

A escrita axiomática como vetor de uma epistemologia do obstáculo e de uma poética composicional própria

Maryson J. S. Borges¹

¹ Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba
marysonborges@gmail.com

Resumo. A ideia principal deste artigo é evidenciar o potencial expressivo, crítico e comunicativo de uma poética musical axiomática, esta entendida como um discurso fundado sobre uma linguagem obstacularizada. Tal poética pressupõe a manipulação de propriedades comunicativas de uma causalidade específica configurada nos limites cognitivos inerentes à intermitência orgânica da linguagem. A reflexão sobre esta causalidade manipulável está aqui organizada a partir da interlocução com quatro abordagens distintas deste arranjo simbólico da linguagem enquanto “obstáculo”. São elas: (1) o axioma e a “máquina de produzir desordem” de Italo Calvino, (2) a representação estética e o potencial de redenção conceitual dos fenômenos na filosofia da linguagem de Walter Benjamin; (3) os “obstáculos” cognitivos e a interrupção da lógica narrativa causal em Carola Bauckholt e Stefano Gervasoni, (4) o dado morfológico como senha de acesso ao nexos formal do discurso composicional para a performance e para abordagem crítica das obras musicais.

Palavras-chave: Composição, Axioma, Poiesis, Linguagem, Causalidade.

Abstract. The main idea of this article is to highlight the expressive, critical and communicative potential of an axiomatic musical poetics, which is understood as a discourse based on an obstacles language. Such poetics presupposes the manipulation of communicative properties of a specific causality configured in the cognitive limits inherent to the organic intermittency of language. The reflection on this manipulable causality is organized here based on the interlocution with four different approaches to this symbolic arrangement of language as an “obstacle”. They are: (1) Calvino's axiom and “disorder-producing machine”; (2) the aesthetic representation and the potential for conceptual redemption of phenomena in Benjamin's philosophy of language; (3) the cognitive “obstacles” and the interruption of the causal narrative logic in Carola Bauckholt and Stefano Gervasoni; (4) the morphological data as a password to access the formal nexus of compositional discourse, performance and the perspective of critical approach to musical works .

Keywords: Composition, Axiom, Poiesis, Language, Causality.

A linguagem, como o olho, representa mais um obstáculo do que um meio empregado; os homens falam menos para se entender do que para se esquivar, e o mordaz é que eles devem ser mal interpretados para serem melhor compreendidos! A linguagem é, portanto, um obstáculo que é um órgão; ela intercepta e deixa passar porque o sentido não pode passar se não for interceptado e estreitado. Esta contradição resume toda a tragédia da “expressão”: é preciso que o pensamento se limite a existir, ou, como dissemos aqui: não podemos ser tudo e qualquer coisa ao mesmo tempo.

Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*

O entrelaçamento entre filosofia da linguagem e poética musical resume a especulação teórica primordial do argumento composicional aqui pretendido: *o que dizer e como dizer algo sobre um objeto/fenômeno* ou, mais especificamente, *qual o grau de aderência da linguagem subjetiva à demanda objetiva na criação musical?* Acredito que buscar respostas para essas perguntas seja talvez a prerrogativa crítica necessária para que se encorpe no artista um entendimento próprio, filosófico, do mundo e, por consequência, seja gerado o sumo de uma poética criativa também própria e autêntica. No campo específico do qual me ocupo, o da composição musical, creio que esta maturação poética está, pois, profundamente ligada a uma compreensão metacrítica, apurada, da linguagem ou, se quisermos falar estritamente dos significantes musicais, esta maturação poética liga-se a uma compreensão refinada da distância e interação entre escritura e dado morfológico.

As questões abordadas neste artigo são, grosso modo, como caminhos que se prestam à verificação da viabilidade/proficuidade de uma poética composicional fundada numa linguagem axiomática - quer dizer, fundada numa linguagem artificialmente obstacularizada - e, por tal razão, metacrítica. Considero, para tanto, que o caráter restritivo do axioma pode converter-se num exercício metalinguístico capaz de nos revelar entre outras coisas em que medida a consciência linguística, mais especificamente a consciência do “obstáculo”, pode transformar-se num fator de potencialização da expressão e consciência artística individual. No desenvolvimento desta reflexão procuro sempre vincular essa hipótese metalinguística mais geral sobre a natureza do axioma a duas questões específicas sobre o que chamo de “pressupostos da criação musical”. A saber: (1) em que medida essa compreensão filosófica da linguagem pode favorecer o domínio da expressão no processo de escritura e de formatação do que, seguindo a trilha de Costa (2016), chama-se “dado morfológico” da composição musical e (2) em que medida a consciência e proposição de uma poética própria, original, autêntica, demarca o compromisso social, também inerente à arte, do compositor com seu tempo e com as prerrogativas históricas de seu entorno.

