

Ensaio
Suma teleológica da composição musical: por uma breve sociologia
da recomposição

Flo Menezes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MENEZES, F. Suma teleológica da composição musical: por uma breve sociologia da recomposição. In: *Riscos sobre música: ensaios – repetições – provas* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2018, pp. 151-163. ISBN: 978-85-95462-88-5.

<https://doi.org/10.7476/9788595462885.0009>.



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/).

SUMA TELEOLÓGICA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL: POR UMA BREVE SOCIOLOGIA DA RECOMPOSIÇÃO

Considerar a composição em pleno deslanchar do século XXI, após todos os rumos tão diversos pelos quais trilhou o pensamento musical no decorrer do século passado, em que o paradigma da tonalidade deixou de ser hegemônico e quando até mesmo o intérprete passou a ser prescindível para que ocorra o fato musical (como nas poéticas acusmáticas, importante vertente da música eletroacústica), remete-nos às relações da composição com sua própria história.

Em que medida a composição, hoje, pode ser inserida em um contexto histórico? Em que medida compor hoje é, de alguma forma, extensão, desenvolvimento ou radicalização do que se iniciou no século XX, na era da chamada “contemporaneidade”?

Façamos uma digressão sobre aspectos essenciais do que significa *compor* em nossos dias. Para tanto, lanço aqui algumas hipóteses que visam a um balanço que, constituído de um pêndulo, necessariamente oscilará entre as eras passadas e as futuras, buscando suas raízes em tempos remotos.

O compositor e suas escrituras

O exercício da música, tal como presente nos ritos e nas próprias práticas musicais de tempos arcaicos, ancora-se no fenômeno do anonimato e é bem anterior ao advento de sua grafia, registro sobre o qual se tornará possível a fixação de elementos estruturais e sua manipulação distanciada do fluxo temporal das práticas interpretativas da música. Mas se tal prática musical remonta a tempos irrecuperáveis e inaugura, a distâncias incomensuráveis,

a música como fato, organização e expressão culturais, pode-se falar de *composição musical* apenas e tão somente a partir da emergência da *notação* ou *escrita musical*, em plena Idade Média (Ars Nova), período que, juntamente com a música renascentista, nos é hoje pouco acessível, ao menos não da forma como o é a música do período barroco e das eras posteriores. Ainda que o processo de cristalização do que se designa por escrita musical tenha se dado por longa trajetória histórica, cujos primórdios denotam caráter rudimentar e primitivo e cujas raízes poucas relações guardam com os signos gráficos padronizados das partituras tais como as conhecemos e usamos para ler e interpretar as músicas dos mais diversos períodos, inclusive as que motivaram as formas mais arcaicas de notação, já em desuso completo, é possível reconhecer que o nascimento da escrita musical guarda suas origens no verbo e nos problemas advindos com sua representação gráfica pela linguagem escrita.

Contudo, se tal vinculação da composição em seus primórdios com a verbalidade faz da música irmã de sangue do verbo, a escrita ou notação musical emerge e se configura justamente pelo viés de seu apartamento em face da impotência da escrita verbal, pois que se na representação das palavras e, mais precisamente, das letras constituintes dos vocábulos privilegia-se sobretudo o *timbre* em suas oposições binárias estruturantes do fato linguístico, nas quais os sons tônicos ou de altura determinada (vogais) contrapõem-se aos sons inarmônicos e ruidosos, de altura indeterminada (consoantes), a representação gráfica do verbo demonstra-se incapaz de registrar com precisão características acústicas que vão muito além desse dualismo binário de base. No verbo grafado, representam-se, por convenções, os timbres dos fonemas e suas aglutinações em palavras, mas pouco se descrevem as qualidades *prosódicas* da verbalidade.

A escrita musical atuará precisamente no âmago dessa impotência representativa dos signos gráficos verbais. Ao contrário da linguagem verbal escrita, que elegera o timbre como o cerne da representação visual da palavra (ou seja, justamente aquele aspecto do som que se revela não como *parâmetro* sonoro, mas antes como *resultante* dos demais parâmetros sonoros), a escrita musical elegerá como seus elementos estruturantes justamente o que fora negligenciado pela transcrição escrita do verbo: sua *prosódia*, assentada sobre as *alturas* e sobre as *durações* e, ainda que muito posteriormente, sobre as *intensidades*. Se a prosódia não se ausenta por completo na representação

verbal, ela é aí não mais que esboçada, pelo viés sobretudo da pontuação, dando indícios rudimentares sobre a entonação das frases e a acentuação dos vocábulos. Na música, contudo, alturas e durações adquirem autonomia e começam a ser grafadas com signos específicos, de modo a possibilitar certa sistematização dos elementos prosódicos em grau e aprofundamento desconhecidos e ignorados pelo verbo escrito.

