

Composição por
personagens: a
escrita de
*Casa Tomada e
Casa Vazia*¹

Silvio Ferraz

Composing by
characters: the
writing of
*Casa Tomada and
Casa Vazia*

Resumo

Neste artigo apresento as estratégias de composição de *Casa Vazia* e *Casa Tomada*, que fazem parte do ciclo *Livro das Sonoridades* – composição realizada com bolsa Vitae de Artes para o ano de 2003. O foco principal é a idéia de composição por personagens, uma aplicação ampliada da noção de personagens rítmicos desenvolvida por Olivier Messiaen em sua análise da *Sagração da Primavera* de Stravinsky. Para o debate da idéia de personagem, o artigo traz alguns exemplos extraídos de Stravinsky, Debussy e Bach, bem como uma pequena apresentação dessa estratégia na composição de *Casa Vazia* e *Casa Tomada*. O artigo busca apenas apresentar, e não discutir, como a noção de personagem, enquanto estratégia composicional, pode estar separada da de objeto, sonoro ou musical, pensando um modo de compor voltado sobretudo à articulação da qual proviriam os objetos, e não o inverso.

Palavras chave: Livro das Sonoridades, Messiaen, personagens rítmicos.

Abstract

This paper presents strategies applied to the compositions *Casa Vazia* and *Casa Tomada*, pieces which pertain to the musical cycle *Livro das Sonoridades* (composed with a Vitae-2003 grant for music composition). The main focus is the idea of composition led by “personages”, a specific use of the rhythmic personage developed by Messiaen in his analysis of Stravinsky’s *Sacre*. To clarify the idea of personage as used in our specific case, examples from Stravinsky, Debussy and Bach are presented, as well as a short analytical presentation of this compositional strategy applied to *Casa Vazia* and *Casa Tomada*. Rather than a discussion, this article intends to present how the personage notion, as a compositional strategy, can be separated from the perception of objects (sonic or musical), focusing on the fact that objects comes from articulation and not vice-versa.

Keywords: *Livro das Sonoridades*, Messiaen, rhythmic personages.

Recebido em 28/04/2004

Aprovado para publicação em 17/05/2004

1

A estratégia de composição por personagens foi utilizada durante a realização do ciclo de peças *Livro das Sonoridades*, trabalho realizado com bolsa Vitae de Artes para o ano de 2003. O ciclo, formado por dez peças, não foi composto a partir de uma material de base, ou de um aspecto estrutural que consistisse em algum elemento unificador. Pelo contrário, a proposta foi justamente a da composição de cada uma das peças de modo independente, sem que nenhum elemento abstrato se interpusse como fator de ordenação ou hierarquização. Entre cada uma das peças opera uma espécie de tensor, que pode tanto ser um de fator de contraste, como uma complementação (continuidade-descontinuidade), ou simplesmente uma interposição de objetos diferentes. Esse modo de pensar e articular as peças entre si foi também aplicado na relação entre os menores elementos que compõem cada uma dessas peças: acordes, texturas, aspectos rítmico-melódicos, etc. É nesse sentido que a idéia de personagem rítmico, formulada por Olivier Messiaen em sua análise da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, serviu como referência fundamental.

2

A idéia de personagem rítmico reflete, segundo Messiaen (1986), uma cena: um personagem age, bate em um segundo, o segundo age mas em razão do primeiro, enfim um terceiro assiste ao conflito. Ela fala não do material empregado, aquele aspecto relacionável a um fenômeno sonoro, a um objeto X ou Y, mas de uma tensão existente entre os objetos. Mesmo se pensando na cena, o personagem não estaria representando um tipo, mas seria apenas uma ação específica frente a ação dos outros personagens (Não fomos aqui muito além do que já propunha Aristóteles, em sua *Poética*, quando falava da imitação relacionada não a um tipo nem a um quadro de aparências, mas a um quadro de ações que caracterizam um personagem). O que entendemos aqui por personagem é justamente aquele fator de tensão que não só está entre os objetos, mas, muitas vezes, compõe o próprio objeto (na própria análise da *Sagração da Primavera* feita por Messiaen, ele distingue dois personagens onde ouvimos um objeto apenas). Talvez a idéia tal qual tomada aqui não fique tão clara de início, visto nosso hábito de associar a escuta musical com a escuta de objetos musicais ou sonoros (acordes, melodias, arpejos; sons agudos, graves; sons rugosos, lisos, tonais, ruído etc. Ver noção de objeto sonoro em Schaeffer, 1963) e de relacioná-los entre si ou de identificá-los como representação de alguma coisa que lhe é externa (“uma paisagem”, “o mar”, “a tempestade”).

3

A idéia de personagem distingue-se da idéia de melodia ou ritmo representando um personagem, uma paisagem, ou mesmo um personagem em um diálogo. Quando Messiaen (1992, p. 91) fala de personagem rítmico, ele fala de o próprio ritmo sendo personagem da composição, e não representação de um personagem. Localiza, assim, um personagem constituído de durações, sendo mais uma ação, uma forma de interferência no rumo dos objetos, do que objeto sonoro ou musical voltado para a escuta. Distingue a idéia de personagem daquela de objeto ou de fenômeno. É claro que, para prosseguir nesta linha de pensamento, é necessário ter em mente o que é um fenômeno: Quando falo de fenômeno, estou falando daquilo que nos é apresentado à percepção, e que, no