Para se entender melhor a abordagem destas duas perspectivas na estruturação do artigo, é importante salientar que a referida noção de “obstáculo” implicada nesta poética do “jogo axiomático” aqui em questão é apreendida de uma compreensão extramusical da linguagem originada de uma fenomenologia do discurso estético e de suas potencialidades simbólicas. Seguindo este entendimento, conferimos ao axioma/obstáculo - nas mais variadas conformações possíveis, ou seja, num amplo alcance semântico-semiótico, - o *status* de distanciador e/ou direcionador crítico de apreensão dos fenômenos, sejam estes linguísticos ou não. Parto, então, da apreensão teórica desse potencial crítico do “obstáculo” na linguagem em si e sigo na direção da consolidação de uma epistemologia de tal “linguagem axiomática” que seja aplicável em procedimentos criativos de composição musical. Quatro interlocuções teóricas podem nos ajudar a entender, pelo menos no escopo deste artigo, os diferentes graus de “revisão da causal” implicados na noção de escrita axiomática do projeto estético aqui aventado:

- 1) a máquina de produzir desordem da poética axiomática de Italo Calvino;
- 2) a representação estética e o potencial de redenção conceitual dos fenômenos na filosofia da linguagem de Walter Benjamin;
- 3) os “obstáculos” cognitivos e a interrupção da lógica causal como elo de comunicação com a recepção na poética de Carola Bauckholt e Stefano Gervasoni;
- 4) o “obstáculo” como guia/índice morfológico do ato performático.

Resumidamente, esta subdivisão pretende abordar o desafio da proposição de uma poética composicional e a noção de linguagem axiomática/obstacularizada, de não-fluência discursiva sob pelo menos quatro perspectivas críticas distintas e complementares: *obstáculo e impulso criativo*; *obstáculo e epistemologia*; *obstáculo e comunicação/apreensão musical*; *obstáculo e ato performático*. A ideia é possibilitar, respectivamente, uma abordagem estético-metalinguística, uma abordagem filosófica, uma abordagem semiótica e uma última ético-social da linguagem e da criação musical.

A máquina de produzir desordem da poética axiomática de Italo Calvino

Italo Calvino é a primeira interlocução escolhida para se delinear os limites e valências do modelo de composição musical fundado numa escrita axiomática. Este diálogo se justifica porque, na perspectiva das inquietações composicionais a serem aqui esmiuçadas, sua obra apresenta-se como um *corpus* teórico-prático capaz de condensar, seja em

seus apontamentos críticos, seja em sua prosa ficcional axiomática e combinatória, tanto a face mais abstrata, filosófica, quanto a dimensão morfológica mais concreta, palpável, de uma linguagem obstacularizada. Para Calvino, por exemplo, a implicação da noção de “obstáculo” num discurso axiomático é índice inexorável da descontinuidade constitutiva da linguagem e do pensamento humano contemporâneos:

Na maneira como a cultura de hoje vê o mundo, há uma tendência que surge concomitantemente de diversas partes: o mundo em seus vários aspectos é visto como discreto e não como contínuo. Utilizo o termo discreto em seu sentido matemático: quantidade “discreta”, ou seja, que se compõe de partes separadas. O pensamento, que até ontem nos parecia coisa fluida - evocava para nós imagens lineares, como a de um rio que corre ou a de um fio que se desenrola, ou então imagens gasosas, como uma espécie de nuvem, tanto assim que frequentemente era chamado “o espírito” -, hoje tendemos a vê-lo como uma série de estados descontínuos, de combinações de impulsos sobre um número finito (um número enorme, mas finito) de órgãos sensoriais e de controle (...) O processo hoje em curso é o de uma revanche da descontinuidade, da divisibilidade, combinatoriedade, sobre tudo o que é fluxo contínuo, gama de nuances que descolorem umas as outras” (CALVINO, 2009, p. 120-121).

