

Introdução

Maurício Funcia de Bonis

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BONIS, MF. Introdução. In: *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2014, pp. 11-18. ISBN 978-85-68334-37-9. 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/).

INTRODUÇÃO

No título deste livro convivem, na mesma enunciação, os nomes de dois compositores e a expressão latina *tabulae scriptae* – literalmente, “tábuas escritas”, em oposição às *tabulae rasae*, tábuas vazias, em branco (ou raspadas, para que recebam novas inscrições). Mais que a referência a um conceito preciso, trata-se de uma definição por oposição: a ênfase sobre a metalinguagem tem em comum, na obra e no pensamento de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira, uma profissão de fé que recusa a tendência à *tabula rasa*, à eliminação de uma relação consciente com a história, na música de seu tempo.

Esse texto nasce de um trabalho como compositor, do pensar a música como linguagem, do anseio pela expressão e da dedicação constante em direção a um domínio (que se sabe inalcançável) do *métier*, para sentir-se muitas vezes sem voz audível, sem vocabulário compartilhado, sem canal com um hipotético receptor – sem receptor à vista, na verdade, nem em hipótese. A relação com os criadores do passado é o que resta de sonoro, em contraposição ao silêncio reinante na prática da música erudita. A atrofia do compartilhamento dessa expressão direciona a identificação com o outro, com toda a força, para o passado, no qual o falar ressoa em vocabulário comum de forma muito mais efetiva do que no tartamudeio individualizado da ausência de língua – mesmo feita a ressalva da superação consciente dos sistemas do passado, tratando-se da busca de expressão de novas ideias em novas soluções linguísticas (clara a distinção entre a operação com a linguagem e a repetição psitácida).

Este livro conta uma história localizada em meio à música do século XX, nas pessoas de dois compositores que aliaram, por toda a sua trajetória, uma

reflexão crítica sobre esse estado de coisas e uma busca constante (e sempre renovada) de soluções criativas na composição: o belga Henri Pousseur (1929-2009) e o brasileiro Willy Corrêa de Oliveira (nascido em 1938).

Este relato é dividido em três partes: o primeiro capítulo situa o terreno do qual partiram as reflexões (e os trabalhos artísticos), fundamentando suas bases teóricas e seus prolegômenos principais (personagens privilegiados no rol das referências em quem eles depositam sua identificação); os capítulos seguintes esboçam, um a cada vez, um retrato de suas trajetórias artísticas.

No primeiro capítulo, damos voz a uma conversa que situa a discussão entre as figuras-chave de Henri Pousseur e Pierre Boulez, em uma mesa redonda no festival de verão de Darmstadt em 1963 – o ano exato em que Willy Corrêa de Oliveira renova o contato com Pousseur (cuja influência lhe seria determinante no direcionamento de seu trabalho). Após a reavaliação crítica (por seus próprios protagonistas) da experiência com a generalização da série na década de 1950, o contexto em que se realizava essa mesa redonda é marcado pelo agravamento das divergências sobre a abordagem do legado de Webern – e sobre a relação a ser estabelecida com a tradição de maneira geral. Se a geração de Pousseur e Boulez já recusava a aplicação das técnicas seriais como as novas tábuas da lei, não era minimamente consensual a atitude a ser tomada em relação aos princípios mais gerais que organizavam a música erudita como linguagem em sua história (ou que a definiam como um campo específico de trabalho, pura e simplesmente). “Não podemos ter *tabulae rasae* e *tabulae scriptae* ao mesmo tempo” (Butler, 2006, p.242).

A profundidade da produção teórica de Pousseur e Willy,¹ que os acompanha por toda sua vida, foi considerada na parcimônia com que se introduzem, nesse primeiro capítulo, as bases comuns de seu pensamento. A busca de uma relação orgânica com a consciência histórica da linguagem, na recusa a uma negação do passado (e a uma regressão a uma experiência que partisse do vazio, da destruição dos resquícios da tradição), é percorrida desde uma interpretação da abordagem da arte como linguagem na historiografia das artes plásticas (e da arte em geral), até uma apreciação das discussões sobre essa abordagem na música erudita do século XX.