caso da música, tem como principal foco o objeto sonoro ou musical (gama que cobre desde perceber-se um som qualquer até a percepção musical que decompõe este som em notas, nomes de instrumentos, referências extra-musicais, hierarquias sonoras do tipo ruído-som-silêncio, etc). Na definição de Messiaen, o próprio objeto será equiparado a um tipo específico de personagens que se define no desenho de motivos, frases, períodos. É na “Dance Sacrale”, da *Sagração da Primavera*, que Messiaen localiza estes três personagens-durações (A, B e C): 8 unidades de A, 7 de B, 5 de A, 7 de B, 3 de A, 8 de C, 11 de B, 5 de C, etc. Nas primeiras aparições, B estaria para A como um personagem testemunho da contração de A que segue a passos de uma série de Fibonacci, 8-5-3, contra a repetição de B, mantidas, como sempre, 7 unidades (Ex.4). Não operando diretamente sobre os objetos, ou seja, obtendo a tensão a partir de personagens inscritos nos objetos e entre objetos, Stravinsky tem à mão um mecanismo não só de alternar os modos com que opera sobre seus objetos, como também fica livre para introduzir novos elementos como que incrustados no movimento, novos personagens e objetos não necessariamente interligados aos primeiros por alguma sorte de derivação ou extensão (seja estrutural, seja sonora). Os personagens são como blocos duros e, com isso, a composição passa a ser um jogo em que eles se chocam constantemente – advindo daí o dinamismo da peça.

4

No jogo entre os personagens, o foco sai do objeto. Ou seja, o compositor pensa não apenas nas sonoridades que trabalha, nas famílias de notas, acordes, timbres, referencialidades, para lançar-se na tensão entre objetos. Se o compositor vai ou não representar algo, uma cena, ou qualquer coisa que seja, não é aí que reside a principal estratégia de composição. Nessa forma de pensar a música, o que vem de acordo com a própria visão de Stravinsky, o ato de compor afasta-se do jogo de traduzir uma narrativa, de representar uma cena, um fato ou um pensamento musical. Em música, o jogo narrativo toma, aparentemente, dois modos distintos. De um lado, aquele em que o personagem narra uma história, uma cena, não-sonora: uma imagem musical qualquer que lembre qualquer coisa, desde remeter a um canto de pássaro, a uma tradição (“a

música dos monges”), ou a uma paixão da alma. O segundo modo, só aparentemente diferente desse primeiro, é aquele em que um trecho de música representa uma relação hierárquica dentro da construção: um tema, um motivo, um período, uma harmonia, uma melodia... a distinção de objetos musicais e sua relação estrutural. No fundo, são duas vezes a mesma relação entre um objeto e uma idéia abstrata: referência interna ou externa, duas faces de uma mesma moeda. Compor com personagens, isolando cada personagem, é simplesmente colocá-los em uma relação, a mais simples possível: a da tensão entre os personagens; da velocidade de entrelaçamentos; da seqüência de personagens, etc. E, mesmo que por vezes atravessado de uma relação narrativa, não é dessa relação que advém a sua força composicional.² No exemplo da *Sagração*, ao qual retornarei algumas vezes neste artigo, é sempre lembrado que “evoca um ritual pagão”, mas não é aí que o compositor vai trabalhar seus materiais; é, antes, em um mecanismo de contrapor, justapor, entrelaçar personagens, definir e abandonar estratégias composicionais e aspectos rítmico-melódicos, fazer e desfazer texturas sonoras, etc. E, sobre isso, valeria simplesmente lembrar as constantes declarações do compositor, que procurava fortemente afastar o caráter anedótico de sua obra.

5

Uma figura não representa algo, mas justamente desfaz o vínculo narrativo entre uma imagem e uma história, ao se propor como isolada de um contexto narrativo. Tal idéia é retomada diversas vezes pelo pintor Francis Bacon (Silvester, 1995) e serve de base ao livro *Lógica da Sensação* do filósofo Gilles Deleuze (1991). Mas não é só em Deleuze e Bacon que a encontramos, daí talvez sua potência para se pensar a arte hoje em dia. A separação entre arte e narrativa é recorrente nas cartas de Cézanne, nas entrevistas e comentários de Alberto Giacometti, em escritos de Jean Genet e Antonin Artaud, e, sobretudo, nos últimos escritos de Merleau-Ponty (2002). Em música, quando falamos de figuração, falamos não apenas de um elemento sonoro que serve como referência externa (“o sino de uma igreja”), mas também de figurações que servem de referência estrutural ou apenas formal (um tema, um motivo, um ritmo recorrente). Com a idéia de personagens-figuras, o que se desfaz é justamente a relação

aparentemente inata que liga a música à percepção de fenômenos. Em vez de uma escuta voltada ao resgate e à imposição da memória como principal instrumento de abordagem, o que se tem é, por um lado, o presente constante, e, por outro, o futuro que se anuncia como depósito de “possibilidades improváveis”.³ Ou seja, a idéia de figura, embora esteja moldada em um objeto, embora tenha um objeto, não está fundada no objeto, no fenômeno. Ela vai além desse espaço delimitado da percepção, chamando a atenção para uma outra dimensão sensível, a sensação. E, se o objeto está ligado à noção de memória, a sensação, como nos lembra Daniel Charles (1978), opera pelo esquecimento ao invés da memória. É também nesse sentido que Fernando Pessoa (1998, p. 424 - 454) e Mário de Sá-Carneiro pensam o sensacionismo: tendo o poema como um campo de cruzamentos, lugar em que os sentidos se embaralham, e perdem sua forma clara de órgãos de percepção (“ouvir com os olhos”).

6

O personagem, tal qual foi tomado aqui, e não mais aquele estritamente proposto por Messiaen, corresponde a uma espécie de ação, ou mais ações, de deformação de um objeto. Ele se introduz no objeto para quebrá-lo em pequenos pedaços sem forma definida. E são esses pequenos pedaços que se chocarão uns aos outros – no espaço acústico e no tempo cronométrico – produzindo uma espécie de “bricolage”, colagem de não-objetos. Vem daí uma série de conexões não previsíveis, atualizando lugares de cruzamento que não podem ser deduzidos do presente. Encontramos, assim, a idéia de interseccionismo de Pessoa (1998): a poesia – para a nós, a música – como lugar de proporcionar conexões diversas.