Depreende-se deste diagnóstico a centralidade da ideia de interrupção, obstacularização, no processo cognitivo que pretende entender e representar o mundo contemporâneo como melhor lhe conviria. Para Calvino, o “obstáculo”, acessado via discurso axiomático, torna-se, por isso, o diapasão indispensável entre um mundo escrito e um mundo não-escrito; ou seja, a medida *na* linguagem de suas possibilidades de entendimento crítico e tradução menos pretenciosa do real. Não por acaso Calvino lida constantemente em sua obra com um entendimento oblíquo da relação ciência/literatura, texto científico/texto literário; matemática/realismo fantástico. Nada melhor pode representar no senso comum a polarização do caráter da linguagem tão drástica e superficialmente como esta oposição ciência e arte, linguagem científica e artística:

O discurso científico tende para uma linguagem puramente formal, matemática, fundamentada numa lógica abstrata, indiferente ao próprio conteúdo. O discurso literário tende a construir um sistema de valores, em que cada palavra, cada signo é um valor só pelo fato de ter sido escolhido e fixado na página. Não poderia haver nenhuma coincidência entre as duas linguagens, mas pode haver (precisamente por sua extrema diversidade) um desafio, uma aposta entre elas. Em algumas situações é a literatura que indiretamente pode servir como mola propulsora para o cientista: como exemplo de coragem na criatividade, no levar até as extremas consequências uma hipótese etc. E, assim, em outras situações pode se dar o contrário. Neste

momento, o modelo da linguagem matemática, da lógica formal, pode salvar o escritor do desgaste em que palavras e imagens decaíram por seu uso falseado. Com isso o escritor não deve acreditar que tenha encontrado alguma coisa absoluta; neste ponto também pode lhe servir o exemplo da ciência: na paciente modéstia de considerar todo resultado como parte de uma série talvez infinita de aproximações.” (CALVINO, 2009: p. 120-121).

Onde o senso comum vê o limite simbólico da linguagem científica e o descompromisso lógico da linguagem artística, Calvino vê a paisagem cheia de “obstáculos” potenciais e por isso mesmo cheia de novas significações, desautomatizações. É o potencial cognitivo desta linguagem intermitente o que Calvino nos oferece como parâmetro teórico da poética composicional vislumbrada. *Grosso modo*, ele encerraria tanto a reflexão preliminar sobre esta epistemologia do “axioma-obstáculo”, quanto a materialidade, o ponto de partida concreto, para uma poética musical autônoma, para além do “desgaste” em que conceitos decaem por seu uso “falseado” e para além da pretensão/tentação de tomar a própria linguagem como algo capaz de abarcar o “absoluto”.

À guisa de ilustração, em *As cósmicas* - uma espécie de reescrita fantasmagórica das peripécias de Ulisses em uma chave interplanetária, cosmológica - Calvino joga, por exemplo, com a latência desta tensão linguística entre ciência e arte de maneira fantástica, como seu comentário sobre a escolha da matéria-prima imaginária dos contos demonstra: “mas cada ilusão de harmonia nas coisas contingentes é mistificadora, por isso é preciso busca-la em outros planos. Assim cheguei ao cosmo. Mas o cosmo não existe, nem para ciência, é somente o horizonte de uma consciência extraindividual” (...) (CALVINO *apud* BARANELLI e FERRERO, 2003, p. 181)

Não cabe aqui no escopo deste artigo a descrição pormenorizada da rica variedade simbólica que coletânea de pequenas narrativas nos oferece, por hora é suficiente realizar que este livro é uma das tais máquinas de “produzir desordem”, “de desestruturação formal”, que Calvino sonhava colocar em funcionamento. É um exercício de desnudamento dos limites da linguagem na descrição dos fenômenos e o contraste formateúdo forjado pelo autor evidencia esse propósito. Do ponto de vista narrativo, a obra é, pois, sob uma ótica ora microscópica, ora macroscópica, uma espécie de reconstituição extemporânea da formação do universo - seres, estrelas, galáxias, plantas, rochas, etc. Do ponto de vista estrutural, temos a tensão contrastante entre estes contos insólitos e um parágrafo introdutório, espécie de mote positivo, teoria/especulação científica, que servirá de substância para cada uma das estações fantásticas da narrativa. Nesse engenho o comentário científico dilui-se no enredo fantasmagórico e a narrativa insólita, permeada pelo saber “real” do preâmbulo, transforma tudo em um grande jogo de reordenação dos significados. A equiparação das linguagens (científica e artística) arrebe

o frágil nexos causal que as distinguiu e afastava. A desordem, neste contexto, gera a leitura oblíqua que percebe o “obstáculo” e, dessa interrupção, a sensibilidade crítica que entrevê tanto a artificial causalidade da lógica científica, quanto a transcendência tangível da fantasia literária.