Ao operar sobre os elementos prosódicos e discriminar parâmetros sonoros tais como as alturas e as durações, elaborando signos específicos e independentes para a grafia de cada um desses atributos do som, a escrita musical acaba por *decompor* o som. Decompõe-no justamente pelo viés de seus *parâmetros* acústicos. Como que o colocando sobre uma mesa cirúrgica, dissecando-o e o segmenta em aspectos constituintes distintos. O som, que na realidade “concreta” da escuta emerge como uma *totalidade* de aspectos interativos que, somados, resultam na percepção de seu timbre, é então subdividido como se seus parâmetros pudessem existir independentemente dos demais: como se as alturas pudessem existir sem durações; durações de sons, sem qualquer altura, nem mesmo as que associamos à escuta dos ruídos (ao que Pierre Schaeffer dera o nome de *massa* dos sons); ou ainda como se as intensidades pudessem ser percebidas sem quaisquer resquícios de alturas e de durações. Em outras palavras: o som começa a ser *pensado*, em tempo diferido, ao invés de ser apenas *ouvido*, em tempo real. Abandona sua concretude atada à sua vivência temporal para tornar-se veículo da mais alta abstração, como se abdicasse do tempo de sua existência para existir em um tempo imaginado, em essência atemporal ou, no mínimo, desvinculado de sua vivência factual.

E é só então que nasce a *especulação* propriamente dita acerca dos processos que reverterão tal atemporalidade em ocorrências sonoras temporais, recuperando a dimensão existencial concreta e fenomenológica dos sons. Se a potencialidade das elaborações interdependentes dos parâmetros sonoros preside a própria emergência da escrita, impossível de ser empreendida sem sua vinculação de origem com tal necessidade estrutural, ou seja, se a própria escrita musical nascera de uma necessidade pensante e de índole estrutural, há de se reconhecer, ainda assim, uma nítida separação entre a discriminação representacional de graus paramétricos (sons graves, agudos; durações curtas, longas; intensidades fracas, fortes; em todos os seus possíveis graus intermediários), de índole repertorial, e as elaborações estruturais propriamente ditas, por meio das quais se modelam tais graus numa formulação

com certo sentido musical, responsável pela emergência de uma sintaxe e de uma gramática da composição. A tal pensamento processual, a tal *processualidade*, que se dá a partir da abstração que é fornecida ao pensamento pela escrita, dá-se o nome de *escritura*. Domínio do fazer especulativo, a escritura vale-se do tempo distendido das elaborações para restituir a concretude do sonoro e é, por assim dizer, a própria dimensão de um tempo real projetada em um tempo diferido. Se a escrita opera uma *decomposição* do sonoro, a escritura reverte e restitui o som na trama temporal, elegendo a *recomposição* como sua estratégia de base.

A rigor, mal existe lugar para o que chamamos, sumariamente, de *composição*. A história da composição é, a rigor, a história da recomposição. Recomposição esta que pressupõe etapas de decomposição dos sons, o que lhe oferece, de mão beijada, a representação gráfica dos sons, ou seja, sua notação ou escrita musical, a qual poupa ao compositor o trabalho de decomposição cirúrgica para que este se concentre no labor artesanal do cirurgião plástico que reconstitui as configurações originárias com certa metamorfose qualitativa, remodelando a matéria a seu *bel piacere*.