7

Ao desfazer-se da escuta unicamente atrelada ao fenômeno e lançá-la para a dinâmica entre objetos, há também uma inversão no foco da composição assumido ao longo do século XX: o material, seja ele temporal ou não (uma seqüência ou uma coleção de notas). Não se parte mais necessariamente de um material, forjado *a priori*, mas, talvez retomando uma prática antiga, parte-se da

necessidade de objetos relativos a personagens, e que aí então decorrem em material. É claro que estamos mais próximos de uma escuta da música até o classicismo, ou mesmo de uma música popular, do que de uma música cuja escuta seja sempre arrastada pela necessidade de resgate e de conexões abstratas (como exigida muitas vezes por uma nova escolástica serial).⁴ Sobre este modo conduzido de escuta difundido – e praticamente exigido – pela música formal, Daniel Charles (1978) fala de uma escuta que estaria sempre em defasagem frente a seu objeto, pois o tempo abstrato de conectar é mais lento do que o fluxo de eventos em uma música. É neste sentido que uma composição por personagens pensa o revés desta situação: a escuta do tempo presente, da conexão direta com o presente, nas músicas de culturas tradicionais, e as conexões flutuantes com um futuro, do qual nada pode ser provado, presente nos cortes e justaposições do barroco.

8

Dito de outro modo, com a noção específica de personagem que apresento aqui, uma outra noção de escuta está posta em jogo. Em vez de uma escuta que registra, traduz e interpreta abstratamente objetos, tem-se uma escuta que produz conexões o tempo todo, que se dão em tempo real – pois o tempo não é o do objeto, mas o das conexões. Imaginar, agora, um embate – também em tempo real – de uma escuta que produz e uma que registra-traduz-interpreta, é, ainda, elevar, uma vez mais, a potência dessa operação. Merleau-Ponty discute essa questão da sensação como produção em *O olho e o espírito*, realçando esta importante dimensão do produzir como diretamente relacionável ao tempo real, o tempo de produção. Noção que, transportada para o universo da escuta, pode abrir espaço para se pensar a música de um modo distinto.

9

Sem a necessidade da memória ou da abstração para ligar elementos próximos ou distantes, a idéia de personagem, mais do que uma simples idéia de contraponto por justaposição, está ligada a uma concepção composicional que, de uma maneira radical, distancia-se da imposição de um elemento unificador,

seja pela conexão causa e efeito, seja pela permanência de uma idéia, ou, ainda, pelo desdobramento orgânico de um elemento gerador.⁵ Não se especificam, de antemão, os personagens nem como eles atuarão, manifestando-se mais como uma espécie de jogo livre, no qual as regras, quando existentes, são provisórias. É nesse sentido que Messiaen fala da “Strophe I” de sua composição *Chronochromie*: são 18 cantos de pássaros sobrepostos, uma série de acordes com durações distintas, uma sobreposição na qual não há nenhum contraponto, nenhum ritmo semelhante, nem controle harmônico, uma espécie de fusão de elementos, cada qual se desenrolando independentemente dos outros (Messiaen, 1986, p. 142; Ferraz, 1998, p. 183). O que amalgama tudo são fatores extremamente concretos, desde o amálgama textural-sonoro, no plano dos objetos (mas que desfaz o limite entre os objetos), até o amálgama provocado pelas tensões, no plano dos personagens. Ora, de um modo geral pode-se dizer que há sempre o fator de tensão provocando a coesão entre os personagens e objetos, até mesmo em uma composição serial. Mas a escuta que pede a identificação de objetos ou de procedimentos, se dá sempre por uma abstração, pela interposição de uma idéia acrescida ao objeto ou ao personagem. O que se dá na composição por personagens é simplesmente a posição antecipada de que o que amalgama os objetos não é uma idéia, um elemento gerador, uma lógica, mas a tensão entre os personagens que operam em tais objetos.

10

O contraponto por justaposição de personagens distintos faz com que se insiram microcortes mesmo dentro de curtos momentos de uma composição musical (de uma nota a outra em um fluxo contínuo. Ver, adiante, breve análise de *Casa Vazia*). Um exemplo desse jogo aparece logo no primeiro livro de prelúdios de Debussy, em *Voiles*. São três personagens, cada um com um curso distinto. O primeiro: uma frase descendente em terças paralelas, uma espécie de varredura; o segundo, uma nota grave reiterada em duas pequenas seqüências; o terceiro, uma frase melódica em oitavas. Cada um dos personagens assistirá, ao longo da peça, ao desenrolar do outro por adições e subtrações de complementos fráscicos.

Modéré (♩ = 88)
Dans un rythme sans rigueur et caressant

p très doux

p *più p*

personagem 2

personagem 1

pp

personagem 3

pp expressif

très doux

toujours pp

Exemplo1 - Primeiros 12 compassos de *Voiles*, do livro I de *Prelúdios* de Debussy, com os três personagens indicados.

11

Mesmo falando ainda de personagens-objetos, neste caso de Debussy, o que chama a atenção é o fato de o compositor elaborar o desenvolvimento de um momento da peça a partir de três eixos distintos. Ou seja, não se constrói um tema ou fragmento a partir de um eixo em torno do qual tudo roda, não há um tema que é desenvolvido, mas uma sobreposição de personagens. A dinâmica do trecho passa a ser elaborada desde logo por dois fatores: a) o contraste entre os personagens (Um exemplo interessante é o contraponto entre um personagem testemunho e o movimento de extensão ou contração de outro personagem); b) a extensão de cada trecho de personagem amostrado (Personagem cuja ação é a de contrair e expandir objetos). Existe, entre cada personagem, um jogo de tensão, pois cada um, com suas características, acaba por interferir na escuta do outro, face ao espaço temporal que ocupa e às suas características rítmico-melódicas.