No que diz respeito a sua prosa ficcional, é interessante destacar que a coletânea *As cósmicas* estabelece para Calvino o instante de crise estilística fundamental na maturação de sua filosofia estética. Neste período, Calvino já vivendo em Paris torna-se amigo e grande admirador do futuro colega de OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle*)¹, o escritor Raymond Queneau. Sua afinidade declarada à abordagem de Queneau do problema da linguagem, sobretudo no que se referia à função da linguagem, tanto da ciência como da arte - a linguagem como jogo - foi por diversas vezes recuperada em ensaios e entrevistas concedidas ao longo de toda sua vida. A reação de Queneau à afirmação antipositivista de Piaget de que “a lógica é a axiomatização do próprio pensamento” ilustra bem que tipo de aproximação ciência-arte é vislumbrada por Calvino em sua afinidade intelectual com o autor francês:

Mas a lógica é também uma arte e a axiomatização um jogo. O ideal que os cientistas construíram para si durante o início do século foi uma apresentação da ciência não como conhecimento mas como regra e método. Dão-se noções (indefiníveis) dos axiomas e das instruções para o uso, em suma, um sistema de convenções. Mas será que isso não é um jogo que não tem nada de diferente do xadrez ou do *bridge*? Antes de proceder ao exame deste aspecto da ciência, devemos deter-nos neste ponto: a ciência é um conhecimento, serve para conhecer? E, dado que se trata (a partir deste artigo) de matemática, o que se conhece de matemática? Precisamente: nada. E não existe nada para conhecer. Não conhecemos o ponto, o número, o grupo, o conjunto, a função mais do que conhecemos o elétron, a vida, o comportamento humano. Não conhecemos o mundo das funções e das equações diferenciais mais do que “conhecemos” a Realidade Concreta Terrestre Cotidiana. Tudo aquilo que conhecemos é um método aceito (consentido) como verdadeiro pela comunidade dos cientistas, método que tem *também* a vantagem de conectar-se com as técnicas de fabricação. Mas esse método é também um jogo, mais exatamente aquilo que se chama de um *jeu d'esprit*. Por isso, toda ciência, em sua forma acabada, se apresenta como técnica e jogo. Ou seja, nem mais nem menos de como se apresenta a *outra* atividade humana: a Arte. (QUENEAU *apud* CALVINO, 2002, p. 204-205).

¹ OULIPO, abreviação de *Ouvroir de Littérature Potentielle* (laboratório de literatura potencial) foi um grupo de experimentação literária criado em novembro de 1960 em Paris por Raymond Queneau e François Le Lionnais, entre outros, ocupado em explorar as potencialidades combinatórias e matemáticas da linguagem na produção de literatura em detrimento de uma pretensa inspiração automática e subconsciente defendida pelo grupo de escritores surrealistas na França.

A equiparação do jogo *simbólico* da linguagem estética ao jogo *lógico* do método científico é o ponto de contato entre a posição cética de Queneau acerca da neutralidade da linguagem e a fusão fantástica cosmologia-literatura de Calvino em *As cosmicômicas*:

Sim, eu gostaria de, em um tipo de narrativa como *As cosmicômicas*, conseguir concentrar também os conteúdos de uma pesquisa ideal, de um comentário da realidade; mas gostaria de fazê-lo não simplesmente nos modos da palavra simbólica, ou melhor, alegórico-polivalente: gostaria de chegar a expressar tudo pensando por imagens, ou imagens-palavra, mas que tenham o rigor quase de abstração (...) e dali chegar a articular um discurso que seja o meu discurso sem ser uma sobreposição de significados (...) Naturalmente esta acentuação do componente *abstrato* nas *Cosmicômicas* deve ser acompanhada por uma presença contínua da representação, através de materiais linguísticos e figurais que deem o *espessor da vida real*. Isto é o que define as *Cosmicômicas*, para mim. (CALVINO, 2000, p. 919-920).