1 “Os compositores brasileiros são geralmente chamados pelo primeiro nome, diferentemente dos europeus e norte-americanos” (Ferraz, 2005, p.119).

Nesse contexto introduzimos de maneira mais detalhada a proposta de Willy (1979) por uma semiótica musical, e a crise generalizada que se observa com a ausência de uma linguagem comum. Essa crise, avaliada por esses compositores em sua relação com o estágio presente do sistema capitalista, leva à consciência de uma situação metalinguística irreversível (que só uma língua viva poderia reverter). A impossibilidade da definição clara do campo de trabalho a partir de uma prática atrofiada (até o limite mínimo de seu reconhecimento como tal) torna esse trabalho definível apenas em sua relação com a experiência histórica, em reflexão isolada sobre o processo de criação. Nessa situação metalinguística, opõem-se radicalmente (como comentamos no Capítulo 1) as propostas mais próximas de uma *tabula rasa* – uma eliminação da relação com o passado, para uma experiência que partisse de um “vazio” idealizado – àquelas que buscam articular uma relação orgânica com a história, na reavaliação crítica da tradição e dos princípios organizadores do passado da linguagem, suas “*tabulae scriptae*”. Na utopia de Pousseur, as novas “tábuas da lei” nasceriam da superação das antigas, e não de sua negação ou destruição pura e simples – afinal, mesmo a defesa da *tabula rasa* permanece embrenhada em uma situação metalinguística generalizada, na ausência de uma linguagem comum. “Parece que, se não a atingimos ainda, ao menos entrevimos em um futuro mais ou menos próximo uma possibilidade de se definir em relação ao passado que não seja mais caracterizada pela dependência, nem mesmo pela dependência da oposição a ele” (Pousseur, 1972, p.143).

A solução particularizada para esse estado de coisas, em meio ao processo de criação, aponta para as mais agudas diferenças entre os dois casos estudados detalhadamente neste livro. Após um primeiro apontamento (e uma interpretação) das identificações mais essenciais no processo de criação de cada um desses compositores – a saber, a obra de Stravinsky, para Pousseur, e a de Mahler, para Willy – parte-se para o esboço de um retrato detalhado de suas trajetórias.

Nesse momento, dada a independência e a autonomia mútua em que se desdobram essas duas trajetórias artísticas, o relato separa-se em dois esboços de retrato, bem definidos; duas trajetórias de criação que acompanham de forma independente, com soluções particulares em cada caso, esse pensamento crítico. Esses dois capítulos (o segundo sobre Pousseur e o terceiro sobre Willy) exercem também a função de demonstrar, na apreciação panorâmica de sua produção, o quão longe foram ambos na ligação estreita

entre uma profissão de fé mais ampla, uma reflexão sobre a função da arte a partir de uma consciência crítica de sua história, e uma criação que fizesse corpo com essas preocupações. De maneiras bastante distintas, cada um desses compositores vislumbrou ferramentas próprias de estruturação do discurso, que restabelecessem uma relação orgânica com a tradição da música erudita como linguagem, ao mesmo tempo em que possibilitassem a veiculação clara (dentro dos limites da incomunicabilidade da música atual) de suas ideias, de um anseio de expressão e invenção redivivas na dialética de seu conflito. Para além da consciência de uma situação metalinguística generalizada (demonstrada em sua produção teórica), a aplicação sistemática dessas ferramentas decorre do controle de uma operação metalinguística direta, eixo permanente de toda sua produção.

O detalhamento (exaustivo, em alguns casos) da aplicação dessas ferramentas encontra ainda uma razão de ser quando se verifica o quão influentes foram Willy e Pousseur como pedagogos. Esse registro abre um extenso horizonte na comparação entre a especificidade dessas operações metalinguísticas e a influência que eles possam ter exercido, das maneiras mais diretas às mais indiretas, sobre as gerações de compositores que viveram suas intensas atividades didáticas.