P1 – 3 unid./ pausa de 1 unid. / 4 unid.
P2 – 2 unid./ pausa de 0.5 unid. / 1,5 unid.
P3 – 1,5 unid.
P2 – 1 unid./ pausa de 0,5 unid. / 1 unid.
P3 – 1,5 unid.
P2 – 1 unid.
P1+P2+P3 – P1=5 unid.; P2=2 unid.; P3=7 unid. (como no início)

Tabela1 - Personagem de *Voiles* de Debussy. Note-se que o personagem 1 (p1) passa de 3 unidades para 4 unidades de tempo, já p2 contrai-se tanto na primeira vez quanto na segunda em que aparece, e p3 mantém-se como personagem testemunho estável.

12

Um exemplo bastante semelhante é encontrável em Bach, no andante do *Concerto italiano BWV 971*



Exemplo 2 - Primeiros quatro compassos do andante do *Concerto Italiano, BWV 971* de Bach, com os três personagens indicados por p1, p2, p3.

É claro que Bach difere bastante de Debussy. Bach não faz uso de adição e subtração, os dois primeiros personagens permanecendo com medida estável. Por outro lado, em Bach, cada personagem tem uma função dentro da textura harmônica, cabendo ao personagem 2 a função de pedal, e ao personagem 3 a realização de um arabesco que ornamenta os dois primeiros personagens. Mas não é necessário compreender-se de antemão a função de cada um dos personagens para se ouvir a peça, essas funções são definidas, digamos, em tempo real, na tensão entre os objetos e no movimento específico com que desenham cada objeto.

13

Nessa mesma peça de Bach, é possível observar ainda a presença da idéia de personagens sob uma outra ótica: dentro do personagem 3, contrapõem-se personagens, agora expostos na forma de pequenas glosas melódicas, ora aumentando, ora diminuindo a densidade linear do grande arabesco. É como se a linha melódica fosse composta de pequenas turbulências causadas por um personagem que não está presente na partitura enquanto objeto de escuta, mas enquanto uma ação não-específica de contração e expansão (seja rítmica, seja melódico-escalar).

14

Em Bach, de um modo, e em Debussy, de outro, o que está por trás da articulação de personagens é a manutenção da idéia de um fluxo rítmico, não necessariamente medido e regular, mas sempre presente. Que fluxo seria esse? O da dimensão de cada objeto definindo um ritmo constante de alternâncias? Ou seria um segundo tipo de fluxo, um fluxo de tensões entre os objetos? A respeito da tensão entre objetos, o pintor Paul Klee (1974, p. 319) observa, em uma de suas anotações de aula, que a justaposição de elementos disparatados como que dispara uma força que pode ser maior ou menor, dependendo do nível de contraste entre os elementos, e da sua maior ou menor dureza. Mas o que tento observar aqui não é apenas essa força, mas uma outra que acaba por amalgamar os elementos, mesmo que disparatados.

15

O interessante de compor por objetos, como já observado logo no primeiro item deste artigo ao apresentar a idéia de personagens rítmicos de Messiaen, é a possibilidade que abre para a introdução, a qualquer momento, de outros personagens – ou de outro objeto – que não se ligam aos anteriores, seja por derivação, seja por extensão. Isso permite que um determinado campo musical vá lentamente sendo alterado, com transições mais ou menos intensas.

16

Aproveitando os exemplos que podemos tirar da *Sagração da Primavera*, é também a um jogo de sístoles e diástoles de personagens rítmicos que assistimos em “Les Augures Printaniers”: reiterado sobre uma unidade fixa, temos um objeto musical que é intercalado por uma série de acentuações que seguem a ordem 9-2-6-3-4-5-3, aparentemente casual, mas que não é senão a interpolação de duas séries, uma decrescente (sístole) – 9-6-3, outra crescente (diástole) – 2-3-4-5.

The image shows a musical score for the piece "Les Augures Printaniers" by Igor Stravinsky. The score is in 3/4 time and begins with a tempo marking of "Tempo giusto". Above the first staff, the rhythmic values 9, 2, 6, 3, 4, 5, and 3 are indicated, corresponding to the notes in the first measure. The score includes staves for various instruments, including strings and woodwinds, with dynamic markings such as "p", "mf", and "f". The notation is complex, featuring many beamed notes and rests.

Exemplo 3 - Compassos iniciais da “Les Augures Printaniers” da *Sagração da Primavera* de Stravinsky. Os algarismos acima da partitura indicam as duas seqüências de valores, interpoladas (9-6-3 e 2-3-4-5).

O que é notável neste exemplo é a distinção entre objeto (os acordes) e os dois personagens rítmicos (sístole e diástole).

17

Se existe alguma idéia de “memória” na composição por personagens, ela é a da “memória” de curto termo, um hábito mais do que uma memória, lembrando que a idéia de memória está associada mais à recuperação do que à reiteração.⁶ O que se estabelece num mecanismo de justaposições e entrelaçamento de elementos é a conservação de um determinado ambiente sonoro-musical. A paisagem geral mantém-se quase que imóvel, carregada por uma forte tensão interna relativa às dimensões (duração, densidade, perfil) dadas ao material musical.