A descrença na objetividade da linguagem une ambos os autores. Evidenciar a artificialidade das convenções nela implicadas torna-se neles, portanto, uma poética. É sob este signo que Calvino decide escrever sua cosmogonia “denunciadora”. O método, como se apreende das palavras do próprio Calvino, consiste em colocar em primeiro plano a tensão entre exposição simbólica e dado real, objetivo. É o “espessor” da realidade gerando o ruído necessário à apreensão crítica da linguagem alegórica. Neste sentido, o “obstáculo” fruto da determinação axiomática torna-se um recurso privilegiado uma vez que sua aparição é o elemento que desestabiliza a ordem preestabelecida e funda a “desordem” pretendida. Calvino nos fala de uma literatura que para se tornar mais humana deseje sempre refutar o automatismo formal estabelecido pela ordem que a precede; uma literatura dotada de um engenho capaz de produzir “obstáculos”, novos horizontes:

A máquina é um instrumento do acaso, da desestruturação formal, da contestação dos nexos lógicos habituais: ou seja, eu diria que continua sendo um instrumento tipicamente lírico, a serviço de uma necessidade tipicamente humana: a produção da desordem. A verdadeira máquina literária será aquela que sentirá, ela própria, a necessidade de produzir desordem, mas como reação a uma sua produção anterior de ordem - a máquina que produzirá vanguarda para destravar os próprios circuitos bloqueados por uma produção muito longa de classicismo (...) nada nos impede de prever uma máquina literária que, a certa altura, sintase insatisfeita com o próprio tradicionalismo e comece a propor novas maneiras de entender a escritura e a desorganizar completamente os próprios códigos (...) (CALVINO, 2009, p. 122.)

Esta máquina literária intuída por Calvino é, num nível linguístico mais amplo, uma máquina de produzir rupturas, deslocamentos. A desordem pretendida é a potencialização do caráter intermitente da linguagem em si. No recorte de minha argumentação e, sobretudo, do projeto artístico-criativo a ela atrelado, é esta *epistemologia do obstáculo*, do jogo axiomático da máquina de “produzir desordem” que me interessa.

A referência à obra de Calvino é, como se pode inferir no que expus até aqui, a referência a considerações críticas e teóricas filtradas pelo olhar de um escritor/ensaísta numa perspectiva, muitas vezes, eminentemente literária e de poucos pontos de contato formal com a linguagem da música. Há, portanto, obviamente, ainda um lapso, um hiato, entre o que/como se diz em literatura e o que/como se diz algo em música a ser superado que naturalmente não invalida tal aproximação, mas que requer ajustamentos que a potencialize. Afinal, na lapidação da poética musical aqui pretendida, é essa disparidade que me interessa e que me ocupará, uma vez que o desafio formal maior desta aproximação de meu projeto composicional às conjeturas estéticas de Calvino é, já em si, a compreensão do processo de transição entre os códigos e o resultado de sua configuração transmutada. Vale a pena ressaltar que tal aproximação não se pretende mero parâmetro externo de inspiração nem parâmetro de verificação do grau de fidelidade ao original ou quão eficiente essa “tradução” poderá tornar-se. O que está em questão neste jogo é tão somente a “captura” da tensão entre linguagem estética e linguagem científica cristalizada por Calvino na sua fantasmagoria combinatória ou, em outras palavras, a exploração/aproveitamento no projeto de composição musical da *epistemologia do obstáculo* latente na proposição de uma linguagem propositalmente axiomática. Neste sentido, é necessário avançar um pouco noutra direção e cotejar esta compreensão do jogo axiomático/obstáculo calviniano com aspectos fenomenológicos mais restritos à filosofia da linguagem antes de abordar o problema da linguagem na composição e performance musical em sentido mais amplo e transcendente. Afinal, na perspectiva de tal *epistemologia do obstáculo/axioma* aqui pretendida, o entendimento filosófico das vicissitudes dos usos e constituição da linguagem é já em si mesmo o entendimento imprescindível de suas propriedades e limites comunicativos, enquanto a observação da linguagem condicionada a um código musical seria, na direção inversa do processo, a compreensão do grau de domínio e manipulação do artista sobre o grau de inteligibilidade acessados através das frestas da linguagem poetizada na composição e na performance.

Vejamos, então, primeiramente a afinidade desta leitura crítica do axioma em Italo Calvino com correntes da filosofia da linguagem ocupadas com a questão da representação dos fenômenos na obra de arte para depois, logo a seguir, nos atermos ao caráter desta forma de conhecer o obstáculo no âmbito da escritura/formatação de obras musicais e de sua eventual consumação na performance.

