vozes” distribuídas pela orquestra.



Figura 5. *Dies Irae*, trecho modificado.

Trabalhei com esta melodia acima ao começar com valores longos de seis tempos, a semibreve pontuada. Cada voz que entra oitava acima, no último “ré” do trecho, se dá em valores menores, respectivamente em cinco, quatro, três e meio, três e dois tempos. A mesma melodia então acontece em registros, tempos e valores diferentes. Isto gera uma complexa textura reiterativa em ré dórico e o plano modal fica em evidência, contraditoriamente estático e movido ao mesmo tempo. Estas melodias, que na verdade, são uma só, possuem também sombras. Chamo de sombras o alongamento de certas notas da melodia, é como se as cordas segurassem tais notas, fazendo-as soar por longa duração.

Mas tais notas não são escolhidas aleatoriamente, são especificamente as notas que formam a nota da tríade de ré menor.

Este recurso ao qual chamei de sombras ou ressonâncias foi uma recriação que fiz da técnica *Tintinnabuli* de Arvo Pärt. Na música de Pärt as notas da tríade são uma espécie de segunda voz contrapontada à primeira voz, sendo esta primeira voz diatônica e muito semelhante a combinações intervalares de um cantochão (PÄRT, 2012). No meu caso, resolvi alongar estas notas pertencentes à tríade, elas atacam em uníssono com a voz principal, mas permanecem soando enquanto a melodia segue seu discurso por outras notas. Este recurso técnico gera interessantes dissonâncias de segundas menores e maiores, o que traz a este movimento, um ar pungente e trágico. O cânone, então, com suas ressonâncias, se dá como uma longa introdução. A textura polifônica é repentinamente cortada, e depois a soprano entra acompanhada apenas por um acorde pedal. Vemos aqui, novamente, a construção do início da obra, nada mais simples do que uma melodia sobre um “pedal” estático.

Esta canção, por sua vez, irá se relacionar com a pintura de Botticelli pelo aspecto da simetria, pois sua forma é um clássico ABA’, onde o A’ é a repetição de todo o A retrogrado, de trás pra frente. Um procedimento “clássico” encontrado em Guillaume de Machaut (1300 – 1377). O cânone mensural, de diferentes *mesuras* - medidas, por sua vez, é de origem renascentista cuja invenção pode ser atribuída a Josquin ou mesmo Ockeghem. Na seção B, de contraste, criei três momentos. No primeiro, mais pungente, a soprano dispersa a grande energia acumulada pela introdução contrapontística. O segundo momento repentinamente modula para uma escala árabe onde a soprano é acompanhada somente pela harpa. Este curto momento, talvez seja o único no qual me refiro ao mundo de Rumi, o universo das músicas sufis onde o que é persa, árabe ou turco não se define em fronteiras claras. O terceiro momento desta seção B se configura através de um chamado - *glissandi* ascendentes nas trompas – que leva toda a orquestra e a soprano a um exuberante clímax (em modo maior) onde os versos mais simples são cantados numa interrogação em *fortíssimo*:

Só o amor explica o amor e o amante
Quem outro senão o sol dará a luz do sol?

Por último, mas não menos importante, localizo a presença simbólica da morte nesta última canção e suas possíveis contradições com o nascimento, com o amor. O *Dies Irae*, parte da sequência da missa *pro defunctis* ou réquiem da liturgia romana, possui

uma origem poética do séc. XIII. Os monges medievais transformaram os versos em um cantochão fixo. Esta melodia sobreviveu aos séculos para se tornar um símbolo em diversas peças instrumentais e orquestrais de Berlioz, Sait-Saëns, Rachmaninov e outros (SADIE, 1994). A tradução do latim é “dia de ira”, a ira de deus no dia do julgamento final. Talvez por não crer em um deus que pune ou sente ira, utilizei-a ironicamente com tanta liberdade ao falar de amor. Mas meu interesse nessa melodia tem sido nutrido por muitos anos. Creio que ela carrega uma fatalidade trágica inerente, e o fato de ter sido utilizada por outros compositores, cada um a seu modo, tornou-a ainda mais íntima e simbólica.

2.7.1. Ainda alguns apontamentos semânticos da obra

A deusa Vênus (Afordite) é filha do sêmem de Urano (o céu) derramado no mar. “Urano (o céu) e Gaia (a terra) se uniram para gerar os Titãs. Mas um de seus filhos, Cronos, ou Saturno (o tempo), usou uma foice para castrar o pai. Ele jogou os genitais no mar, e da espuma que se produziu nasceu Vênus” (CUMMING, 2010, p.22). Minha peça no fim das contas, acaba por retratar este mito. A soprano encarna a voz da deusa e se declara, ela seduz e descreve os amantes e o amor. Gaston Bachelard diz que “pela explosão de uma imagem o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar” (BACHELARD, 2008, p.2)

O eco distante do mito agrega uma certa simbologia a obra que pode ser interpretada com uma canção de amor, um *lied* orquestral recriado em “outros tempos”. Concordo com Siqueira (2011, p. 106) que “o orientalismo musical está relacionado à utilização de um *ethos* que carrega consigo o exótico e o misterioso”. Porém acrescentaria que não só o Oriente, mas também nossas origens ocidentais milenares, como a grega, evocam uma aura de mistério, exótico e profundo. E se Vênus é a deusa do amor, da beleza e do riso, relaciono-a com o atual estado da arte em processos de hibridação, carnavalização, como na antiga arte popular medieval e renascentista. Mikhail Bakhtin diz:

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que

ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (2008, p. 43)

A deusa Vênus representaria, então, não só o sublime, o ideal de belo, mas também o prazer, a alegria e o riso humanos. De acordo com Chevalier (1987), Afrodite (Vênus) simboliza as forças irreprímíveis da fecundidade, e por isso poderia ser a rainha de todos os carnavais, casamentos, e uniões entre amantes. Ela faz ascender entre os vivos o desejo apaixonado, o instinto e a fertilidade. A deusa muitas vezes é representada no meio de feras que a escoltam. Homero fala de seu poder sobre os deuses e as feras:

(...) ela faz perder a razão até mesmo a Zeus, que ama o raio, a ele, o maior dos deuses (...) atrás dela puseram-se a caminhar, fazendo-lhe festas, os lobos cinzentos, os leões de pelo fulvo, os ursos e as panteras céleres, insaciáveis de filhotes de corça. Ao vê-los ela regozijou-se de todo coração e atiçou o desejo em suas entranhas. (HOMERO *apud* CHEVALIER, 1987, p. 14).

Neste sentido, a perda da razão e a ascensão do desejo são de fundamental importância para minha música. Deixo-me levar pela intuição, não faço planos formais pré-composicionais e não escolho previamente as técnicas ou escalas. Mediante o que sinto ou desejo expressar vou escolhendo elementos estilísticos, técnicas artesanais, formas e formação instrumental. Depois de compor um trecho, nunca sei o que virá depois, improviso e brinco até encontrar o que realmente gosto, daí passo para o artesanato da escritura. E sempre mantenho uma atitude aberta à intertextualidade, ao desejo de citar, colar, sobrepor ou arranjar melodias que gosto e admiro. Ao compor o cânone com o *Dies Irae* fui testando diferentes padrões até encontrar uma sonoridade que deixasse satisfeito. Para a melodia balinesa, tive que imaginar muitas colorações timbrísticas até chegar numa em que a orquestra pudesse repetir obstinadamente um fragmento de quatro notas. Trabalhando assim, tenho descoberto que as músicas sabem seus caminhos, suas durações, e até suas formas. E percebo que conhecer nossos processos criativos é como conhecer a nós mesmo, nossas naturezas, e como “funcionamos” no meio em que vivemos.

3. E POR FALAR EM PÓS-MODERNIDADE...

*O sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos”
Antoine Compagnon*

Ao discutir os processos transtextuais no primeiro capítulo, viu-se que Bakhtin enxergou a intertextualidade como resultado de um processo de evolução da literatura europeia. Paul Griffiths, de seu lado, afirmou que a música pós-moderna é o resultado final de uma linha progressiva de evolução, um lugar onde certas possibilidades foram esgotadas. Para ele o compositor pós-moderno “(...) não é mais um colaborador no grande curso da música, acrescentando um teto ou um novo piso para o edifício em constante construção. O edifício parece agora completo (...)” (2010, p.346). Longe de ver as manifestações culturais pós-modernas somente como resultados de processos de evolução das linguagens (musical, visual, teatral, etc.), apontarei para a mudança social e mais profundamente para a mudança do sujeito. Acredito que o “novo” que confisca, parodia, recria, é uma manifestação da própria natureza do sujeito atual. E para fundamentar esse ponto de vista é preciso traçar as seminais diferenças entre o sujeito moderno e pós-moderno.

Stuart Hall (2005, p.7) diz que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. As mudanças estruturais das sociedades modernas no fim do século XX abalaram nossa concepção de eu integrado. Hall chama a atenção para a ideia de “nascimento” de um sujeito deslocado ou descentrado. Já em termos de valores, Zigmunt Bauman (1998) analisa que os homens e mulheres pós-modernos trocaram o valor da segurança pelo valor da liberdade, e sofrem na insegurança, na incerteza, um mal-estar próprio de seu tempo. O sujeito descentrado vive uma vida líquida, de grande “liberdade”, pois tudo é sacrificado para o gozo imediato numa cultura de consumo excessivo.