18

É interessante notar então que a idéia de alternâncias e incrustações pode ser compreendida não apenas no âmbito de personagens-duração, personagens-frase, mas também no âmbito de personagens-períodos, ou personagens-forma. Uma seqüência como a exemplificada por Messiaen na *Sagração* demonstra como uma alternância pode ser estática em termos de objetos (Stravinsky opera nos primeiros 29 compassos da “Dance Sacrale” com apenas três personagens, introduzindo um quarto personagem apenas no compasso 30, personagem que encerra um ciclo e abre outro). Ou seja, um jogo de dimensões (expansões e contrações) cravado sobre um só objeto musical (ou mesmo sonoro, para o caso de músicas não atreladas a melodias, acordes. etc).⁷ Por outro lado, do ponto de vista melódico, ou seja, do fenômeno, são dois personagens-objeto em contraponto a três personagens rítmicos. Voltando ao tópico, nesta forma de operação não há a necessidade de parentesco entre os objetos, cabendo aqui uma ressalva quanto a esse aspecto: a proximidade entre personagens surge como importante elemento de referência para a definição dos níveis de tensão desejados, aspecto diretamente ligado também à extensão de cada parte, de cada grande período da peça.

19

Mas até onde a idéia de personagem não se confunde com a de objeto (seja sonoro ou musical), uma composição orientada pelos objetos que agencia? Tal questão se faz pertinente pois ela permite notar que, se na noção de objeto está implicada a percepção de um fenômeno sonoro audível, na noção de personagem tal relação não se dá. Como exemplo, basta tomarmos novamente a análise que Messiaen faz da “Danse Sacrale”. Ali o compositor observa os personagens não na frase, ou no objeto sonoro constituído de três ataques e um pequeno bloco de finalização, mas no número de unidades de cada uma das duas partes que compõem este objeto. O personagem que Messiaen aponta nesse exemplo de Stravinsky não é exatamente o que se ouve, mas o inaudível, o que está por trás do objeto.

20

GRAND SACRED DANCE
(The Chosen One) 129

ВЕЛИКАЯ СВЯЩЕННАЯ ПЛЯСКА DANSE SACRALE

А 8 Избранница В 7 А 5 Селуе В 7

Exemplo 4 - Compassos iniciais da “Dance Sacrale” da *Sagração da Primavera* com indicação da análise de Messiaen para os dois primeiros personagens rítmicos: (B) personagem testemunho, (A) personagem em contração.

21

Com isso, pode-se ter por personagem desde um objeto sonoro, ou um objeto musical, até mesmo um procedimento, um modelo, uma turbulência. E a própria noção não é necessariamente única durante a composição de uma peça. Do mesmo modo que é fácil de se imaginar uma série de objetos sonoro-musicais participando deste teatro de personagens, também é possível imaginar um jogo complexo de emprego e abandono de estratégias, de modelos, em seqüências que enfatizam uma tensão, um fluxo de acontecimentos.

22

O que me interessou na composição por personagens na escritura de *Casa Vazia* e *Casa Tomada* foi o fato de a estratégia permitir uma escrita sem um plano determinado, na qual os objetos se ligam por proximidade, podendo a peça ser composta como quem escreve o texto de uma carta. Compor do começo ao fim, da “esquerda para a direita”, para tomar a idéia de Boucourechliev sobre a composição da *Sagração da Primavera*, composição para a qual Stravinsky não elaborou praticamente nenhum rascunho (tendo sido ela diretamente escrita para o efetivo orquestral, com exceção de alguns poucos momentos).⁸

23

É interessante ainda notar que, não optando por um plano de antemão, o plano que nasce ao longo do processo deixa, ao longo da peça, marcas do próprio processo. No caso de Stravinsky, a composição deixa à mostra a sua trajetória de composição: A mudança no efetivo orquestral, a adoção e abandono de estratégias composicionais, a definição gradual de outras estratégias que passam a ser reiteradas, etc. No caso das duas composições focadas neste artigo, é intencional que as marcas do processo de composição fiquem presentes, pois, do modo como um objeto ou uma estratégia aparece ao compositor e depois desaparece ou ganha vida no corpo da composição, é dessa mesma maneira que ela vai se apresentar a um ouvinte. Aparece e desaparece, ganha vida ou não, dependendo de sua pregnância no momento da composição. Tudo isso acaba concorrendo para que o ato de compor exija, necessariamente, uma etapa de experimentação: uma composição em tempo real. Não de experimentação dos objetos (escuta de cada objeto escrito na partitura, como em uma improvisação) mas de experimentação inclusive conceitual e de estratégias composicionais. Fato que posso ainda associar a uma certa poética, lembrando Pessoa quando fala da possibilidade que podemos abrir para que nem aquilo que tenhamos eleito como interessante permaneça.

24

Antes de compor *Casa Vazia* e *Casa Tomada*, empreguei uma estratégia muito próxima à de personagens na composição de *Ritornelo*. Nessa peça para flauta e percussão não parti de nenhum elemento *a priori*. Ou seja, nada estava definido de antemão, as estratégias composicionais surgiriam conforme a composição fosse se encaminhando. O primeiro passo foi a composição de uma pequena frase, quase que aleatória, de cinco notas. Escritas essas notas, elas foram continuadas por um passo simples de espelhamento. Ao espelhamento, que preencheu dois compassos, seguiu um outro passo de repetição de compassos e espelhamento de novos elementos. Ao longo da primeira página de rascunho, a peça estava sendo concebida para flauta solo. A cada linha adotou-se uma nova estratégia composicional, apontando a presença de diferentes persona-

25

Em *Ritornelo*, a principal estratégia é a da incrustação. A primeira página (Ex.5) do rascunho traz justamente essas inscrustações, marcadas por pequenos quadrados. São multifônicos, pequenas apojeturas, modos de articulação do som da flauta, etc. Toda a peça caminha por este pequeno jogo até que um novo personagem se faz presente: a forma. Do recurso da incrustação e dos espelhamentos, nasce a própria forma da peça, que tem, na sua parte central, a incrustação de uma composição totalmente distinta, também para flauta e percussão, e, na segunda parte, uma mera inversão em negativo da primeira: a flauta melódica passa a comportar-se como ressonância da percussão, e a percussão, que antes apenas realçava as incrustações da flauta, é composta sobre a seqüência retrogradada das apojeturas da flauta na primeira parte. Aparentemente, essa estratégia selaria o rumo da peça na segunda parte, no entanto, novamente é a gênese passo a passo que acaba determinando maneiras distintas de abordar a composição, esta como uma espécie de força de coesão, e não de coerência, de elementos disparatados.⁹