Essa mesma história da recomposição aponta, contudo, para uma busca cada vez mais complexa pelos meandros do sonoro, riocorrente que desembocará nos anseios em se recompor os *próprios sons*. Com o advento da música eletroacústica, na metade do século passado, a recomposição atinge, na mesma medida em que a decomposição dos sons, seu apogeu. Quando de tal ápice especulativo, propiciado por modernos instrumentos cirúrgicos capazes de adentrar os espectros sonoros e dissecá-los em seus mínimos constituintes, a própria escrita, levada até ali a um exacerbo de signos que procuravam, desesperadamente, dar conta da consciência cada vez mais aguda de parâmetros os mais diversos das sonoridades (em grande parte corroborada pelas experiências seriais), vê-se convidada a se retirar do ambiente da composição. Nos estúdios eletrônicos, ela é substituída por critérios outros de visualização e representação física dos sons, os quais, amparados pelos resistentes e insistentes esboços do (re)compositor, operam sobre os próprios sons, levando a escritura, na ausência da escrita, à sua apoteose. Em tais condições, a decomposição dos sons faz-se tão ou mais importante do que antes, porque mais instrumentalizada ainda do que o que lhe era propiciado pela escrita. E será aí então que o que há de mais abstrato junta-se ao que há de mais concreto: pensar a escritura encontra elo direto com ouvir as

estruturas, pois que não há mais, ali, a necessidade irrevogável do intérprete para que o compositor tome contato sonoro com o que compõe e o experimente ao nível de sua própria percepção.

Há nesse estágio, pois, certa falácia em dizermos o que efetivamente seja abstrato ou concreto.

O compositor e seu corpo

Naquele amálgama entre som musical e som verbal pelo qual nascera toda escritura – e aqui não necessitamos mais de recorrer à mera escrita, veículo instrumental em grande parte da história da música imprescindível aos processos escriturais, mas que se revelou mais tarde pretexto para o Texto propriamente dito: o da escritura –, a composição envereda pelo verbo cantado. Os grandes mestres compositores do passado – Idade Média e Renascença – foram renomados cantores: Johannes Ockeghem com sua famosa voz de baixo; Josquin Desprez, grande mestre cantor; Heinrich Isaac; Jacob Obrecht; Orlando di Lasso...

Seria a voz um “instrumento”? A emissão dos sons estava atrelada à vibração de seu próprio aparelho fonador. O compositor era o receptor, mas antes mesmo o próprio emissor dos sons com os quais trabalhava. O som emanava de seu próprio corpo.

O período barroco, dando vazão à autonomia antes apenas esboçada do gênero puramente instrumental, faz emergir o compositor-instrumentista, cuja voz às vezes silencia para que seus dedos façam emergir os sons de – aí sim, sem qualquer titubeio – certos *instrumentos*. Tendo seu ápice no período romântico com os grandes virtuosos – Liszt, Chopin, Paganini... –, o compositor distancia-se do som e o manipula por intermédio de outro corpo emissor. A caixa de ressonância de seu tórax é transplantada para a caixa de ressonância do piano, do violino com sua alma. A respiração que expirava dos pulmões e vazava pela boca através do aparelho fonador encontra respaldo nos tubos extensivos dos trombones e dos trompetes, prolongando o sopro humano. O batimento de seu coração repercute no toque dos tambores. A matéria externa vem ao encontro do compositor para dele arrancar seus sons. Encontra-o para extirpar os sons de seu corpo e destituí-los de seu até então irrevogável caráter corpóreo.

A opção é do compositor. Almejando vislumbrar o sonoro, visualiza ao menos as articulações de seus dedos na produção das vibrações e da harmonia invisível. Aquilo que se ouve é um aspecto do inaudível, parafraseando o lema de Anaxágoras, para quem o que vemos é tão somente um aspecto do invisível, mas *ver* a produção sonora sacia o anseio de concretude: arrancando do próprio corpo a abstração sonora que presidia a emissão vocal, transfere aquele invisível para o corpo instrumental que bem se vê. E, desta feita, dá-se mais um passo rumo a uma ainda maior abstração: aquela que, continuando tão abstrata quanto o som que se cantava, emana a distância pela vibração de um corpo que não o seu. A abstração do pensamento escritural do compositor apenas se distancia de seu corpo.

E advém então um desligamento. Como num parto, o cordão umbilical se rompe quando o compositor se apossa da batuta. Com ela, gesticula e controla a emissão dos sons, mas não os emite mais. São os músicos da orquestra, outros corpos, que os geram, por meio de outros instrumentos ou, nos coros, ainda de certos corpos. Chegamos então ao final do século XIX e início do século XX, quando a figura do compositor-regente emerge com mais força do que a do compositor-instrumentista: Mahler, Strauss, Schoenberg, Webern, mais tarde Maderna, Boulez...