A representação estética e o potencial de redenção conceitual dos fenômenos na filosofia da linguagem de Walter Benjamin

O aproveitamento e a consolidação de uma epistemologia da poética axiomática derivada da obra de Calvino requerem, ao meu ver, a compreensão num sentido mais amplo, fenomenológico, das propriedades e limites da linguagem no âmbito da representação estética. Ou seja, acredito que para se entender a transcendência crítica do método axiomático de Calvino - e dos oulipianos - é preciso compreender, na perspectiva de uma filosofia da linguagem, que a orientação epistemológica da qual estamos tratando tem em vista a superação da clássica dicotomia conteúdo/forma ou, se quisermos, inteligível/sensível, essência/aparência da apreensão dos objetos, aqui especificamente, os objetos da arte, da linguagem artística. Proponho, pois, primeiramente, entendermos a revisão das definições de “fenômeno”, “ideia” e “conceito” apresentadas por Walter Benjamin no “Prólogo epistemológico-crítico” de seu *Trauerspielbuch* para que daí possamos chegar ao alcance crítico das propriedades fenomenológicas da linguagem axiomática aqui por mim atribuídas a Calvino e ao OULIPO. Na introdução daquele livro Benjamin nos diz que “a salvação dos fenômenos por meio das ideias vai de par com a representação das ideias por meio da empiria. Pois as ideias não se representam em si mesmas, mas apenas exclusivamente através de uma organização dos elementos “coisais” no conceito. E fazem-no sob a forma da configuração desses elementos” (BENJAMIN, 2004, p.20). Este breve extrato do prólogo do *Trauerspielbuch* é uma espécie de síntese dos argumentos de Benjamin ao tentar estabelecer um parâmetro mais filosófico e profundo para crítica de arte, em detrimento da crítica impressionista, de pouco alcance histórico, bastante em voga no começo do século XX na Alemanha. Ele sintetiza o esforço do autor em lançar as bases epistemológicas de uma crítica estética que seja determinada pela própria natureza do objeto artístico e por sua respectiva constelação fenomenológica. Explico. Em busca da superação desse tipo de anacronismo imposto à interpretação do “drama trágico” na crítica literária de então, Benjamin propõe, então, uma guinada fenomenológica que enfatize a inexorável horizontalidade da relação tripartite *fenômeno-ideia-conceito* e emancipe a crítica literária de seu determinismo diacrônico corrente. Esboça, assim, um método crítico-epistemológico que - resumidamente descrito - procura corrigir a falsa disposição hierárquica, vertical, daquelas três instâncias segundo seu grau de materialidade objetiva, tão nociva a uma captura mais fiel da complexidade dos fenômenos e sua respectiva dimensão linguística. Nesta correção de rota, o grau de materialidade do *conceito* e da *ideia* permanecem em polos extremos e aparentemente inalterados; o *conceito* permanece como dimensão tangível, capturada, do fenômeno, assim

como também não se altera o entendimento analítico da *ideia* como instância mais abstrata e vetor do entendimento transcendente dos fenômenos para além da finitude do nome, da conceituação. A contribuição de Benjamin está, na verdade, no entendimento do grau de interdependência no ato de apreensão das relações conceito-fenômeno-ideia ou, dito de outra maneira, no fato de que nenhuma destas instâncias deve subjugar as propriedades da outra. Só desta perspectiva de permanente interpolação não-hierárquica entre tais instâncias é que a crítica de arte pode fazer jus à temporalidade histórica dos fenômenos artísticos e vislumbrar o entendimento da “verdade transcendente” cunhada na representação estética. É interessante frisar como esta elucubração teórica indica, como veremos logo adiante, o lugar privilegiado atribuído por Benjamin à *representação* e, por conseguinte, à obra de arte na filosofia da linguagem. Esta posição é, afinal, o que na perspectiva deste artigo aproxima a epistemologia da crítica de Benjamin do pensamento estético de Calvino e dos oulipianos. Ambos se ocupam, *grosso modo*, da natureza paradoxal de uma representação estética que é tanto lugar de *manutenção* da temporalidade complexa dos fenômenos, quando o tecido poroso, a imanência mínima, que se molda às demandas históricas e sociais de uma *renovação* simbólica futura.