Assim como o mundo, nós também estamos nos tornando “pós” em relação a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade. Vimos no primeiro capítulo deste trabalho como dois compositores, Pärt e Górecki, sofreram uma forte crise de identidade na década de 1970 e deixaram de representar correntes estéticas bem definidas (vanguardista, serial) e passaram a representar ou serem associados a outras correntes diferentes e até “opostas” como a “Nova Simplicidade”, o “Minimalismo”, ou o “Pós-

modernismo”. Vimos também o compositor Schnittke com suas dezenas de faces, sua identidade plural que é tango, música barroca, dodecafonismo, etc. Desta forma, eles representam a quebra ou a perda do sentido unificado do sujeito. Pois em sua dinâmica instabilidade, lhe acontecem viradas de 180 graus, identificações contraditórias e pertencimentos diversos.

Hall (2005) distinguiu três concepções de identidade: sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico, e sujeito pós-moderno. O primeiro encarna todos os atributos de um eu coerente, racional, unificado e consciente. Uma vez nascido, este indivíduo possui uma essência, um núcleo que permanece o mesmo, ele é contínuo e “idêntico” ao longo de sua existência. A noção de sujeito sociológico se trata de uma concepção mais interativa entre o eu e a sociedade; reflete a complexidade do mundo moderno e a percepção de que o “eu” não é autônomo, autossuficiente, sendo formado e moldado pelas relações sociais. O sujeito ainda tem um núcleo interior, mas este vive em um contínuo diálogo com os mundos culturais externos nos quais um grande leque de identidades lhe são oferecidas.

O sujeito pós-moderno por sua vez é alvo de mutações e se tornou fragmentado, ele é “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2005, p. 12). Para Hall, um dos principais descentramento na maneira de se enxergar o sujeito vem da descoberta do inconsciente por Sigmund Freud. A partir da teoria psicanalítica passou-se a considerar os processos psíquicos e simbólicos do inconsciente e tais processos tem uma “lógica” muito diferente daquela da razão. Assim, o estudo do inconsciente coloca em cheque o conceito de sujeito cognoscente e racional cuja identidade é fixa e unificada: o “penso, logo existo” de Descartes. Nesse sentido, Frederic Jameson assinala que “o velho sujeito individual e individualista está morto” (2006, p.24); Roland Barthes (2004) diz que “O Eu declaro” dos reis e o “Eu canto” dos antigos poetas estaria morto. Para ponderar concepções mais radicais, ver-se-á que não se trata de uma morte literal do sujeito, mas da morte do sujeito cartesiano.

3.1. ENTRE A LIBERDADE E A INCERTEZA: o “eu” à deriva, flutuante.

Assim como Stuart Hall, Zigmunt Bauman também se apoia na obra freudiana para discutir os desafios do homem na pós-modernidade. Em “O Mal-Estar da Pós-modernidade” Bauman parodia Freud e “paratextualmente” e “hipertextualmente” oferece uma profunda reflexão sobre o sujeito atual. Freud escreveu na década de 1930 o

importante livro “O mal-estar na cultura”. Publicado primeiro em alemão, depois em inglês e só depois em português, o livro possui algumas variações de títulos: “a infelicidade na cultura”, “o mal-estar na civilização”, “o mal-estar do homem na civilização”. Ainda que falando de cultura ou civilização, o psicanalista analisava em verdade os efeitos da modernidade: época em que a sociedade se pensou como uma atividade da “cultura” ou da “civilização”.

Nosso mal-estar, no entanto, é diferente daquele sentido pelo homem da década de 1930. A mensagem de Freud (2010) sobre o sujeito cartesiano se trata de uma troca, uma negociação, em que se perde, se sacrifica alguma coisa por outra. Segundo ele abrimos mão de nossa felicidade em favor de três princípios civilizatórios: beleza, limpeza e ordem. Estes regulam a vida e nos garantem a satisfação. No entanto, para a manutenção da harmonia, limpeza e ordem, abrimos mão de da liberdade, do prazer, pois “nada predispõe ‘naturalmente’ os seres humanos a procurar ou preservar a beleza, conservar-se limpo e observar a rotina chamada ordem” (BAUMAN, 1998, p.8). Portanto para o empreendimento moderno, civilizatório, paga-se um alto preço.

Freud diz que “a civilização se constrói sobre uma renúncia ao instinto” (2010, p.8). Neste sentido há uma força de coerção, de repressão e adestramento da cultura. A civilização nos impõe um sacrifício à nossa sexualidade e agressividade. Por isso surge a ideia de que os prazeres de uma vida civilizada vêm num pacote fechado com o sofrimento, ou mais, vêm com uma satisfação no mal-estar, ou uma submissão na rebelião. Um compromisso perpétuo, uma troca continuamente renegociada. E por que vive-se nesta divisão entre cultura e natureza? Por sua indiscriminada adaptação o ser humano troca um quinhão de sua felicidade por um quinhão de segurança. Nesta perspectiva, as pessoas civilizadas se moldam em favor da segurança, aceitam o contrato cívico que lhes proíbe certas coisas mas lhe garantem segurança por outro lado.

O mal-estar da modernidade resulta deste excesso de ordem que moldará o homem, o exigirá controle de suas pulsões. A ordem possui, assim, uma inseparável companheira – a falta de liberdade. Antes de tudo a escassez da liberdade do indivíduo para a procura de seu próprio prazer. O sujeito iluminista troca sua liberdade por uma sociedade estruturada pelo valor da segurança. Nesta sociedade paradoxal, mais liberdade significa mais prazer, mais ordem significa mais mal-estar. Partindo deste jogo ambivalente entre liberdade e segurança, olhemos para nosso tempo.

Vivemos uma época de desregulamentação, de intenso individualismo e desregrada cultura do gozo, do prazer. Para Bauman (1998) a compulsão e a renúncia

forçada converteram-se numa desenfreada investida para a liberdade individual. Agora ela reina soberana. Ela é o valor “absoluto” pelo qual todos os outros valores são avaliados. Os ideais de beleza, limpeza e ordem, no entanto, não foram abandonados. Eles se fundiram, como num procedimento alquímico, à insaciável busca humana pelo prazer. É como se a modernidade tivesse encontrado a pedra filosofal: persegue-se a limpeza, a ordem e a beleza através da espontaneidade, do desejo e esforço individuais.

Depois de séculos de regulamentação forçada, guiada pela razão e uma mão de ferro invisível, a modernidade em sua versão presente, pós-moderna, designou a liberdade individual para a “perpétua autocriação do universo humano” (Idem, p.9). A antiga norma de troca, porém, se mantém: não há ganho sem alguma perda. “Os homens e mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade” (Idem, p.10). Sendo assim, nosso mal-estar, provém de uma liberdade ao prazer que tolera uma segurança pequena demais. Invertemos a roda da fortuna, trocamos as cartas da mesa.

A segurança é sacrificada no altar da liberdade cujo esplendor brilha reinante. Se monótonos e tediosos dias assombravam os homens que buscavam a segurança, hoje noites insones e tumultuadas assombram a vida dos livres. Somos mais felizes? Apesar de pensarmos evolutivamente, as linhas do progresso não nos garantem maior felicidade. Liberdade sem segurança não assegura firmemente a satisfação do homem. Segundo Freud (2010), a felicidade por vezes é um fenômeno episódico, vem da satisfação de necessidades represadas a um alto grau. Portanto, reavaliando nossos valores, podemos ter um momento feliz, mas os valores reavaliados não criam um estado permanente de satisfação. Por mais que se sonha, se vende tal imagem, de que gozamos maior felicidade, sofremos de um mal-estar próprio de nosso tempo.

Como já anteriormente advertidos por Bauman, toda a positivista conquista da modernidade tem as suas consequências, o seu preço. Tomando traços de meu próprio cotidiano e das pessoas que me rodeiam percebo que estamos desconectados dos meios de produção; não fazemos ideia de onde vem o alimento posto em nossa mesa; sobrevivemos com cartões de crédito; pagamos altas especulações imobiliárias; concebemos via imagem, via *slogan*; não temos tempo, mas viajamos em altíssima

velocidade; relacionamos afetivamente via *post*, via *Messenger*; se dorme num país e se acorda em outro. E o que este fluxo “caótico” gera em nossa subjetividade¹²?

Como tudo o mais, a imagem de si mesmo se parte numa coleção de instantâneos, e cada pessoa deve evocar, transportar e exprimir seu próprio significado, mais frequentemente do que abstrair os instantâneos do outro. Em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa – mediante a adição de tetos, soalhos, aposentos, ou de corredores -, uma série de “novos começos”, que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas mas facilmente demolidas, pintadas uma sobre as outras: uma *identidade de palimpsesto*. (BAUMAN, 1998, p.18)

Vivemos a impossibilidade de ancorar e acomodar nossos projetos de vida individuais em qualquer tipo de terreno estável. O eu vive à deriva, é sempre flutuante. Nos movemos por novos começos e não possuímos eixo fixo. Coleção de instantâneos é uma coleção de fotos, mais atualmente, uma coleção de *selfies*. A única coisa que permanece estável é a mudança. Quando tudo muda o tempo todo, temos a sensação, no entanto, de que nada muda. Este é um dos paradoxos de nossa sensação de tempo. A mudança existe agora sem o seu oposto.

Nossas identidades, assim como as relações, se tornaram líquidas, evanescentes. De acordo com Jameson, a antiga oposição: medida e vida, tempo cronológico e tempo vivido, foi por “água abaixo”. Perdemos nosso sentido íntimo de tempo: memória e esperança. Ou seja, temos uma subjetividade com noções de passado e futuro muito enfraquecidas, vagas. Há uma supremacia da dimensão do espaço sobre o tempo, uma supremacia em última instância da imagem. E com isso, cada vez mais, se lê o sujeito a partir de coisas externas. A subjetividade se tornou um problema objetivo:

Os antigos quartos de hotel de Proust, tal como velhos receptáculos, recordavam-lhe respeitosamente, todas as manhãs, a sua identidade, se ele estava de férias ou em casa e onde – isto é, eles lhe diziam seu nome e lhe conferiam uma identidade (JAMESON, 2006, p. 94).