26

Em *Casa Vazia* e *Casa Tomada* o uso da idéia de personagem é bem mais simples do que em *Ritornelo* e até mesmo se confunde, por vezes, com objetos musicais e sonoros. Nessas duas pequenas composições, ambas concebidas originalmente para piano solo (após um primeiro passo, *Casa Vazia* foi finalizada para piano e quatro tamtams), é empregada a idéia de tensor associável aos personagens. O percurso de um personagem é interrompido com a irrupção de outro, de modo a constituir um tensor temporal. A escrita é mais direta, não havendo muitos rascunhos mas apenas uma versão preliminar da partitura completa, o que implicou diretamente na inexistência de qualquer pensamento prévio da seqüência de eventos.

27

Logo nos primeiros compassos, o primeiro personagem resulta de um simples jogo de inserção de um pequeno elemento motor, uma nota de duração menor que interrompe o fluxo isócrono.

casa tomada
para piano solo

pppppp, no limite do audível

Ped. meti, sempre

Exemplo 6 - Quatro primeiros compassos de *Casa Tomada*.

28

O primeiro personagem, que tem a função de quebrar o fluxo, vai transformar-se, adotando sonoridades diferentes ao longo da peça, em distintos objetos. Primeiro, será uma simples figura em semicolcheia, depois, um acorde em intensidade extremamente contrastante ao restante do fluxo (*ffff* contra o *ppppp* do fluxo). Num terceiro momento, se desdobrará em figuras mais longas, constituindo uma segunda linha em contraponto à primeira. E, mais uma vez, irá se transmutar em um simples sinal de acentuação (sinal de *pizz.* Bartok indicando um *ffff* abrupto) acrescentado às notas dos dois fluxos em contraponto. Também de maneira bem simples, um algoritmo regular irá controlar o aparecimento ou não dos personagens, resultando em um grande personagem rítmico composto dos ciclos de irrupção das versões sonoras do personagem.

29

(*) as acções indicadas com uma seta de mão fechada: directed by touches on the strings and chords, as directed by accents - SEMPRE.

Exemplo 7 - Três momentos da partitura de *Casa Tomada*, exemplificando as primeiras entradas do personagem em versões diferentes: como acorde *ffff*, desdobramento polifônico,¹¹ acentuações *ffff* (*pizz.* Bartok). [Observe-se, sobretudo no terceiro momento, os passos regulares de acentos na voz inferior e os passos irregulares na voz superior.]

30

Ao longo da gênese da composição, da qual a música resultante é um registro, outros personagens são chamados a atuar. Mas o passo para a chamada dos personagens segue a uma lógica anexa: a de criar, a cada passo, um ambiente com duração suficiente para gerar uma certa estabilidade, sem recair em saturações do espaço. Isso decorre de uma aplicação simples do uso de elementos reiterados, porém apresentados em suas possíveis combinatórias sem completar tais combinatórias, um pequeno excerto do procedimento de saturação empregado por Ligeti para transitar de uma textura a outra (em uma seqüência de três alturas, uma quarta altura é acrescentada após o sexto grupo de 3, ou seja, após esgotadas as combinações possíveis das três notas “três a três”).¹⁰ Por outro lado, os personagens desfilam, sobre um tecido constante, um fluxo aparentemente constante. Mas, mesmo nesse fluxo, o que liga as notas não é o pertencimento a um ou a outro módulo intervalar ou melódico, mas a sua coesão frente ao elemento tensor. Como se os personagens, a incidência dos personagens, é que atuassem como fator de tensão e coesão entre os elementos do fluxo principal, lembrando, é claro, que este fluxo que chamamos de principal só o é por sua maior permanência também enquanto personagem – personagem testemunho (para usar a terminologia de Messiaen) das aparições e desaparecimentos dos outros personagens.

31

Lembro que tal estratégia de escrita permite um registro da própria gênese da peça com a possibilidade de se deixar no fluxo personagens (ou mesmo objetos variantes de um personagem, que não se estabelecem, e, por vezes, não aparecem mais do que uma vez). O terceiro exemplo, colocado anteriormente, apresenta uma pequena apojatura que não será retomada (a não ser bem mais adiante, e mesmo assim, proveniente de uma outra parte).

32

Digamos que a composição por personagens, tal qual proposta aqui, é o exagero do deus *ex-machina*. Os personagens realmente se introduzem na peça sem serem “convidados”, decorrentes de uma turbulência totalmente externa à estrutura que vem se desenhando desde o início. Em peças como *Casa Vazia*, tal incidência é ainda mais forte, implicando, muitas vezes, em cortes que forçam mudanças quase que radicais no fluxo da peça. Sobre-tudo porque nesta peça cada som atacado (acorde ou nota solta) é tratado como um personagem, sendo a peça nada mais do que um carrossel irregular em que cada um dos personagens terá seu ciclo, como uma espécie de permutação.

33

Três momentos distintos de *Casa Vazia* mostram uma outra maneira de conceber a mesma estratégia composicional. Na primeira linha, um exemplo dos primeiros compassos, com a definição dos objetos-personagens (acorde, nota isolada, nota rebatida). A segunda linha traz uma primeira transformação em um dos objetos que assume uma continuidade, ele se prolonga, interrompendo o fluxo de permutações. Este mesmo personagem-objeto (acorde) irá, em diversos momentos da peça, ser novamente prolongado, porém de outras maneiras, como se pode ver na terceira linha do Ex. 8, em que o objeto é prolongado por uma filtragem gradual das notas agudas e transposição para o grave.