Antes de avançarmos um pouco mais sobre esta condição paradoxal da arte, vale a pena transcrever aqui um longo trecho da argumentação de Benjamin sobre o lugar central da *representação* em sua filosofia:

O conjunto dos conceitos que servem à representação de uma ideia presentifica-a como configuração daqueles. De facto, os fenômenos não estão incorporados nas ideias, não estão contidos nelas. As ideias são antes a sua disposição virtual objetiva, são a sua interpretação objetiva. Se elas não contêm em si os fenômenos por incorporação nem se dissipam em funções, na lei dos fenômenos, na “hipótese”, coloca-se então a questão de saber de que modo elas alcançam os fenômenos. A resposta é: na sua representação. Em si, a ideia pertence a um domínio radicalmente diverso daquele que apreende. O critério para definir a sua forma de existência não pode, por isso, ser o de dizer que ela compreende em si aquilo que apreende, por exemplo como o género compreende em si as suas espécies. Não é essa a tarefa da ideia. O seu significado pode ser ilustrado por meio de uma analogia. As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. Isto significa desde logo que elas não são, nem os conceitos, nem as leis das coisas. Não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes de modo nenhum poder servir de critério para a existência das ideias. Pelo contrário, o significado dos fenômenos para as ideias esgota-se nos seus elementos conceptuais. Enquanto os fenômenos, pela sua existência, pelas suas afinidades e as suas diferenças, determinam o alcance e o conteúdo dos conceitos que os circunscrevem, a sua relação com as ideias é a inversa, na medida em que é a ideia, enquanto interpretação objetiva dos fenômenos - ou melhor, dos seus elementos - a determinar as formas de

sua recíproca interacção. As ideias são constelações eternas, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, os fenómenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos. E aqueles elementos, que os conceitos têm por tarefa destacar dos fenómenos, são mais visíveis nos extremos da constelação. A ideia é definível como a configuração daquele nexos em que o único e extremo se encontra com o que lhe é semelhante. Por isso, é falso entender as normas mais gerais da língua como conceitos, em vez de as reconhecer como ideias. É errado pretender apresentar o universal como uma média estatística. O universal é a ideia. Já o empírico será tanto mais profundamente apreendido quanto mais claramente for visto como algo de extremo. O conceito procede de algo de extremo. Tal como a mãe só começa a viver plenamente quando o círculo dos seus filhos, sentindo-lhe a proximidade, se fecha à sua volta, assim também as ideias só ganham vida quando os extremos se reúnem à sua volta. As ideias - na formulação de Goethe: os ideais - são as Mães fáusticas. Permanecem obscuras se os fenómenos não se reconhecerem nelas e não se juntarem à sua volta. Cabe aos conceitos agrupar os fenómenos, e a **fragmentação** que nele se opera por acção do **entendimento analítico** é tanto mais significativa quanto, num único e mesmo lance, consegue um duplo resultado: a **salvação dos fenómenos** e a **representação das ideias**. (BENJAMIN, 2004, p. 21) [grifo meu]

No contexto da delimitação de uma espécie de *episteme* da crítica de arte, Benjamin condena, portanto, como já foi dito e como é possível deduzir de sua argumentação, a hierarquização que não prevê a interdependência (e a complementariedade) entre os três elementos desta constelação e que só se limita a compreender os fenómenos de forma parcial, ora restrito à materialidade palpável do conceito, ora disperso no mundo das ideias abstratas diluído num pretensão universal. Nesse sentido, nas palavras de Benjamin, a inacessibilidade à ideia, ao absoluto, só poderia ser compensada, redimida - via entendimento analítico - na coexistência dos diversos estratos presentes em cada fenómeno singular, tornado, graças a uma possível representação (*Darstellung*) constelacional, num só tempo, tangível e livre, pela moldura do conceito, do nome, sem abdicar, no entanto, da consciência de sua natureza incompleta, parcial:

A representação como caminho não direto: esse é o carácter metodológico do tratado. A sua primeira característica é a renúncia ao percurso ininterrupto da intenção. O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ele recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência do ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes; nada

poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação (*Darstellung*), na mesma medida em que o mosaico depende da qualidade da pasta de vidro. A relação entre a elaboração micrológica e a escala do todo, de um ponto de vista plástico e mental, demonstra que o conteúdo de verdade (*Wahrheitsgehalt*) se deixa desprender apenas através da mais exata decida ao nível dos pormenores de um conteúdo material (*Sachgehalt*). (BENJAMIN, 2004, p. 14).