A identidade de palimpsesto se reconstrói inúmeras vezes. Palimpsesto é, do grego “raspado novamente”, um antigo material de escrita tipo pergaminho que permitia ser utilizado duas ou três vezes mediante raspagem do texto anterior (AURÉLIO, 1975). A subjetividade é, então, um palimpsesto em aberto cuja identidade-imaginário-sentido é dada pelo meio-espaço-imagem sempre novo, sempre reescrito. Adentrando às suas

¹² É preciso ponderar e considerar que essa realidade não é universal, é vivida por alguma parcela das sociedades, pois ainda existem situações sociais em que estas novas relações mediadas pela tecnologia não são parte do cotidiano das pessoas, seja por questões culturais ou econômicas.

camadas mais internas conclui-se que seu principal aspecto é o descentramento. O sujeito fez um pacto com a incerteza, aceitou plenamente o fugido, o descontínuo, o fragmentário, e o caótico. Mediante tal “estrutura de sentimento”, há um consenso entre Jameson, Bauman e Harvey de que as “patologias” modernas como a alienação e mais especificamente a paranoia deram lugar a esquizofrenia (não no sentido clínico, mas metafórico). Pela descrição de Lacan (*apud* HARVEY, 2005), a esquizofrenia seria uma desordem linguística, ou seja, rupturas na cadeia significativa de sentido. Sem uma unificação do sentido no tempo: passado, presente e futuro; o sujeito tem a experiência de presentes puros e não relacionados entre si. Visto isso, Harvey aponta para as novas preocupações pós-modernas com o significante, não o significado, com a participação, o processo, o *happening* e a *performance*, não com o objeto de arte pronto e acabado.

Na análise de Bauman (1998) encontram-se quatro dimensões da realidade para a origem desta nova “estrutura de sentimento”. A primeira é a desordem do mundo, a falta de coerência e direção política. Pois depois da queda do muro de Berlim em 1989, deu-se a falência das grandes ideologias sociais, um impasse para novas utopias políticas. A segunda dimensão é a desregulamentação universal do mercado: com sua lógica irracional e competitiva, ele goza uma vitória global, e de sua liberdade irrestrita surge uma cegueira moral: vive-se a perda de direitos humanos em favor unicamente do lucro.

A terceira dimensão é a desintegração da família e da vizinhança. Quando perpassados pelo dominante espírito do consumismo, os laços duradouros se quebram. Os relacionamentos se tornam confluentes, sem compromissos e com nenhuma obrigação contraída. As paixões tomam a dimensão do flerte. As famílias perdem sua forma de clã, e a vizinhança não passa de uma multidão solitária. A última dimensão é a indústria da imagem. Nada pode ser conhecido com segurança, o mundo é indeterminado e maleável. A proliferação dos simulacros consolida a era da informação e do consumo.

A vida social cada vez mais mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, por viagens internacionais, por mídias e sistemas de comunicação interligados, faz com que as identidades se desvinculem de tempos, lugares, histórias e tradições específicos; as identidades começam a “flutuar livremente”. Por isso Harvey diz que “já não podemos conceber o indivíduo alienado no sentido marxista clássico, porque ser alienado pressupõe um sentido de eu coerente, e não-fragmentado, do qual se alienar” (HARVEY, 2005, p.57). Tampouco podemos conceber o indivíduo paranoico, ansioso com a modernização, sofrendo intensas frustrações na construção de futuros melhores. Abandonamos as aspirações do Iluminismo, desacreditamos de qualquer projeto global

universalizante. E há cada vez menos esforço para se conservar crenças, valores, ou mesmo descrenças. A alienação e a paranoia do indivíduo moderno foram deslocadas para a fragmentação do sujeito na pós-modernidade.

O mundo agora é fluidamente interconectado pela tecnologia, pela internet, e sem sair de casa, praticamente qualquer pessoa pode acessar as músicas de qualquer etnia, classe ou nação originária de qualquer parte do globo. Os países perderam suas fronteiras identitárias claras e bem delimitadas, o acesso à arte se tornou relativamente mais democrático (falando-se do que se encontra *online*), nossos minis “Muros de Berlim” internos começaram a cair. E sendo assim, os vínculos do artista para com a história mudaram.

3.2. DA VANGUADA AO PASTICHE

Paul Griffiths disse que “o compositor pós-moderno é livre para fazer uso de tudo o que quiser” (2010, p.346). No entanto, isso não significa que os compositores pré-modernos e modernos não eram livres para fazer o que queriam, de fato, é a natureza de suas liberdades é que são diferentes. Este “uso”, na visão de Griffiths, é o uso dos materiais do passado assim como das inovações das vanguardas, uma vez que a reutilização de elementos da tradição não era “permitida” ao músico *avant-gard*, e as inovações de uma tradição revolucionária não eram permitidas ao compositor pré-moderno. Griffiths fala de uma liberdade própria dos artistas pós-modernos, não mais amparados por uma língua comum (como a tonalidade) ou uma tradição evolutiva. Retomando Bauman, podemos dizer que os pós-modernos possuem maior liberdade pela falta de um estilo dominante único, e por vezes inseguros e incertos, usufruem de um pluralismo, de um ecletismo onde tudo é permitido.

Griffiths também diz que o compositor pós-moderno “(...) não é mais um colaborador no grande curso da música, acrescentando um teto ou um novo piso para o edifício em constante construção. O edifício parece agora completo (...)” (2010, p.346). Lembrando a identidade de palimpsesto, vemos a coincidência da metáfora da casa na fala de Bauman citada anteriormente “(...) em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa – mediante a adição de tetos, soalhos, aposentos, ou de corredores” o sujeito pós-moderno constrói sua identidade mediante novos começos experimentando com formas “instantaneamente agrupadas, mas facilmente demolidas, pintadas uma sobre as outras”. As identidades, assim como a

criação do homem pós-moderno, se dão por uma nova forma de organização. E por mais que pareça que tudo lhe é permitido, segundo Bauman, Meyer e Jameson, a vanguarda se lhe tornou impossível.

Os avanços técnicos, ou o novo teto ou piso da “casa”, já não são possíveis, vivemos a sensação do “já tudo criado”, “já tudo inventado”. Os limites da tradição já foram rompidos, de tal forma, que rompimentos em si perderam o sentido. Os movimentos artísticos ou estéticos se mostram dispersos, destituídos de direção clara, de uma direção linear acumulativa. Talvez seja impossível definir hoje o que é “avançado” ou o que é “retrógrado”, tamanha a dispersão e a relatividade em que chegamos. Leonard Meyer criou, em 1967, a expressão “estagnação flutuante” para falar da arte e sua recém-chegada constância e mutabilidade. Nessas mudanças não acumulativas, perde-se a perspectiva iluminista do progresso. A arte perdeu sua função de linha de frente intelectual, *avant-gard*, onde se protestava e exigia o cumprimento das promessas sociais modernas, todas arduamente frustradas no longo e violento século XX (MEYER, 1994)

Na visão de Jameson (1998), os modernistas enfatizaram tanto a aceleração das inovações, e o fizeram de tal maneira, tão comprometidos com as revoluções que se esgotaram os novos caminhos, escolas ou estilos pessoais. Esses artistas aceitaram as premissas da modernidade, “tocaram fogo” na locomotiva da história, esporearam e galoparam o progresso. Eram mais modernos que a modernidade ela mesma.¹³ A tradição estava ali somente para se saber com quais fronteiras se romper ou violar. Inspiraram-se na ciência e na tecnologia: impressionistas na ótica antinewtoniana, cubistas na teoria da relatividade, surrealistas na psicanálise, futuristas nos motores à combustão e linhas de montagem (BAUMAN, 1998). Mais do que uma simples inspiração, tomaram para si a investigação especulativa do discurso da ciência, de modo que o mote da arte se tornou o avanço técnico, feito mediante o acúmulo de “novas verdades”.

Os modernistas desejavam ardentemente servir à modernidade. Por vezes, tornaram-se tão autoritários quanto os conservadores, preservadores da tradição. Colocaram-se no lugar de iluminar, ensinar, educar e converter massas alienadas, afundadas nas trevas. E se por acaso a plateia aplaudisse veementemente, gostasse do que viu, isto se tornou sinal de um radicalismo insuficiente, afrouxamento e conveniência com o gosto (o belo estabelecido). Com esta áurea de missionários, a vanguarda fixou seu paradoxo: sucesso provém do fracasso, derrota (de bilheteria) é a confirmação do caminho

¹³ *Plus modernes que la modernité elle-même.*

certo. Isso não quer dizer que não sofriam com a falta de reconhecimento, mas desde Stravinsky com a “Sagração da Primavera”, ou Duchamp com o “Urinol”, o choque e a incompreensão se tornaram os maiores sinônimos do sucesso.

Neste sentido, dividiu-se o público: os que podem entender e os que não podem. Era preciso manter distância e reafirmar a superioridade do mais culto e criativo, da última novidade. Por causa deste paradoxo, a arte vanguardista nasceu sob pena de sua própria sentença: condenou-se a seu fim. E a ruína chegou por dois lados, por dentro e por fora. Por vezes, o mercado farejou seu potencial comercial e finalmente obteve-se o aplauso, mas de uma classe média elitista que aspirava ascensão, *status*, e as renovações estéticas foram tratadas por modas, produtos esvaziados de seu credo revolucionário. “A vanguarda está condenada a conquistar, pela influência da moda, a própria popularidade que um dia desdenhou – e isso é o começo do fim” (POGGIOLI *apud* HARVEY, p.31). O refúgio do consenso popular começava a falir, e as fronteiras e modelos com os quais transgredir, subverter, não eram infinitos. Segundo Eco (*apud* Bauman, 1998), o limite natural para a aventura da vanguarda se deu com as telas em branco ou queimadas, com a galeria vazia de Nova York (*vernissage* de Yves Klein), a “exibição telepática” de Robert Berry, as páginas vazias de poemas não escritos, os silenciosos *4’33”* para piano de John Cage.