Tal percurso rumo a esse distanciamento físico do compositor em relação ao som promoverá, por mais paradoxal que isso possa parecer, um reencontro substancial e não mais intermediado por qualquer outro corpo humano: nos estúdios eletrônicos, o compositor toma contato direto com o material sonoro, mas se livra de sua matéria, e tal desvinculação total, de tipo acusmático (ou seja, a partir do fato estético de que ouvimos os sons sem sequer ver ou mesmo (re)conhecer a sua proveniência física), nada mais faz que levar às últimas consequências aquela tendência já presente no decurso daquele processo de distanciamento do som em relação ao corpo do compositor, iniciado com a autonomia da música instrumental.

Primeiramente gerando o som dentro de si (o compositor-cantor), em seguida expelindo-o para fora de seu corpo e interagindo com outros corpos geradores de sons (o compositor-instrumentista), ao que depois se segue um desligamento do gesto em relação à própria produção do som (o compositor-regente), atinge-se a era na qual o compositor concentra toda a sua energia produtiva nas etapas laboriosas do par decomposição/recomposição, quando então não mais interessa a localização física da proveniência

do sonoro, mas tão somente seus planos de sonoridades. A “composição” configura-se no ato, isto sim, da *recomposição*. O compositor verte-se em compositor-recompositor.

O compositor e seus sons

Mas o estúdio eletrônico não propiciou ao compositor apenas essa radical desvinculação em relação à proveniência física dos sons. Mais que isso, a partir de então o compositor pôde interferir diretamente no âmago da constituição dos espectros sonoros.

Se antes as operações ao nível dos timbres que lhe permitia a escritura instrumental (entenda-se aqui também a escritura vocal) resumiam-se, em primeira instância, à escolha dos instrumentos, em segunda instância, às formas de emissão dos sons a partir daqueles corpos instrumentais e, em terceira e última instância, na eventual combinação de tais emissões quando da junção de dois ou mais instrumentos no contexto da composição, a partir do trabalho de decomposição e de recomposição em estúdio eletroacústico o compositor passa a poder determinar o próprio conteúdo espectral dos sons com os quais opera.

Até então, aquilo que se convencionou chamar de material musical revelava irrevogável aspecto *relacional*: tratava-se de relações entre elementos estruturais vestidos pela indumentária dos timbres. Mas a partir de então o material musical passa a adquirir um novo, adicional caráter, sem abrir mão de suas potencialidades e responsabilidades estruturais, ou seja, relacionais: o material passa, para além de relacional, a ser também *constitutivo*. A *constituição* dos espectros – ou seja, seus timbres – não é mais, a partir desse momento, somente fato de escolha e muito menos limitada ao rol de articulações possíveis (modos de ataque) de um certo instrumento, mas passa a constituir etapa elaborativa de responsabilidade do próprio compositor. Ao contrário do que ocorrera ao longo de toda a história da música, o compositor não compõe apenas *com* os sons, mas, além disso, ele passa a compor também *os* próprios sons.

Com isso, indubitavelmente os sons atingem um grau até então desconhecido de abstração. Uma abstração ainda maior, pois que potencialmente desvinculada de qualquer referencialidade corpórea, de índole instrumental.

Em tal processo, todavia, a imagética da escuta aflora com todas as suas forças: pois alijada de qualquer ponto de apoio visual, ainda assim a escuta almeja certo “olhar”, projeta imagens, mesmo que as mais abstratas e de difícil definição, imagina gestos. A música, assim, não abdica de seu caráter gestual, mas ao mesmo tempo emancipa o gesto musical de sua motivação física e corpórea. Se é ledó engano pensar que a música seja a arte dos sons e constatamos, isto sim, que a composição, apoiada sobre a emergência da escrita e assentada na processualidade da escritura, atrela-se de alguma forma a certa visualização do fato sonoro mediada pela planimetria das partituras, na escuta acusmática, em que se ausenta o intérprete e o ouvinte se encontra diante dos sons sem qualquer indício de sua proveniência física, e na qual a escrita igualmente se ausenta, escutar será sempre evocar imagens, suas *próprias* imagens, pessoais, na busca do entendimento daqueles mesmos sons. A música composta em estúdio eletroacústico efetua e radicaliza, assim, um duplo resgate relativo à escrita musical de outrora: por um lado, de seu potencial de decomposição; por outro, de sua imagética. Assim é que cada ouvinte se incumbirá, por instinto, de reconstituir uma possível proveniência física do sonoro, por mais indefinível que esta seja, trazendo para dentro de si aquele mundo de sons que nenhum outro mundo, além do seu próprio mundo interior, possa como que justificar. A essas alturas, em que o pensamento abstrato se eleva com os sons e os sons se elevam ao pensamento mais abstrato, o olhar institui certo distúrbio, ou implica suspensão da concentração, da *intertensão* (termo que oponho ao raso entretenimento) auditiva em seu mais alto grau. Não por acaso, Stockhausen aconselhava o fechamento dos olhos como condição ideal para a escuta da música eletrônica.