34

Antes de uma conclusão, vale perguntar: de onde vieram os objetos? Qual a importância de se saber de onde vieram os objetos empregados? Os objetos são pertinentes a cada época, são pertinentes a cada pessoa, a cada lugar, cada instante. Eles são parte do necessário para se criar um ambiente, um lugar. Fazem parte do plano de composição assim como os personagens, porém a estratégia de composição apresentada neste artigo não está nos objetos que emprega, o que levaria a modismos de época, a clichês, a evidências morais ou sociais. Há sempre um objeto. Em qualquer obra serial o objeto é a série, e a série pode ou não estar ligada aos personagens que atuam na composição. Mas a escuta não se reduz à série, assim como não se reduz às invenções harmônicas. Essa forma de escuta didática (no sentido de dirigida) afasta uma outra forma de contato do ouvinte com a obra, senão do próprio compositor com sua obra, interpondo a interpretação signíca como principal *modus operandi*. O que a escrita por personagens põe em questão é justamente a primazia do significado, da representação, na composição musical.

35

Por fim, a idéia de diagrama, presente no pensamento contemporâneo de filósofos como Michel Foucault e Gilles Deleuze, talvez possa servir aqui para compreender o jogo da composição por personagens. Os personagens são matérias não formadas, não possuem forma fixa, não se deixam decompor em conteúdo e expressão. É bastante diferente da idéia de desenvolvimento motivico, onde todos os elementos são decorrentes da análise e decomposição de um ou mais elementos principais. Em análises que enfatizam o desenvolvimento, encontramos sempre uma maneira de deduzir um ponto a partir de outro. Nesses casos, as causas todas estão, o tempo todo, se anunciando como causas, e, em um pequeno exagero, poderíamos dizer que acabam por exigir sempre uma fidelidade: que o material decorrente, os efeitos, a interpretação sejam fiéis à matriz. Na composição por personagem, para usar uma imagem que Gabriel Tarde (2003) forja para sua microssociologia, cada fragmento age por imitações e propagações, por invenções e encontros. Não se leva em conta a relação de filiação de elementos atáveis a um personagem principal. Nem mesmo uma estrutura de parentesco, ou uma forma específica

de relação entre elementos que submeta um ao outro. Se há uma causa, algo que liga provisoriamente um momento, um objeto musical ou outro, esta causa, nos valendo mais uma vez de uma imagem emprestada, é “uma causa imanente não-unificadora” (Deleuze, 1986, p. 46). Uma causa que só se atualiza, ou seja, só se mostra, em seu efeito. Ela não é anterior ao efeito que causa, pois encontra-se, de fato, em um futuro improvável, que não se pode deduzir a partir do que se passa no presente ou se passou no passado. Daniel Charles e Deleuze falam um pouco sobre isso ao lembrar que a música não opera por memória, mas por reencontros (Charles, 1978, p. 269). Ou seja, ao se compor por personagens, deixando com que eles apareçam e desapareçam, com que se propaguem, contagiem seus entornos, não há um controle *a priori* dado por uma estrutura a ser resgatada por uma escuta – como uma palavra de ordem do compositor ao ouvinte: “ouça deste modo; ouça a série!” – mas um diagrama de linhas que promovem encontros entre objetos não formados, conteúdos não definidos.

36

É interessante notar que, ao apresentar a estratégia de composição por personagens, fala-se apenas daquilo que se ouve, ou que incide sobre o que se ouve (quando o personagem é abstrato), sem recorrer a recursos de abstração que denominem funcionalmente cada momento (anexando causas externas aos elementos). Não é necessário saber de onde vêm os acordes, notas, famílias de ataques, sonoridades, suas relações referenciais a um ou outro repertório, compositor, afeto. Para ouvir basta acompanhar a construção da casa, e o modo como se apresentam suas pequenas paredes e saídas. Os objetos seriam apenas aqueles pontos de conexão com nossos hábitos, mas não com as virtualidades insondáveis do futuro.

37

Como notei anteriormente, talvez tenha tomado aqui um pouco da fórmula do interseccionismo e do sensacionismo propostos por Pessoa e Sá-Carneiro (Sá-Carneiro, 1914; Pessoa, 1998), pois, ao se compor com personagens, não se opera com a determinação do decurso da música, mas este decurso revela-se passo a passo – fato transparente na escuta. Ouvir segue esta dinâmica. A não ser quando

se conhece uma música de cor, em outras situações, a cada passo revela-se um encontro que não era previsível pelo que a música apresentara. É possível, é claro, depois de conhecer todos os passos de uma música, depois de estarmos habituados, forjar uma estrutura para a escuta, mas a escuta musical, alheia ao comando, à palavra de ordem do “professor de boa composição e boa escuta”, se dá passo a passo, no encontro dos personagens – o que a estratégia de compor por personagens parece retomar, ou, simplesmente, propor.

38

Trila na noite uma flauta. É de algum
Pastor? Que importa? Perdida
Série de notas vaga e sem sentido nenhum.
Como a vida.

Sem nexos ou princípios ou fim ondeia
A ária alada.
Pobre ária fora de música e de voz, tão cheia
De não ser nada!

Não há nexos ou fios por que se lembre aquela
Ária, ao parar;
E já ao ouvi-la sofro a saudade dela
E o quando cessar.

Fernando Pessoa.

Notas

¹ As peças para *Casa Vazia*, para piano e percussão, e *Casa Tomada*, para piano solo, ou piano e dispositivo digital de tratamento de áudio em tempo real, foram compostas como parte do ciclo *Livro das Sonoridades*, desenvolvido com bolsa Vitae de Artes, no ano de 2003.