A constante revolução levou à autodestruição. Não havia mais lugares para onde ir: o ocaso de uma era se manifestou internamente e externamente às estruturas. O mundano (entendido como cultura de entretenimento) não pôde mais ser mantido à distância, e as novidades ou refúgios se esgotaram. Para Walter Benjamin a modernidade teria nascido sob o signo do suicídio; para Freud seu deus seria Tântalos, o deus da morte (*apud* BAUMAN, 1998). Portanto, após seu ato de “suicídio”, falar hoje de vanguarda não faz mais sentido, e “vanguarda pós-moderna” é uma contradição em termos. Agora, a multiplicidade de estilos não carrega a seta vetorial do progresso, da história, não mais abre os caminhos para uma sociedade em evolução. “O compositor pós-moderno é livre para fazer o que quiser”, mas esta liberdade sem precedentes tem um preço: a renúncia à ambição de indicar os novos rumos e trilhos do mundo. Todos os estilos agora, antigos e novos, têm o seu lugar, seu direito de sobreviver lado a lado. Meyer (1994) defende que tanto o estilo tonal e o não-tonal, as técnicas seriais e aleatórias, os meios eletrônicos e improvisatórios, todos continuarão a ser utilizados e terão sua validade na música erudita contemporânea; e mesmo que novos métodos e direções sejam desenvolvidos nenhum deles irá tomar o lugar de estilos pré-existentes. O “novo”, então, será feito de adições ao

já existente espectro de estilos. Este novo, de natureza não evolutiva e vetorial, continuará “arejando” a linguagem, mas mesmo que a interação e mútua transformação entre diferentes tradições musicais produza muitas combinações híbridas inusitadas, a possibilidade de uma inovação radical é remota.

Instaura-se a sincronia no lugar da diacronia, a co-presença ao invés da sucessão, o presente perpétuo em vez da história. E nesta perspectiva da impossibilidade de uma inovação radical, chega-se ao fim da vanguarda e ao fim da história linear da música, mas jamais ao fim da música.

3.3. CAMINHOS

Esta discussão travada aqui sobre o compositor na pós-modernidade não foi tanto no sentido de situá-lo no tempo, mas levantar questões sensíveis sobre o sujeito e a arte de sua época. Enfrentamos uma crise da autoridade do criador que ao colar, citar e imitar outros criadores, se coloca na posição de leitor junto com os ouvintes, todos portadores de seus próprios sentidos das obras, dos textos (Barthes, 2004). Lembrando que manifestos são cartilhas autoritárias de outros tempos, a arte pós-moderna se dá de outra maneira, em diversas direções, sem compreendermos muito bem seus limites e propósitos.

Neste conturbado e confuso momento pós-moderno, onde nos encontramos divididos e fragmentados, acredito, juntamente com Boaventura Santos (2008), que “nós, no limiar da ciência pós-moderna, devemos exercer a insegurança ao invés de a sofrer” (p.91). Devemos assumir a insegurança que vem de mãos dadas com a liberdade. Exercer a máxima liberdade é inevitavelmente exercer a máxima insegurança. Uma abertura sem garantias ao desconhecido, um mergulho no não-criado, um mergulho de entrega à vigência do ser e seu porvir. Com uma sensível abertura à diversidade, ao heterogêneo, à transtextualidade e à transdisciplinaridade, em suma uma abertura ao outro. Canclini (2013) aponta para a necessidade de configurarmos uma segunda modernidade mais reflexiva onde haja uma razão sensível que opera a partir de um certo grau de integração tendo em vista valores humanos e ambientais. Apesar de consciente do pós-modernismo e suas “rupturas”, o autor escolheu não utilizar o termo, pois olhando para a América Latina, ele considerou que nossas tradições ainda não se esvaneceram e a modernidade ainda não chegou com tudo e para todos.

Nós, latinos, brasileiros, ansiamos pela modernização, nos sentimos atrasados, deficientes, corremos para alcançar o primeiro mundo, e contudo, por que, pra que e para quem se modernizar? As teorias do pós-moderno não nasceram na praia de Copacabana ou no sertão, mas no entanto, começam a se ancorar em nossas discussões sobre os caminhos de nossa cultura, revelando um sentimento de que desconfiamos intimamente da modernização, a rejeitamos em certo grau, e já a questionamos antes de concluída, talvez por já vivermos há anos uma crise de identidade, uma crise fragmentária do sujeito, uma crise sociopolítica, uma crise econômica irreversível. Se somos a “pátria do pastiche e do *bricolage*, onde se encontram muitas épocas e estéticas”, talvez possamos ter “o orgulho de ser pós-modernos há séculos e de um modo singular” (Idem, p.24).

O compositor adepto ao pastiche, à colagem, ao poliestilismo, se despede da missão iluminista da vanguarda e se vale do passado, da tradição, do outro, para suas próprias criações. Perde a crença na originalidade, faz-se numa confluência de outros dentro de si, e reinventa o já criado. Numa relação menos edipiana para com a história, enfrenta o desafio da liberdade, uma liberdade que tolera uma segurança pequena demais. E neste jogo de trocas, a partir de um caminho de consciência pessoal, cada compositor é responsável por encontrar respostas para o seu fazer. É preciso sempre se perguntar: por que componho? Pra quem? E ver que somente ao caminhar é que o caminho se mostra.

3.4. SER E LINGUAGEM

Bachelard (2008) pergunta o que nos aconselha a atitude fenomenológica, e responde que ela nos pede uma participação no próprio trabalho do escritor. Quando em um intenso contato com a obra, o receptor pensa “eu é que devia ter escrito isso”, ele tem a atitude de um fenomenológico da escrita ou da escuta. Ao ouvir diversas peças, essa “voz” interna já me foi disparada, uma voz que diz respeito ao compromisso, a responsabilidade ou a necessidade de tal obra existir. Quando ouço “Cantus in Memory of Benjamin Britten” de Arvo Pärt penso: “como eu gostaria de ter escrito esta peça”, ou “eu deveria tê-la escrito se ele não a tivesse”. A escuta é ativa e participante. É ser com a obra, é ser autor junto com o autor.

Assim percebo como obras (hipertextos) são ecos de outras obras (textos) e se oferecem em um fluxo através de mim. Giacinto Scelsi, compositor italiano muito influenciado pelas filosofias e religiões orientais, em certo momento de sua vida passou a se colocar como médium receptor de suas composições; improvisava a música do

cosmos, era um simples canal receptor de música. Tentou evitar a autoria e assinou suas obras com um símbolo japonês (SIQUEIRA, 2011). Seu método composicional totalmente intuitivo e improvisatório me fascina. Mas minha perspectiva de “atravessamento” criativo é muito distinta da dele. A música de Scelsi, para Scelsi, é uma manifestação do cosmos. Para mim é apenas Scelsi, com sua subjetividade e imaginário.

A poética de um compositor é uma coleção de fascínios. Posso citar alguns: repetição, escala pentatônica, escala árabe, *glissando*, batimento de microtons, melodias simples, *cluster*, consonância, nota pedal de longa sustentação (*drone*), cânone. Essas principais obsessões foram ouvidas de outras obras e cuidadosamente guardadas. Algumas são vagas e amplas, outras bem específicas. A relação com estes elementos é de identificação e afeto. O fascínio de usá-los, combiná-los e recombiná-los parece inesgotável. A “linguagem própria” está fundamentada num baú de tesouros da escuta. E ao compor é preciso se dar o trabalho do liquidificador, da montagem do quebra-cabeças, do brincar de recortar-colar.

Em “O Nascimento de Vênus”, obra de minha autoria objeto desta pesquisa, o ouvinte pode encontrar os elementos acima citados, mas o que dá a “liga” necessária para sua forma ou unidade de obra é difícil dizer. Parece ser uma capacidade imanente do próprio sujeito que as combina, a presença de sua “mão” que os mistura deliberadamente. Alguns elementos são contraditórios e opostos como *cluster* e consonância. Mas em verdade os vejo internamente dependentes um do outro, um é filtragem e consequência do outro como na velha resolução “dissonância-consonância” do V7-I. Adoro criar acordes não preexistentes, eles são acúmulos de notas da melodia, as notas “cantadas” vão ficando, sendo sustentadas como resíduos, e se tornando harmonia de *clusters*. Esta flexibilidade da filtragem - *cluster* que se torna consonância (uma tríade ou uníssono) e melodia (consonância) que vira cluster gera uma teia de relações. Nesta teia do ir e vir, do entrar e sair componho esta música de elementos dispares mas perfeitamente combináveis.

A subjetividade pós-moderna tem um pacto com o caos, mas também com o retorno de tabus, convenções, padrões excluídos. Por isso não é difícil imaginar complexos sonoros cromáticos como *cluster* ao lado de um cantochão medieval. Ser e linguagem se dão numa unidade dinâmica.

A sonoridade de sociedades não-ocidentais, ou antigas ou “primitivas” em geral me fascina há anos: a música andina, a música indiana, a música chinesa, a música indígena, a música árabe, a música balinesa, a música folclórica dos pigmeus, a música

búlgara. Quando utilizo elementos ou apenas ecos e “perfumes” dessas músicas, reconheço que é a busca por um som primal, um som arquetípico, a busca de uma memória, e de um ideal romantizado também. Pois sei que em certa medida idealizo essas sociedades, essas outras maneiras de ser; minha intenção não é “exotizar”, mas integrar, tomar para mim antropofagicamente.