Em tal ambiente inusitado, ao qual resistem ainda hoje as mentes mais enrijecidas, os sons não necessariamente expurgam para fora das texturas emergentes certos resquícios de periodicidade, pois que as oposições binárias continuam a existir e aperiodicidades insistem em contrastar com pulsações periódicas, e todo pulso tenderá, por sua proximidade com a vivência perceptiva dos fenômenos corpóreos – respiração, batimentos cardíacos, circulação sanguínea, piscar dos olhos, passos e, em tempos mais alongados, digestão e orgasmo –, a romper com o estado de meditação transcendental da escuta acusmática para *corporificar* os sons, trazendo-os de novo para perto do corpo e para longe do pensamento, evocando aquele longínquo e memorial elo do som com o corpo humano, originário da própria escritura em

tempos remotos. O rito, que ali, diante de sons emitidos por alto-falantes, atingira certo estágio extático, volta a apelar para seu aspecto tribal, legítimo como qualquer tribo, mas, em circunstâncias socioeconômicas adversas (e bem distantes das sociedades tribais, em essência bem superiores às capitalistas), perigosamente preferencial por parte das sociedades de consumo pelo fato de que bem funciona, pela evocação uniforme dos ritmos e das métricas, ao amortecimento hipnótico da escuta crítica e à morte daquela mesma responsabilidade, individual, em se enveredar pela imagética dos sons, bem distante da fácil evidência dos fenômenos periódicos.

Em tal contexto, mais uma vez é dada ao compositor a voz de sua escolha: se aquela que reconduz os sons ao corpo, ou se aquela outra que os arremessa para a abstração bem acima de sua cabeça. É como se os sons que adentrassem seu corpo pelos seus ouvidos – a rigor já tão próximos de seu cérebro! – pudessem perfazer ou uma ou outra curva em direção aos polos da oposição binária que é constituída pelo par cabeça/pés: se se curvam para cima, almejam a imagética da escuta, privilegiam a abstração e a complexidade das estruturas sonoras, favorecem os prazeres da intertensão e apontam para o sublime; se se curvam para baixo, dirigem-se à trivialidade dos sapateados, ao ritmo dançante das massas amortecidas pelo que mal ouvem, aos deleites do entretenimento, às seduções do belo.

A questão, porém, não implica exclusividades, mas antes preponderâncias. Predominâncias! Será sempre possível, assim, fazer integrar ambiências periódicas em meio a estruturas aperiódicas sem que se descaracterize uma poética consciente dos níveis de complexidade aos quais pode aceder a composição, e por vezes tal contraste faz-se até mesmo necessário para o redimensionamento do potencial de abstração a que se pretende chegar quando de uma atitude *maximalista* diante do universo dos sons. E assim é que o sublime busca, circunstancialmente, apoio estratégico, esporádico, no belo.

O compositor e suas espirais

Desta feita, mesmo as estruturas mais complexas da composição, decorrentes de processos com alto grau de elaboração intelectual, podem implicar rebatimento em efeitos corpóreos, e tais recorrências, que nos fazem remeter às épocas já idas da composição em tempos históricos, em que os idiomas das

escrituras se alicerçavam, mesmo quando de invenções altamente especulativas, em grande medida nas referências periódicas pelas quais o corpo vive, sobrevive e elabora suas pulsões, constituem apenas um aspecto das constantes releituras que as novas invenções propõem do arsenal da cultura, tão bem definida por Roland Barthes como tudo em nós, exceto nosso presente.