² Um exemplo deste fato é o aspecto funcional dos personagens no *Concerto Italiano* de Johann Sebastian Bach. Tal aspecto é relevante do ponto de vista harmônico, mas irrelevante do ponto de vista das tensões entre personagens. Esta tensão não se dá pela funcionalidade pré-estabelecida de melodia, acompanhamento, pedal, contraponto, etc, mas simplesmente pelo fato de haver personagens de maior ou menor mobilidade.

³ Sobre a idéia de um futuro como improbabilidade, como lugar dos fatos que não podemos deduzir de um presente ou de um passado, ver Bermejo, 2002, e Blanchot, 2001.

⁴ Ver Boucourechliev, 1993.

⁵ Apenas como exemplo para melhor localização dessas estratégias de unificação ver Mozart e Haydn, ou Beethoven. No primeiro, a idéia aristotélica, relacionável à retórica, é bastante forte, não havendo entre os objetos musicais relações estritas, mas jogos de pequenos contrastes e justaposições, como na *Sonata em Fá Maior*. Em Haydn, sobretudo em sua última fase, e em Beethoven, todos os elementos decorrem de um mesmo elemento gerador, ou seja têm uma mesma gênese, como na *5a. Sinfonia* de Beethoven (Schoenberg, 1991; Charles, 1997). Arnold Schoenberg (1963) levará esta forma de compor adiante substituindo o elemento gerador por um princípio gerador, por uma "idéia" que defende a necessidade de se deixar clara ao longo da composição. Será este mesmo princípio que se desenvolverá ao longo do séc. XX como determinador das idéias abstratas anexas à composição musical, as quais Xenakis, na década de 1950, irá elencar parcialmente no que chamará de procedimentos *hors-temps*.

⁶ Sobre memória, ver verbete "Memória" em Lalande, 1999, sobretudo a citação dos problemas da generalização terminológica do termo, quando estendido para "toda conservação do passado". Sobre três sínteses do tempo, síntese do hábito (presente que passa) da memória (passado que foi presente e presente que será passado) e do tempo fora dos eixos (futuro), ver Deleuze (1968).

⁷ Vale dizer que entendemos aqui por objeto sonoro, objetos que não se definem por traços como características harmônicas, melódicas, rítmicas, e por personagem musical exatamente aqueles presentes em uma partitura. Por personagens sonoros podemos entender objetos de sonoridades rugosas, lisas, compactas, aspectos mais relacionáveis a uma tipologia, dados os seus aspectos acústicos.

⁸ Como observa André Boucourechliev (1982, p. 86-89), é preciso distinguir que não existe exatamente um rascunho da *Sagração*, nem mesmo uma versão prévia para piano. A versão para piano é de 1913 para os ensaios com o balé. Já o caderno de esboços foi provavelmente compilado posteriormente, como um “inventário das principais estruturas em diversos graus de elaboração”.

⁹ Uma análise pormenorizada da gênese de *Ritornelo* está sendo elaborada em versão eletrônica, a partir de material didático, apresentada em palestra junto ao grupo de estudos em composição, coordenado pelo Prof. Rogério Moraes Costa, no Departamento de Música da USP.

¹⁰ Embora empregue aqui a terminologia tradicional de vozes, polifonia, contraponto, é importante notar que se trata de uma micropolifonia, com vozes extremamente próximas que se confundem em um elemento textural único.

¹¹ Sobre a idéia de saturação em Ligeti ver Michel, 1985; Sponton, 2000.

¹² Neste exemplo, os dois pentagramas superiores correspondem ao piano, ficando o trígama inferior reservado aos gongos. Como a peça prevê uma distribuição espacial dos quatro gongos, as quatro linhas inferiores indicam que gongo corresponde a cada nota do trígama, descrevendo assim movimentos concêntricos, centrífugos, omnidirecionais etc.

Referências

- BERMEJO, Ernesto G. *Conversas com Cortázar*. São Paulo: Zahar, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. Paris: Fayard, 1982.
- BOUCOURECHLIEV, Andre. *Le langage musical*. Paris: Fayard, 1993.
- CHARLES, Daniel. La musique et l'oubli. In: *Le temps de la voix*. Paris: J. P. Delarge, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.
- _____. *Différence et répétition*. Paris: Minuit, 1968.
- _____. *FBacon: Logique de la sensation*. Paris: Les éditions de la différence, 1981.
- FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: aspectos da diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.
- KLEE, Paul. Aula de 20 de janeiro de 1922. In: *La Pensée créatrice*. Paris: Desain et Tolra, 1974.
- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MESSIAEN, Olivier. *Traité d'ornitologie, temps et couleur*. Paris: Leduc, 1992.
- _____; SAMUEL, Claude. *Musique et couleur*. Paris: Belfond, 1986.
- MICHEL, Pierre. *György Ligeti: compositeur d'aujourd'hui*. Paris: Minerve, 1985.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2002.
- PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style*. New York: Norton, 1997.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Cartas a Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 1914.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1963.
- SCHOENBERG, Arnold. *El Stylo y la Idea*. Madrid: Taurus, 1963.
- _____. *Fundamentos de composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- SILVESTER, David. *Entrevista com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.
- SPONTON, César. *As estratégias e a forma: algumas considerações acerca do tempo musical*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 2000.
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia*. São Paulo: Vozes, 2003.

Partituras

- BACH, Johann S. *Italian Concerto*. New York: Lea Pocket Scores.
- DEBUSSY, Claude. *24 Préludes*. Budapest: Kónemann Music.
- FERRAZ, Silvio. *Casa Vazia e Casa Tomada*.
- _____. *Rascunhos de Ritornelo para flauta e percussão*.
- STRAVINSKY, Igor. *Le Sacre du Printemps*. London: International Music.