A mágica simbólica do oriente é um fascínio antigo na história das artes do ocidente. A partir de Debussy com a crise da música romântica tonal temos diversos compositores que passaram a incorporar não só as melodias numa atitude do homem civilizado que ordena, tempera e civiliza estas melodias “brutas”, primitivas, mas compositores que passaram a pensar, conceber música de maneira diferente mediante tais influências. Debussy, Ravel, Messiaen, Cage, Scelsi, Reich, Glass, Boulez, Stockhausen, entre outros, todos tem uma “dívida” com o Oriente – lembrando que existem diversos orientes e são todos uma perspectiva ocidental sobre o oriente e não o próprio oriente (SAID, 2007). Esta busca do homem ocidental por outros simbolismos culturais de outros povos me faz pensar também numa fuga de si mesmo. O ocidente em crise com o ocidente, em choque com suas limitações. Ou ao menos é a revelação do encanto por uma maneira de ser diferente.

Em “O Nascimento de Vênus” transparece o desejo de retomar a intuição e o amor como potência, a devoção a uma divindade feminina que nos sensibilize a alma. Somente diante do encontro com a falta de sensibilidade é que tal necessidade pode surgir. O encontro com uma família, sociedade e instituições onde prevalecem a agressividade, a desunião, a massificação, ou a anulação do sujeito. Mas, principalmente, é a lembrança que trago para mim: atributos básicos como empatia, sensibilidade, abertura, amor, intuição são essenciais para uma vida mais integrada e mais plena. A linguagem não só revela o que já somos, mas o que gostaríamos de ser.

Ao mesclar em uma mesma peça, às vezes com uma só escala pentatônica, os “perfumes” de uma música tradicional chinesa, indígena e balinesa, fica a ideia de um “cidadão da terra” (canção de Os Mutantes). Sem saber se estamos numa procissão Inca ou numa cerimônia budista, nos Andes ou no Tibete, esse ser globalizado, desejoso de pertencer à Terra inteira, tem sede de origens, de passado, de culturas perdidas ou em fases de se perder. Tem sede de religiosidades esquecidas, de geografias apagadas, de mitos, de deuses e lendas. Tem sede do poético e da história humana. Um poema de Rumi ilustra como poeticamente o homem pode habitar esta Terra:

O que fazer se não me reconheço?
 Não sou cristão, judeu ou mulçumano.

Se já não sou do Ocidente ou do Oriente
 não sou das minas, da terra ou do céu.

Não sou feito de terra, água, ar ou fogo;
 não sou do Empíreo, do Ser ou da Essência.

Nem da China, da Índia ou Saxônia,
 da Bulgária, do Iraque ou Khorasan.

Não sou do paraíso ou deste mundo,
 não sou de Adão e Eva, nem do Hades.

O meu lugar é sempre o não-lugar,
 não sou do corpo, da alma, sou do Amado.

O mundo é apenas Um, venci o Dois.
 Sigo a cantar e a buscar sempre o Um.

Primeiro e último, de dentro e fora,
 eu canto e reconheço aquele que É.

Ébrio de amor, não sei de céu e terra.
 Não passo do mais puro libertino.

Se houver passado um dia em minha vida sem ti, eu desse dia me arrependo.
 Se pudesse passar um só instante contigo, eu dançaria nos dois mundos.

Shams de Tabriz, vou ébrio pelo mundo
 e beijo com meus lábios a loucura. (JALAL AD-DIN RUMI, 2000,
 p. 103)

O poeta persa do séc. XIII têm versos bastante atuais. “O que fazer se não me reconheço?” assinala uma identidade que não se reconhece, o homem perdido de si mesmo. O homem pós-moderno assim como o místico habitam um não-lugar. Habitam o limite da clareira e da floresta (Heidegger), um lugar entre o ser e o não-ser. O verso “se já não sou do Ocidente ou do Oriente” também fala deste homem que habita as duas metades do globo, seus dois hemisférios, o leste e o oeste, a clareira e a floresta. Creio que Rumi, neste poema, almeja um ser completo capaz de superar a dualidade e alcançar a unidade. E sua visão é libertária, abarca o devaneio, o delírio e a loucura como verdadeiras experiências de transcendência. Bachelard fala de um homem das vinte e quatro horas, aquele que integrou o diurno e o noturno, a ciência e a arte, a razão e o devaneio. Fritijof Capra em o “Tao da Física” diz que a ciência não necessita do

misticismo e o misticismo sobrevive sem a ciência, mas o homem necessita de ambos (CAPRA, 2013).

A perda da razão se faz necessária num modo de vida mecanizado e técnico. A experiência mística com meditação, psicotrópicos, e outros rituais e terapias me transformaram em certa medida. Depois de praticar yoga e tai-chi, ler o Bhagava-gita e o Tao-te-king, minha paixão pela mística sufi de Rumi se apresenta como o desfecho de uma busca e com ela sigo um caminho de criação e transcendência. Imediatamente depois de terminar a peça “O Nascimento de Vênus” logo comecei outra peça “Viagem a Citera” também com versos de Rumi. Sigo compondo com heranças poéticas e simbólicas, com a busca de amadurecer este caminho de referências cruzadas.

Sem o objetivo de conservar crenças nem descrenças, não sou religioso nem ateu, me disponho aberto a experiências de transcendência e mais que qualquer conhecimento, dogma ou princípio, conservo um interesse por sentir, experienciar, vivenciar. Confesso que em algum momento vivi algo parecido com o que Capra descreve com tanta autenticidade e emoção

Estava sentado à beira-mar, num fim de tarde de Verão, vendo as ondas surgirem e sentindo o ritmo da minha respiração, quando repentinamente dei conta do desenvolvimento de todo o meu meio ambiente numa gigantesca dança cósmica. Sendo um físico, eu sabia que a areia, rochas, águas e ar que me rodeavam são feitas de moléculas e átomos vibrantes, e que estes consistem em partículas que interagem umas com as outras, criando e destruindo outras. Sabia também que a atmosfera da Terra é continuamente bombardeada por raios cósmicos, partículas de alta energia que provocam múltiplas colisões à medida que penetram no ar. Tudo isto me era familiar pela minha investigação na física das altas energias, mas até ali só tinha sentido isso através de gráficos, diagramas e teorias matemáticas. Sentado na praia, as minhas anteriores experiências vivificavam-se; vi cascatas de energia descendo de um espaço externo, onde as partículas eram criadas e destruídas ritmicamente; vi os átomos dos elementos e os do meu corpo participando nesta dança cósmica de energia; senti o meu ritmo e ouvi o seu som, e nesse momento soube que era a Dança de Shiva, o Deus dos Dançarinos adorado pelos hindus (CAPRA, 2013, p.19)

Mas tenho tido cuidado para não me tornar um crente ou fanático. É mais interessante a noção de que exista algum mistério apenas, e não o definir, fechá-lo em um conceito ou imagem. Depois de deixar a religião “União do Vegetal” a qual já pertenci, encontrei uma luz para meu caminho no conto dos Quatro Rabinos narrada por Clarissa Pinkola Estés:

Uma noite quatro rabinos receberam a visita de um anjo que os acordou e os levou para a Sétima Abóbada do Sétimo Céu. Ali eles contemplaram a sagrada Roda de Ezequiel.

Em algum ponto da descida do *Pardes*, Paraíso, para a Terra, um rabino, depois de ver tanto esplendor, enlouqueceu e passou a perambular espumando de raiva até o final dos seus dias. O segundo rabino teve uma atitude extremamente cínica. "Ah, eu só sonhei com a Roda de Ezequiel, só isso. Nada aconteceu *de verdade!*" O terceiro rabino falava incessantemente no que havia visto, demonstrando sua total obsessão. Ele pregava e não parava de falar no projeto da Roda e no que tudo aquilo significava... e dessa forma ele se perdeu e traiu sua fé. O quarto rabino, que era poeta, pegou um papel e uma flauta, sentou-se junto à janela e começou a compor uma canção atrás da outra elogiando a pomba do anoitecer, sua filha no berço e todas as estrelas do céu. E daí em diante ele passou a viver melhor (ESTÉS, 1994, p. 26-27)

E desde então tenho buscado a atitude do quarto Rabino que após uma visão mística se dedica a compor canções com sua flauta para viver melhor. Uma atitude que pode vir a ser a do homem atual em seu desejo de não mais impor verdades ou tentar colonizar o outro, pois contempla ou conserva verdades para viver melhor consigo mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se deu como um estudo fenomenológico da escuta e da composição, e por extensão da transtextualidade e da pós-modernidade. No primeiro capítulo abordei os aspectos técnicos de apropriação e hibridação: aspectos estruturais e sintáticos da linguagem. Examinamos como a transtextualidade cruza-se com o poliestilismo e temos uma música repleta de épocas e mundos distintos. No segundo capítulo parti para o desvendar da escuta, a procurar o instante poético de encontro com a obra, de modo a demonstrar como esta experiência configura as peças como modelo, influência ou hipertexto. Transcrevi experiências de escuta e algumas confissões, refleti sobre meus processos criativos e considerei a dimensão da inspiração proposta por Barthes. Esta espécie de inspiração revela minha abertura para a relação de amor para com a obra de outros compositores. Ela também ilumina minha falta de esforço para ser original ou único. Abre uma compreensão para o pôr-se no lugar de atravessamento ao invés de ruptura.