Pelo viés dos rebatimentos e das releituras, estratégias, ambas, de recomposição não somente dos materiais no interior das escrituras, mas também em seu exterior, alargando o espectro de suas referências para o legado cultural histórico com o qual tece a trama da linguagem musical e elabora mais um de seus nós, a composição revela-se como *Transtexto*. Mais que Texto (como o queria de modo tão pertinente um Berio, com T maiúsculo), mais que Intertexto, a composição atravessa a si mesma dentro e fora dela mesma, numa *transtextualidade* que distingue a criação artística da ciência, pois que, reportando-se a obras anteriores, não o faz pelo mero viés do reconhecimento histórico de feitos passados, porém ultrapassados, mas efetivamente repotencializa e reatualiza os fatos artísticos de outrora, numa proposição de revivência e reavaliação estética do que se ouvia pelo prisma do que se propõe agora a ouvir. O referencial passado não se traduz, na arte, como fato pretérito do qual meramente decorre o fato presente, como que numa evolução linear coroada pela noção de progresso. Invenção artística e descoberta científica instituem, assim, certa oposição, pois quando se fala de invenção, lida-se com *transgresso*. Ao escutar a obra atual, remete-se a tantas outras passadas. Na reescuta de cada uma dessas referenciadas obras do passado, remete-se à atualidade da obra na qual tal reescuta encontra ressonância, numa reciprocidade amorosa que relativiza e chega mesmo a suspender todo tempo.

No âmago desse fazer multirreferencial, nem toda referencialidade é literal. O recompositor está em parte consciente de seus jogos transtextuais, mas é em grande parte inconsciente do amplo teor de seus reenvios e da extensão exata de sua trama, que muito excede os retalhos com os quais compõe sua obra. O compositor é atravessado por todo o tecido cultural no qual se insere. As espirais que fazem rebater as curvas passadas na atualização e invenção das curvas atuais fazem também com que aquilo que se ouve seja um aspecto do inaudível, ou, ainda melhor, do reaudível, de uma reescuta que nem sempre se apoia no próprio contexto composicional daquilo a que a obra atual se remete. Ora aspectos concretos e contextos explícitos do passado cultural são redimensionados na obra atual, ora lidamos, entretanto,

com opacas reminiscências, vagas (mas nem por isso menos substanciais) evocações. E em tal contexto da recepção e reflexão do dado estético da composição pensa-se muito mais sobre o que se ouve do que se ouve o que se pensa, em mais uma das provas de que o silêncio não existe. Ouve-se o tempo todo: pensando, ouvindo. Os rebatimentos são, pois, simultaneamente referencialidades históricas e ressonâncias reflexivas sobre o que se ouve, na escuta imaginada de aspectos de obras passadas que se somam ao silêncio de nossos pensamentos.

Destarte, o compositor, ao compor, não recompõe apenas seus materiais. Recompõe também, em certa medida, as obras passadas. Insere-se na extensa trama da Composição, reluz vínculos que mal intui, rebate reflexos que podem estar temporalmente próximos ou distantes de seu próprio tempo. No que tange a seus materiais, tal recomposição é concreta; quanto às obras nas quais sua invenção rebate, a recomposição é virtual. A grande invenção é, assim, interferente e ao mesmo tempo generosa, pois que suas proposições incitam a uma reescuta, por prismas diversos, de obras passadas.

E desta feita a história musical é sempre objeto de releituras, de reescutas. E nunca ouvimos a mesma música.

O compositor e seu público

Recompôr é, pois, redizer, mas também dizer o ainda não dito, simultaneamente, seja pelo teor das proposições inventadas, seja pelo fato de que o próprio redizer é, em si mesmo, um novo dizer. Não lidamos com reproblematisações! Mais que isso, são ressonâncias. Não se têm resoluções, mas antes proposições. As artes são o lugar dos sonhos acordados. São as *topias* das utopias do mundo vivido, essas mesmas utopias que o nosso mundo atual desconhece ou que passou a sistematicamente ignorar, vitimando as novas gerações com a deriva ideológica e a ausência de uma perspectiva revolucionária. Mas, mesmo em meio à morte das utopias, resguarda-se o direito à felicidade. A história da composição não é a história de seus problemas, mas antes de seus prazeres.

No decurso da história musical, o recompositor oscilou entre a presunção de um idioma comum e a peculiaridade de seu meio social e de sua classe. Ainda que a imagem de um público no singular, único e hegemônico, seja

produto típico da era da indústria cultural em seu processo de massificação, tal ilusão de que se possa falar a todos os homens preside o espírito humano desde os primórdios das escrituras, em todos os seus níveis.

