

## Sobre uma montanha invisível chamada música

Paulo Costa Lima

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LIMA, PC. Sobre uma montanha invisível chamada música. In: *Música popular e adjacências...* [online]. Salvador: EDUFBA, 2010, pp. 67-70. ISBN 978-85-232-1202-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

# Sobre uma montanha invisível chamada música

*Música... Se pudesse ter,  
Não o que penso ou desejo.  
Mas o que não pude haver  
E que até nem em sonhos vejo,*

*Se também eu pudesse fruir  
Entre as algemas de aqui estar!  
Não faz mal. Flui,  
Para que eu deixe de pensar!  
Fernando Pessoa*

Com o compositor, as coisas começam de maneira intimista, dentro da cabeça, imaginando, ante-ouvindo músicas ou ideias que às vezes chegam a se materializar, se é que podemos fazer uso dessa figura de linguagem.

A realidade, desse ponto de vista, parece tudo, menos real, porque ela surge como imaginação, mania ou devaneio, talvez até algo na direção do delírio – mesmo que seja o delírio obsessivo do controle de todos os parâmetros, ou o defensivo que escolhe um sistema para que este escolha a música – e progride daí para o que temos de mais material: ondas.

A composição é, portanto, uma arte de antecipação do objeto sonoro, uma modelagem, e quem lá leu *Die Verneigung*, de Freud, sabe que este “Flui, para que eu deixe de pensar!”, de Fernando Pessoa, é facilmente outra coisa, “Flui, para que eu não deixe de pensar”, ou melhor, “para que eu pense sem me saber pensando...”.

É o que faz Schopenhauer falar da música como um “jardim familiar e inacessível”, uma ponte privilegiada para o real primitivo e para tudo que não é ainda, nunca foi ou nunca será simbolizável, isto é, acessível à consciência com a lógica da linguagem falada.

Sendo assim, o passado extremo do corte que constitui o sujeito e o futuro implícito do desejo, se misturam e se confundem de uma maneira curiosa, esse um dos segredos da arte musical.

Está na ordem do dia perguntar pelo gozo da vanguarda, fazendo referência dessa forma à dificuldade antológica de abordar a relação entre prazer e música neste século que termina. Na Arcádia baiana dos anos sessenta, herdeira de algum Adorno via Koellreutter, Smetak e Widmer – confira “Grupo de Compositores da Bahia”, na internet –, a questão da busca do novo apontava para o lugar do gozo.

Convivi com grupos que acreditavam que este paradigma seria absorvido pela sociedade em geral; restava investir e esperar. Gozava-se, como na ciência, com a descoberta/invenção de uma ordem escondida nos pedaços de caos a que temos acesso, com o poder fálico da reconstituição desse mistério de natureza divina, como nos diz o discurso de Descartes/Lacan.

O que o Grupo de Compositores da Bahia nos deixou de mais valioso foi justamente um investimento profundo nesta direção do gozo/ciência e ao mesmo tempo sua negação, a desconfiança em qualquer princípio declarado, um voto de anarquia que estabelece uma cumplicidade com o arquétipo de Gregório de Mattos e com os traços das culturas circundantes, com seus mitos e suores.

Basta lembrar das máquinas/instrumentais de Smetak, da utilização que fez das cabaças, ou ainda do sentido de comunhão que o Ernst Widmer da década de oitenta buscava, para citar apenas dois exemplos.

Essa ambiguidade foi uma matriz pedagógica da maior importância, que apontava na direção desses tempos recentes, onde o sentido das dicotomias e superações parece ter sido ele próprio superado.

Não deveria ter sido tão grande o espanto de encontrar no universo rítmico do candomblé, com seus vários séculos de permanência, algo tão moderno quanto a teoria rítmica mais moderna. O conhecimento mais profundo desse universo passou a ser, para mim, um requisito indispensável na construção de uma contemporaneidade baiana.

O mais curioso é que os desenvolvimentos surgidos desse contato com o universo rítmico afro-baiano acabaram se encontrando com uma outra direção herdada do Grupo de Compositores, a valorização da variação como ‘atitude de vida’ musical; não apenas a variação como formato, e sim como procedimento, como exploração motívica, como elemento de construção de um discurso.

Mais do que os efeitos contemporâneos, esse é o elemento pivô do trabalho das décadas de 60 e 70, e representa uma ligação estável entre o trabalho baiano e toda uma corrente analítica deste século, derivada da ideia schonberguiana de Grundgestalt.

O universo rítmico do candomblé se associa muito bem a essa vertente, porque ele próprio pode ser concebido como um mosaico composto por unidades de duração elementar de 1 e de 2 tempos. Estudando padrões rítmicos afro-baianos aparentemente independentes como o Opanijé, o Ijexá e o Daró, vemos como podem ser facilmente concebidos tal qual variantes de um modelo básico, e como esse modelo básico está implicado também no Alujá, no Giká e no Barravento.

Contornando toda essa disposição combinatória, o que temos é um investimento potente numa concepção de tempo que se afasta da linearidade ocidental na direção do êxtase.