No terceiro capítulo busquei discutir o lugar, o papel do compositor na sociedade pós-moderna. Tendo em vista principalmente Bauman, Jameson e Harvey, fiz um estudo sobre o sujeito e sua complexa subjetividade atual. Considerando a visão de Griffiths a respeito da liberdade do compositor pós-moderno, procurei aprofundar esta perspectiva e considerar os desafios que vem junto com essa irrestrita liberdade. Conclui que ao despedir-se da vanguarda, o compositor, junto com outros artistas, renuncia à linha de frente intelectual que ditava os trilhos e rumos do mundo. Ele agora lida com a insegurança; e está imerso em movimentações estéticas e estilísticas imprevisíveis, está disperso num lugar onde tudo é permitido e o sentido de progresso linear foi perdido.

O objetivo de compreender o meu processo de composição musical, tendo em vista sua inerência ao cenário pós-moderno e suas implicações com a transtextualidade, foi respondido na medida em que percebi que a citação, o pastiche, não se dão por mera preguiça ou falta de criatividade. Eles são interessantes e vitais ao artista pós-moderno porque revelam algo de sua natureza, de sua maneira de ser. E a transtextualidade se manifesta como um recurso técnico cada vez mais consciente, e o poliestilismo como uma máscara eclética da identidade múltipla cada vez mais assumida. Diante da relativização e abrandamento da figura do autor, os sentidos e significados das obras (textos) foram democratizados, permitindo que cada indivíduo possa fazer sua própria leitura de um

texto e o ressignificar citando-o, mesclando-o com outros elementos. Longe do plágio, a alusão, a hiper, inter e metatextualidade se revelam como atos carregados de plena criatividade. O sujeito de natureza caótica, fragmentada e global, está muito bem representado nas obras musicais que mesclam sem restrições os estilos antigos e novos, música experimental com música tradicional, música folclórica com urbana e/ou erudita.

Propus, junto com Meyer (1994), repensarmos o valor do novo e qual novo é este ao qual se dispõe o compositor adepto ao pastiche, à colagem, ao poliestilismo. Na medida em que cada compositor carrega em si uma subjetividade, uma história, um imaginário particular, e deixa-se transparecer através de sua criação, não é possível que sua obra seja mera cópia. É preciso honestidade e nudez para se mostrar. E mais que um esforço consciente de buscar uma ideia genial e original, por vezes é necessário um simples deixar-se transparecer com todas suas faculdades e “camadas indesejadas do inconsciente”.

Percebo que uma atitude composicional foi incorporada no ato de pesquisar: uma liberdade irrestrita para combinar e mesclar. É preciso estar consciente de que nos processos de hibridação não há síntese perfeita, pacífica, o híbrido “sempre” carrega conflitos e tensões. E daqui surge uma importante constatação: o que faço, produzo, não pode ser diferente do que sou. O que produzo é reflexo direto do que sou. Nós brasileiros somos híbridos, mestiços, e estas características estão presentes em nossos produtos artísticos. Como pontua Salles (2005), não é difícil ver Villa-Lobos estilisticamente renunciando aspectos da arte pós-moderna. Sua liberdade criativa não se limita aos preceitos dos nacionalistas. Ele transcende o nacionalismo e o modernismo. Mas também não é uma ilha, está bem acompanhado por Cage e Stravinsky neste prenúncio de uma música pós-moderna.

Em minha peça “O Nascimento de Vênus”, assim como em outras que surgiram depois, utilizei de citação, alusão, e um forte processo de hipertextualidade em que minha obra nasce da escuta de outras obras. Ficou clara a ideia de que “escutar é engravidar-se”, é ser alterado, influenciado, inspirado a criar algo a partir da escuta. As obras escutadas e amadas me atravessaram, e por um procedimento de derivação crio peças plena referências, ecos e diálogos. Deixar de ser “original”, em seu sentido romântico-modernista, não é deixar de ser criativo. A palavra atravessamento diz muito sobre este deixar ser influenciado, numa postura de abertura ao outro, à alteridade. Vivemos uma crise do indivíduo que, pleno de liberdade, sofre de solidão. Um caminho de volta à permeação da alteridade no “eu” se faz necessária numa cultura tão centrada no indivíduo.

Depois do advento da internet, a antiga oposição moderno e provinciano, campo e cidade, “quase” não existe mais. A colonização da Terra só pode agora se expandir a outros planetas. E, partindo para uma visão um pouco pessimista mas talvez real, não é possível mais imaginar uma alternativa ao capital. Nossas únicas fantasias de futuro são de cataclismos naturais e esgotamento dos recursos naturais do planeta, ou seja, a completa implosão “natural” da antiga natureza que reclama para si a vida. Com a globalização, contudo, surge enfim a ideia de uma vida planetária: somos um só grande organismo. A imagem da Terra vista do espaço possa talvez mudar nossa percepção de mundo, aos poucos “nos tocamos” de que estamos todos interligados numa grande rede, numa grande nave viva. Quem sabe a contemplação de Narciso, este eterno retorno, ou *loop*, possa nos ajudar a reconhecermos e compadecermos da vida? O mito de Narciso representa a forma como estamos anestesiados, apaixonados pela imagem de si mesmo. É preciso reencontrarmos os caminhos de libertação, continuar na senda histórica e contracultural dos jovens da década de 1960. Quando Narciso conseguir enxergar ou ouvir a ninfa Eco poderá ser atravessado pelo outro e se apaixonar não mais por si mesmo, lançar-se para fora da sua prisão egóica e amar o outro.

Quando Gaston Bachelard diz “é necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz” (1997, p.1-2), penso que se refere às obras que carregam uma forte causa sentimental e a técnica e a forma se dignificam ao lugar de mero suporte. Afinal de contas, as duas partes são igualmente importantes, o sentimento e a forma. Sentimentos sem forma e formas sem sentimento não alcançam a “variedade do verbo”. Quando a técnica, os métodos e os processos estão a serviço das causas do coração, as obras adquirem a “vida cambiante da luz”, dão verdadeira expressão ao interior humano. É nesta direção que encontro compositores como Górecki, Pärt e Schnittke, para quem a inovação da técnica *per se* deixou de fazer sentido. E juntamente com os minimalistas fizeram o trabalho de reexpor o recalco¹⁴, de retomar modos, melodias, pulso e métrica.

Minha obra nasce diretamente da obra deles. E seguindo a “loucura” poliestilística de Schnittke, sinto forte necessidade de mesclar elementos da cultura oriental. Tenho uma necessidade de incorporar as sensações de mistério, misticismo e transcendência que certos símbolos e músicas me disparam. O estado meditativo, o lamento, o mantra, a

¹⁴ O recalco é um processo ativo no qual o indivíduo tenta manter ao nível do inconsciente emoções, desejos, lembranças ou afetos passíveis de entrarem em conflito com a visão que o sujeito tem de si mesmo ou na sua relação com o mundo.

oração, os ícones, a mitologia. Nascido e crescido num ambiente já bastante híbrido, as músicas andinas e indianas foram ouvidas ao lado de Balão Mágico, John Lennon e Dorival Caynmi. Ícones cristão e hindus enfeitaram meus lares, por sorte herdei o quadro da Vênus de Botticelli, uma estatueta de Ganesh e outra de Buda. A paixão pela sabedoria do oriente é algo que vem de meu avô. Meu pai já visitou a Índia algumas vezes e nossa casa sempre recebeu médicos indianos. Sinto-me numa linha de gerações com uma forte afinidade e abertura ao Oriente. Mas lembrando Edward Said: “todo orientalismo está fora do Oriente e afastado dele; que o orientalismo tenha qualquer sentido depende mais do Ocidente que do Oriente”. (SAID, 2007, p. 103).

Minha história pessoal, no entanto, não guarda os significados e sentidos da obra. O intérprete e o ouvinte os carregam muito mais que o compositor. A biografia do autor, no entanto, não deixa de ser algo interessante e através dela vemos que suas escolhas não são por acaso, tem uma história por trás, mas nem sempre de causa e efeito, em linhas positivistas. E mais que tudo, é preciso ter a mente clara e aberta para lembrarmos que a história do compositor não o obriga a nada, ele sempre faz escolhas voluntárias. Suas escolhas nascem sim do real, elas são calcadas nas possibilidades que o real lhe permite, mas representar o real, da forma imprevisível que for, é sempre uma livre escolha, sem a ideia romântica do “só podia ser assim” - a única maneira pela qual o criador poderia representar ou expressar seu mundo.

Relembrando Kristeva quando diz que todo texto é ele próprio e um outro, faço das palavras de Arthur Rimbaud as minhas: “O eu é um outro” (*apud* KERTÉSZ, 2007, p.5). O outro e o eu perdem seus limites claros, suas barreiras intransponíveis. E o eu pode vir a ser um outro a si mesmo, tal é a transformação pela qual pode vir a passar no contanto com o outro. Somos uma confluência de encontros, ser influenciado é uma atitude de amor. Neste sentido, esta pesquisa também se deu como um permitir-se ser outro, tornar-se estranho, estrangeiro, a si mesmo, pois a pulsão de alteridade pode às vezes nos libertar de sermos nós mesmos. E um desejo fica daqui em diante: lançar-se a novos mergulhos ao desconhecido. Sem muito controle dos caminhos da vida e suas novas relações poder caminhar apostando em intuições e sentimentos. Para concluir, concordo com Imre Kertész: “o Eu é uma ficção na qual, no máximo, podemos ser co-autores” (2007, p.14).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELO, Bruno. Uma Trama para Schnittke: Considerações Narrativas para o Concerto Grosso n.1. **Música em perspectiva**: v.4 n.1, março 2011.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A Água e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. **A morte do Autor**. Texto publicado em: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zigmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

BUCKINX, Boudewijn. **O Pequeno Pomo**: ou a história da música do pós-modernismo. São Paulo: Editora Giordano, Ateliê Cultural, 1998.