Jamais, entretanto, pôde-se falar a todos os homens. Mesmo nas proposições mais evidentemente apelativas dessa sonhada congregação dos espíritos, como nas cerimônias religiosas – em que a etimologia mesma do vocábulo *religião* evidencia tal pretensão unificante entre os humanos, num *religare* que pretenda atar toda a humanidade –, as dissensões são mais que evidentes, escancaradas por crassos acontecimentos históricos que pateticamente desnudam aspectos os mais sectários e anti-humanos de que são capazes os humanos. Em meio a tantas religiões, deflagraram-se no decurso histórico das civilizações mais incompatibilidades do que irmandades, e a humanidade não conheceu até hoje, como proclama a hipócrita benevolência de certos pastores, sequer um dia de paz completa que reinasse sobre a Terra.

Mas estar consciente de tal incongruência do fazer artístico – qual seja: a de que se concebe uma dada obra para *um* público dentre muitos possíveis, para seu público – aponta ao menos para um aspecto utópico dentro da própria *topia* da obra de arte: a de que, um dia, as elaborações a que se chegaram possam, talvez, ser objeto de fruição e reflexão de todos os homens. Garrafas ao mar!

Estaria a Música Nova apartada de um convívio social que esteja minimamente legitimado em meio ao capitalismo hegemônico de nossos dias? Muito se criticou a Música Nova pelo seu hermetismo. O stalinismo reacionário proclamou a arte engajada em oposição ao caráter “burguês” da história do saber musical. Mas de que felicidade social estaríamos falando? Da tonalidade do passado, com seu sistema de referência comum que se oporia ao parto social, irreversível e mesmo inevitável no contexto da contemporaneidade musical que daí decola, proposto por Schoenberg e sua escola ao início do século passado com o dito “atonalismo”? Pois então tomemos como exemplo esse mesmo sistema de referência comum – qual seja: o tonalismo – em fase de estabilidade plena, no auge do assentamento dos paradigmas da tonalidade do período clássico (os quais viriam a se deslocar rumo a certa instabilidade já pelas mãos de Mozart, mas sobretudo pelas especulações do último Beethoven): de que felicidade social estaríamos falando? Da do próprio Mozart, gênio reconhecido por todos os públicos burgueses e por todas as cortes de sua época, sem falarmos de seu reconhecimento póstumo?

Quando pensamos então que seu corpo, de Amadeus, a despeito de todo esse reconhecimento, sequer mereceu uma sepultura e que fora arremessado, com algumas pás de cal, em uma vala comum...

Sob tal viés, a constatação é tão evidente quanto, para alguns que costumam chamar para si o sentimento de culpa herdado pela moral judaico-cristã, surpreendente: o bote salva-vidas em meio a esse permanente conflito social que é tipificador de nossa época, mas que atravessa, a bem da verdade, a história de todo o saber humano, consiste na autenticidade e no prazer que o compositor deve cultivar com relação a seu Transtexto, por mais que o reduto de tal autenticidade se circunscreva a uma torre de marfim. A esperança (no sentido mesmo da *Hoffnung* blochiana) reside não no derrotismo da abnegação de seus prazeres, ao qual nos incitam constantemente as adversidades sociais da hegemonia do capital, e muito menos nas fáceis concessões em vistas de uma prometida receptividade social, mas antes na íntegra afirmação e mesmo na autossuficiência – como se ela fosse possível... – de seu fazer especulativo.

Como se colocar hoje diante da composição? Como predizer seus rumos? Como refletir e assumir posição estética, pragmática, ética e política após termos diagnosticado a figura do compositor em radiografia histórica pelo viés de suas elaborações escriturais, de sua própria corporalidade, de seus materiais, de suas revivências culturais e de seus possíveis interlocutores? Os males sociais que afetam a música são os mesmos que afetam todos os aspectos da vida social. E ainda que tal evidência não redima a culpa dos culpados, nem esvaeça a esperança dos comprometidos, é franco reconhecer que mesmo em meio às condições socialmente adversas que caracterizam os tempos atuais, em que as desigualdades econômicas e culturais persistem em se revelar como a essência da infelicidade social da humanidade, é legítimo, ainda assim, declarar-se feliz.

Non multa sed multum. Substancialidade, não trivialidade. Pois bem sabemos o que se quer que façamos quando estamos na contramão desse público no singular que sequer existe: que nos silenciemos. Mas sabemos – e aqui o reafirmo – que, tal qual esse público no singular idealizado pelas sociedades de consumo, o silêncio também não existe.