Falamos mais diretamente da operação metalinguística na obra de Willy e Pousseur como cristalização de um pensamento crítico, como detalhamento de uma produção que se coloca como modelo possível, como registro de uma profissão de fé para um momento em que não há linguagem comum. Em um livro nascido de um trabalho como compositor como é o caso aqui, a concentração das reflexões sobre a obra desses dois compositores acusa o testemunho de uma adesão. Subjaz, latente, como origem e catalisadora da pesquisa e do processo de criação, a contraparte musical, no trabalho criativo, da nossa identificação com esse posicionamento crítico para além de sua defesa textual.

Acrescentamos ainda a esse texto uma entrevista recente, realizada após a conclusão do trabalho, em que se verifica junto a Willy por um lado até que ponto o paralelo traçado aqui entre sua trajetória e a de Pousseur correspondeu a um desdobramento consciente ou, por outro lado, de que forma seu contato poderia ter consistido apenas de uma breve troca de ideias e de influências, sem o conhecimento aprofundado dos trabalhos (e do pensamento) um do outro.

As relações de obras de Pousseur e Willy, organizadas pelos próprios compositores, completam a série de anexos. Situando as transformações em suas trajetórias criativas por meio das sugestões diretas dos títulos, dos textos utilizados e mesmo das dedicatórias, complementam a panorâmica esboçada de suas obras nos Capítulos 2 e 3, além de documentarem sua produção de forma a abrir a utilidade dos apontamentos deste livro para pesquisas futuras. A lista de obras de Henri Pousseur, estabelecida pelo compositor e divulgada em seu sítio eletrônico oficial (www.henripousseur.net), foi condensada e sintetizada para sua reprodução aqui. Já a lista das obras de Willy compostas até o momento (em uma produção que segue crescendo intensamente), organizada e gentilmente cedida pelo compositor, foi confrontada com suas partituras e revisada para sua inserção no livro.

Como chegamos a esse ponto? Quero dizer: a essa música moderna tão distante dos critérios de comunicação ou entretenimento outrora válidos, aos quais um bom número de nossos contemporâneos frequentemente permanece, não obstante, fortemente ligado (o que não evitou que encontrassem eventualmente valores musicais mais estranhos, tanto no espaço quanto no tempo)?

Isso não decorreria do fato de que a música é não apenas um espelho mas também uma das ferramentas (o que já vale para os espelhos...) pelas quais toda sociedade forja sua identidade, articula sua concepção do mundo, experimenta algumas de suas estruturas ou alguns de seus reflexos emocionais, antes talvez de aplicá-los em escalas mais gerais? E não estão as mais astutas perspectivas, não apenas sobre o futuro, mas primeiro sobre o presente, e sobre o sentido do passado (de um passado enfim reavaliado), frequentemente – tomando todas as disciplinas juntas – de certo modo desalinhadas em relação à sensibilidade, à imaginação, à própria lógica que continua a subordinar (para não dizer aprisionar) o mundo no qual elas florescem?²

(Pousseur, 1998, p.219)

2 “Comment en sommes-nous arrivés là? Je veux dire: à cette musique moderne tellement éloignée des critères de communication ou de plaisir précédemment valables, auxquels bon nombre de nos contemporains restent cependant souvent encore fort attachés (ce que ne l’a pas empêché de rencontrer parfois des valeurs musicales plus étrangères, dans l’espace comme dans le temps)?

Cela ne proviendrait-il pas du fait que la musique est, non seulement un miroir, mais aussi l'un des outils (c'est vrai que déjà les miroirs...) par lesquels toute société forge son identité, articule sa conception du monde, expérimente certaines de ses structures ou certains de ses réflexes émotionnels, avant peut-être de les appliquer à des échelles plus générales? Et les vues les plus pointues, non seulement sur l'avenir, mais d'abord sur le présent, et sur le sens du passé (d'un passé éventuellement réévalué), ne sont-elles pas souvent – toutes disciplines confondues – en porte-à-faux par rapport à la sensibilité, à l'imaginaire, à la logique même qui continuent à sous-tendre (pour ne pas dire à retenir prisonnier) le monde dans lequel elles éclosent?"