BUENO, Marco. **Shnittke**: música para todos os tempos. São Paulo: Algor Editora, 2007.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2013.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física: uma análise dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental**. São Paulo: Cultrix, 2013.

CARY, Christopher. **Darkness and Light: Henryk Górecki's Spiritual Awakening and its Social-political Context**. Thesis, University of Florida, 2005.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CUMMING, Robert. **Arte em Detalhes**: as mais fascinantes do mundo examinadas e reveladas. São Paulo: Publifolha, 2010.

- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo. Contraponto: 1992.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que Correm com os Lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a tool for musical analysis. **The musical Quaterly**. Vol. 70, No. 3, p. 355 – 373, 1984.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- FULLER, David. **Arvo Pärt. Doctor of Music**. Disponível em <http://www.dur.ac.uk/resources/ceremonies/congregation/part_arvo.pdf>. Acesso em 20 abr 2011.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GRIFFITHS, Paul. **Modern Music and After**. New York: Oxford, 2010.
- GRISEY, Gerard. Tempus ex Machina. Tradução do francês para espanhol: Nora García. **Entretemps**, No. 8., 1989.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: edições Loyola, 2005.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IMBERT, E. **A Crítica: seus métodos e problemas**. Coimbra: editora Almedina, 1987.
- IVASHKIN, Alexander. **Alfred Schnittke**. London: Phaidon, 1996.
- JALAL AD-DIN RUMI, Maulana. **A sombra do Amado: poemas de Rumi**. Organizado por Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Fissus, 2000.
- JAMESON, Frederic. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- KERTÉSZ, Imre. **Eu, um outro**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MACEDO, Frederico. A fenomenologia como Ferramenta para a Pesquisa em Música. **Revista Hodie**. Vol.III, no.1/2, 2003.
- MAY, Rollo. **A Coragem de Criar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. São Paulo: Ateliê editorial. 2002.
- MEYER, Leonard. **Music, the arts and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

- NICOLAS, François. **Quand l'ouvre écoute la musique**. In Szendy, Peter (org.). **L'écoute**. Paris: L'Harmattan, 2000. p. 147 – 175.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Caderno de pânico**. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PÄRT, Arvo. **Arvo Pärt in conversation**. London: Dalkey Archive Press, 2012
- RAMAUT-CHEVASSUS, B. **Musique et postmodernité**. Paris: PUF, 1998.
- RATA, Alisa. **Arvo Pärt: The Credo of Eternal Truth**. Disponível em <http://www.arvopart.org/>. Acesso em 15/02/2012.
- SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALLES, Paulo de Tarso: **Abertura e Impasses: O Pós-Modernismo na música e reflexos no Brasil - 1970-1980**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- SANTOS, Boaventura Souza. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2008.
- SCHNITTKE, Alfred. **A Schnittke Reader**. Bloomington, Indiana University Press, 2002.
- SIQUEIRA, André R. **Giacinto Scelsi: improvisação, orientalismo e escritura**. Londrina: Eduel, 2011.
- TARUSKIN, Richard. **The Oxford History of Western Music: Music in the Late Twentieth Century**. Oxford: Oxford University Press. 2010.
- TREMBLAY, Jean-Benoit. **Polystilism and Narrative Potential in the Music of Alfred Schnittke**. Doctor in Philosophy: British Columbia, 2007.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PARTITURAS

GÓRECKI, Henryk. **Sinfonia III: symphony of sorrowful songs**. Pwm Edition, Katowice, 1980.

MAHLER, Gustav. **Das Lied Von Der Erde**. Dover Publications, reprint of the Universal-Edition, Vienna, 1912 edition, 2010.

PÄRT, Arvo. **Cantus in Memoriam of Benjamin Britten**. Universal Edition, 1980.

_____. **Tabula Rasa**. Universal Edition, 1980.

SCHNITTKE, Alfred. **Concerto Grosso No.1**. Philamornia Partituren, 1976/1977.

Luiz Gonçalves

O NASCIMENTO DE VÊNUS

I

"Sou tua alma e coração
descansa em meu peito de jasmim
sou fonte da embriaguez
sou o desejo da vida
sou o céu e mais o chão
vim para esposar a alma
se o desejo é luminoso
o universo uma fomalha
se o amor é puro fogo
homens não passam de lenha
coração, arde em segredo
arde tua alma
porque tem sede de amor
todos sabem de mim
queimo de amor

II

Enlaçados no amor, sem tu nem eu
os astros já não dançam e contemplam
a lua que formamos, tu e eu
quando entramos no jardim, tu e eu
sem tu nem eu

III

Pela dor de seu coração se prova um verdadeiro amante
só o amor explica o amor e o amante
quem outro senão o sol dará a luz do sol?"

Jalal ad-Din Muhammad Rumi

O Nascimento de Vênus

para Soprano solo e orquestra

Texto: Rumi

I. Sou

Luiz Gonçalves
(2012-2013)

Adagio ♩ = 65 - 70

8va

p

pp

Adagio ♩ = 65 - 70

f

ff

pp

pizz.

f

div.

13 ⁽⁸⁾

Fl.

A. Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Tub. B.

Cel.

Hp.

Vla.

Vc.

Db.

p

pp

26 (8)

♩ = 60

Fl. *mp*

A. Fl. *p*

Ob.

C. A. *p*

Cl. *pp*

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn. *pp*

Tbn. *pp*

B. Tbn.

Tba.

Timp. ♩ = 60

S. s. *p*
sou - tu - a - al - ma e co - ra - ção

Hp.

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Db. arco *p*

♩ = 65 - 70

37

Fl. *mf*

A. Fl. *mf*

Ob.

C. A.

B. Cl. *p*

Bsn. *pp*

Hn.

Tpts. *p*

Tbn. *p* *gliss.*

B. Tbn. *p*

♩ = 65 - 70

Cel. *f*

S.s.
 — des - can - sa no - meu pei - to - de jas - min sou fon -

Hp. *f*

♩ = 65 - 70

Vln. II *p*

Vla.

Vc. *gliss.*

Db.

49

Fl.

Ob.

C. A.

Bsn.

Hn.

Tpts.

Tbn.

Timp.

T.-t.

S.s.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

p

f *ppp*

mf

p

pizz. *arco*

Sul Pont. *div.* *gliss.* *unis.*

te da em - bri - a - guez sou o de - se -

60

Fl.

A. Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Tub. B.

Cel.

S.s.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

mp cresc. poco a poco,

p cresc. poco a poco,

p

p

p

p

mf

- jo da vi - da sou o cé - u

Detailed description: This is a page of a musical score, page 7, starting at measure 60. The score is for a large orchestra and includes a vocal line. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. A.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpts.), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), Bass Trombone (Tub. B.), Cello (Cel.), Soprano Saxophone (S.s.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The music is in a key with three flats and a 6/4 time signature. The vocal line (S.s.) has the lyrics: "- jo da vi - da sou o cé - u". The score features various dynamics such as *mp cresc. poco a poco*, *p cresc. poco a poco*, *p*, and *mf*. There are also performance markings like *gliss.* and *tr.* (trill). The page ends with a double bar line and repeat dots.

72

Fl.
A. Fl.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Hn.
Tbn.
S. s.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

e mais o chão vim pa - ra es - po - sar a al - ma a al - ma

f p f p f p mf pp

f p f p f p mf pp

pizz. arco

83

Fl.
A. Fl.
B. Cl.
Hn.
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

85

Fl. *f*

A. Fl. *f*

Ob. *f*

Hn. *p*

Tpts. *p*

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

Tba. *p*

T.-t.

Cel. *mf*

Hp. *C#, G#*

To Pno.

86

Fl.

A. Fl.

Ob.

C. A.

Cl.

Hn.

Tpts.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

T.-t.

Tub. B.

Cel.

S.s.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

se o de - se - jo é lu - mi - no - so

mp gliss.

mf gliss.

mp gliss.

f

p

93

Fl.

A. Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Cbsn.

S.s.

o u - ni - ver - so

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

ff

f

gliss.

div.

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 93 to 96. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/4. The woodwind section includes Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (Cbsn.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The vocal line (S.s.) features the lyrics "o u - ni - ver - so". The score includes various performance markings such as *ff*, *f*, *gliss.*, *div.*, and *p*. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the vocal line is a simple melodic line.

97

Fl.

A. Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Timp.

Tub. B.

S.s.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

fp

fff

gliss.

mf

p

u - ma for - na - lha

106

Fl. *p*

A. Fl. *p*

Bsn.

Hn. *1a*

Tpts. *4a* *gliss.* *con sord.* *pp* *con sord.* *ppp*

Piano

Pno. *88*

S.s. *p*
se o a - mor é pu - ro fo - go não pas - sam

Hp. *f* *88*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla.

Vc. *pizz.* *f*

Db. *pp*

116 **Più lento** ♩ = 60

Fl.

C. A.

Bsn.

Cbsn.

Tpts.

Tba.

Più lento ♩ = 60

Vib.

Pno.

S.s.

— de le - nha co - ra - ção ar - de em se - gre - do

Hp.

Più lento ♩ = 60

Vln. I

Db.

126 $\text{♩} = 65$

Fl. *mf*

A. Fl. *mf*

Cl. *ppp*
pp

Vib. $\text{♩} = 65$

S.s. *p*
ar - de tu - a al - ma por - que tem se - de de a - mor to - dos sa - bem de mim qui - mo de a -

Hp.

Vln. I $\text{♩} = 65$

Vln. II *pp*

Vla. *p*

Vc. arco

136

$\text{♩} = 60$

Fl. *mf*

A. Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. A.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn. *mf*

Tpts. *mf* senza sord.

Tbn. *mf*

B. Tbn. *mf*

Tba. *mf*

$\text{♩} = 60$

Timp. *mp*

B. D. *p*

Pno. *f*

S.s. *f*
mor... quei-mo de a - mor a - mor

Hp. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Db. *mf* SP

Vivace ♩ = 120

156

Fl. *ff*

B. Cl. *mf*

Cbsn. *ff*

Tba.

Vivace ♩ = 120

deixar soar

T. t. *fff*

Tub. B. *ff* *f*

Vib. *ff* *f*

Cel. *ff*

Pno. *mf*

Vivace ♩ = 120

Vln. I *ff* *gliss.*

Vln. II *ff* *gliss.*

Vla. *ff*

Vc. *ff* *pizz.*

Db. *ff*

162

Fl.

A. Fl.

Ob.

B. Cl.

Cbsn.

Hn.

Tba.

Timp.

Tub. B.

Vib.

Cel.

Pno.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

gliss.

f

6)

172 **Piú lento** ♩ = 80 **Andante** ♩ = 70

Fl. *f* *p*

A. Fl. *f*

Ob.

Cl. *p*

B. Cl. *p*

Bsn. *p*

Cbsn.

Hn.

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

Tba.

T.-t. *pp*

S.s. *mp*
en - la - ça - dos no a - mor sem tu

Hp. *f*

Vln. I *p*

Vc. *mf*

Db.

179

Fl.

Ob.

Cl.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vib.

Cel.

S.s.

Vln. I

con sord.

con sord.

con sord.

p

mf

mf

p

nem eu os as - tros já não dan - çam e con -

188

Fl. *p*

C. A. *pp*

Bsn. *mp*

Cbsn. *mp*

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vib.

Cel.

S. s. *pp*
tem - plam a lu - a que for - ma - mos tu e -

Hp. *f*

Vln. I

Db. *p*

198 *Vivace* ♩ = 120

Fl. *mf* *a 1*

A. Fl. *p* *mf* *a 1*

Ob. *mf* *a 1* *mf*

C. A. *mf*

Cl. *mf* *a 1*

Tub. B. *Vivace* ♩ = 120

S. s. eu tu e eu!

Db. *Vivace* ♩ = 120

Piú lento ♩ = 80

218

Fl.

Ob.

Cbsn.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Tub. B.

Vib.

Cel.

Pno.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

p

senza sord.

p

senza sord.

p

Piú lento ♩ = 80

f

Piú lento ♩ = 80

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

p

(8)

223

8^{va}

Fl. *pp*

C. A. *p*

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vib. *mf*

Cel. *mf*

S.s. *p*
quan - do en - tra - mos no jar - dim tu tu e eu sem tu

Vln. I

Piú lento ♩ = 60

229

(8)

Fl. *mf*

A. Fl. *mf*

C. A. *mp*

Cl. *mp*

B. Cl. *p*

Bsn. *p*

Cbsn. *p*

Hn. *p*

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

T.-t. *mf*

Tub. B. *mf*

S.s. nem eu

Hp. *f*

Vln. I *mf*

Db. *f*

Piú lento ♩ = 60

Piú lento ♩ = 60

Detailed description: This page of a musical score, numbered 29, contains measures 229 through 232. The tempo is marked 'Piú lento' with a metronome marking of ♩ = 60. The score is for a large orchestra. The woodwind section includes Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in Bb (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (Cbsn.). The brass section includes Horns (Hn.), Trombones (Tbn.), and Baritone Trombones (B. Tbn.). The percussion section includes Timpani (T.-t.) and Bass Trombone (Tub. B.). The strings section includes Saxophone (S.s.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), and Double Bass (Db.). The vocal line (S.s.) has the lyrics 'nem eu'. The score features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). The time signature is 8/4. A rehearsal mark (8) is indicated at the beginning of the page. The page number 229 is written above the first measure.

Andante ♩ = 80

Bassoon

Contrabassoon

Tam-tam

Violoncello

Double Bass

pppp, cresc. poco a poco

246

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

T.-t.

Vla.

Vc.

Db.

255

A. Fl.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

T.-t.

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

264

A. Fl.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
T.-t.
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

This musical system covers measures 264 to 270. It features a woodwind section with parts for Alto Flute, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon. A pair of Timpani (T.-t.) is also present. The string section includes Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The woodwinds and strings play melodic lines, while the timpani provides a rhythmic accompaniment with repeated strokes.

271

Fl.
A. Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
T.-t.
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

mp

mp

mp

This musical system covers measures 271 to 276. It includes a full woodwind section: Flute, Alto Flute, Oboe, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon. The string section (Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) and Timpani (T.-t.) are also present. The Flute and Oboe parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The woodwinds and strings play melodic lines, while the timpani provides a rhythmic accompaniment with repeated strokes.

278

Fl.

A. Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

T.-t.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

p

pp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 278 to 283. The instrumentation includes Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbsn.), Timpani (T.-t.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The woodwinds and strings play sustained chords and melodic lines, while the timpani provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

291

Fl.

A. Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Tbn.

T-t.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

f

f

f

ff

ff

305

Fl.

A. Fl.

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

S.s.

— se pro - va um ver - da - dei - ro a - man - te

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

ff

SSP

SP

N

315

Fl.

A. Fl.

Ob.

Cbsn.

S.s.

Hp.

Vc.

Db.

pp

pp

só o a - mor ex - pli - ca o a - mor e o a - man - te só o a - mor a -

Detailed description: This is a page of a musical score, page 37, starting at measure 315. The score is arranged in a grand staff format with seven staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Cbsn.), Soprano Saxophone (S.s.), Horn (Hp.), and a pair of staves for Violoncello (Vc.) and Double Bass (Db.). The Flute part features a melodic line with various ornaments and dynamics. The Alto Flute and Bassoon parts have sustained notes. The Bassoon part has a dynamic marking of *pp*. The Soprano Saxophone part includes vocal lyrics: "só o a - mor ex - pli - ca o a - mor e o a - man - te só o a - mor a -". The Horn part has a complex, rhythmic accompaniment. The Violoncello and Double Bass parts provide a steady bass line with sustained notes and dynamic markings.

332

Fl.
A. Fl.
Ob.
C. A.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tpts.
Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Tub. B.
Cel.
S.s.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

se - não o sol da - rá a luz a luz do sol do sol a luz

gliss.

p

f

347

Fl.
A. Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Hn.
Tbn.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

This page of a musical score, numbered 41, contains measures 347 through 352. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Features a melodic line with slurs and ties across measures 347-352.
- Alto Flute (A. Fl.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Oboe (Ob.):** Provides harmonic support with sustained notes.
- Clarinet (Cl.):** Mirrors the Alto Flute's rhythmic pattern.
- Bass Clarinet (B. Cl.):** Plays a low, sustained harmonic line.
- Bassoon (Bsn.):** Features a melodic line with slurs.
- Contrabassoon (Cbsn.):** Provides a low, sustained harmonic line.
- Horn (Hn.):** Four parts, each playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trumpet (Tbn.):** Four parts, each playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Piano (Hp.):** Features a complex melodic and harmonic texture with slurs.
- Violin I (Vln. I):** Plays a highly technical, rapid melodic line with many slurs.
- Violin II (Vln. II):** Provides harmonic support with sustained notes.
- Viola (Vla.):** Provides harmonic support with sustained notes.
- Violoncello (Vc.):** Provides harmonic support with sustained notes.
- Double Bass (Db.):** Provides a low, sustained harmonic line.

353

Fl.

A. Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 353 through 358. The score is arranged in two systems. The first system includes woodwind parts for Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (Cbsn.). The second system includes string parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The woodwinds and strings play sustained notes with various phrasing marks, while the brass parts (B. Cl., Bsn., Cbsn.) play rhythmic patterns. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Violin I part has a complex, fast-moving melodic line with many slurs. The Violin II part plays a more melodic line with slurs. The Viola and Violoncello parts play sustained notes with slurs. The Double Bass part plays a rhythmic pattern with slurs.

359

Fl.

A. Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

p

p

Detailed description of the musical score: This page contains measures 359 through 364 of a symphonic work. The score is arranged in a standard orchestral format. The Flute part (Fl.) plays a melodic line with slurs and ties. The Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B. Cl.), and Bassoon (Bsn.) parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic movement. The Horn (Hp.) part has a few notes in measures 362 and 363. The Violin I (Vln. I) part features a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes. The Violin II (Vln. II) part plays a melodic line with slurs. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts play sustained notes with some melodic movement. The Double Bass (Db.) part plays a simple bass line with slurs. Dynamics include piano (*p*) markings in the Bassoon and Violoncello parts.

365

Fl.

A. Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

371

Fl.

A. Fl.

Ob.

Cl.

B. Cl.

Bsn.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

377

Fl.
A. Fl.
Ob.
Cl.
B. Cl.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.

This musical system covers measures 377 to 382. It features eight staves: Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The Flute part has a melodic line with slurs and ties. The Alto Flute and Clarinet parts have similar melodic lines. The Oboe and Bass Clarinet parts provide harmonic support with sustained notes. The Harp part has a few notes at the end of the system. The Violin I part has a complex, rhythmic pattern with many slurs. The Violin II part has a simpler melodic line. The Viola part has a melodic line with slurs.



383

Fl.
A. Fl.
Ob.
Cl.
Hp.
Vln. I
Vln. II

This musical system covers measures 383 to 388. It features seven staves: Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The Flute part continues its melodic line. The Alto Flute and Clarinet parts continue their melodic lines. The Oboe part continues its harmonic support. The Harp part has a few notes at the beginning of the system. The Violin I part continues its complex, rhythmic pattern. The Violin II part continues its melodic line.

389

Fl.
A. Fl.
Ob.
Cl.
Hp.
Vln. I
Vln. II

396

Fl.
Ob.
Hp.
Vln. I
Vln. II

403

Fl.
Hp.
Vln. I

408

Vln. I