A exposição argumentativa errante, claudicante, do *tratado* e a organicidade simbólica do *mosaico*, a despeito de sua natureza fragmentada, são as analogias que dão corpo à “renúncia da intenção” e à “renúncia da imediaticidade” tão necessárias para que se resguarde a universalidade da ideia nos limites do conceito e se acesse a dimensão transcendente dos fenômenos, dos objetos, na epistemologia benjaminiana. Ambas evocam simbolicamente na sua peculiar resistência à fluência discursiva e na sua frágil aparência de unidade, tanto a falácia da captura absoluta, universal, das ideias pelos conceitos e, portanto, da primazia do *nome* sobre os *fenômenos*, quanto a inviabilidade de uma relação hierárquica entre ideia-fenômeno-conceito que não faça jus à interdependência e complementariedade que une e delimita o alcance cognitivo de cada uma destas três instâncias. Retornemos agora ao que já expus na abertura deste tópico. Benjamin pretende estabelecer no prólogo de seu estudo sobre o drama barroco alemão as bases de uma crítica de arte verdadeiramente filosófica. Em franca oposição aos modelos históricos da tradição literária alemã demasiadamente diacrônicos e, por tal imperativo cronológico, restritos a uma organização cardinal das transformações e juízos estéticos sobre tais obras e gêneros de arte, ele, numa visada metacrítica, procura ligar as duas pontas desse processo ou, melhor dizendo, evidenciar o parentesco inexorável (e imprescindível) entre filosofia da linguagem e representação (*Darstellung*) para que se estabeleça uma crítica estética condizente com a **demanda** do próprio objeto artístico e com a **temporalidade** do observador. Ao fundamentar tais imperativos Benjamin sustenta que a arte é lugar privilegiado da contemplação reflexiva porque tanto denuncia do ponto de vista metalinguístico a natureza fraturada da linguagem - e, portanto, do entendimento e da apreensão dos fenômenos - quanto amalgama na sua disposição simbólica intermitente a possibilidade de redenção transcendente e prismática dos fenômenos. Neste sentido, “as interferências” grifadas no trecho transcrito a seguir incorporam criticamente uma interessante e instigante via de mão dupla a que me referi ao aproximar Benjamin dos oulipianos, afinal, ela, a representação da “lacunosidade” é, com efeito, num só impulso a senha de apreensão da intenção formal, material, desta sua episteme, e, também -

e por isso mesmo - a intuição crítica da essência transcendental do fenômeno artístico, da linguagem estética:

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. *O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências*, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer. (BENJAMIN, 2006, p. 516) [grifo meu]

Resumidamente, para Benjamin só se logrará uma verdadeira apreensão dos fenômenos estéticos e, por conseguinte, uma verdadeira crítica de arte, à medida que seja corrigida a epistemologia historicista em voga, à medida que se implemente uma abordagem fenomenológica da linguagem que seja mais aderente ao caráter sublime do objeto e da linguagem da arte. Por vias distintas, é também da compreensão desta *representação* redentora dos fenômenos, deste potencial autocrítico de uma linguagem “fraturada”, “intermitente”, que trato ao aproximar a escrita axiomática de Calvino e dos oulipianos dos “pré-requisitos poéticos” que procuro delimitar neste artigo. Nesta poética do “obstáculo”/axioma pretende-se, pois, uma conformação estética que possa conter em si a representação de um fenômeno complexo, iluminado, num só tempo, primeiramente pela materialidade semântico-sintática de seu aspecto conceitual e, por conseguinte, pelo caráter constelacional que pressupõe a ideia intraduzível, inabordável, contida em tal fenômeno. Ou, nos termos benjaminianos, pretende-se uma representação artística que, naquela perspectiva não-hierárquica da relação *ideia-fenômeno-conceito*, viabilize o entendimento do fenômeno (e da linguagem) musical em questão para além da mera sujeição de seus nexos causais a uma narrativa aparentemente contínua, linear, coerente, mas estéril.

Considerado este horizonte epistemológico e seu emprego na assimilação do modelo axiomático de Calvino, temos, portanto, resumidamente, que a poética composicional por mim sugerida pretende, enquanto síntese musical, alinhar-se à noção benjaminiana de *Darstellung* no que ela pode (1) servir como parâmetro teórico para a *renúncia ao percurso ininterrupto da intenção* idealizada por ele em sua filosofia estética e, a partir desta renúncia, (2) ensejar o desvelamento da artificialidade causal desta intenção. Assim, acredito que tal projeto composicional possa vir a ser um tipo de representação simbólica que, fundada a partir de um impulso axiomático estruturante, expresse (e preserve), em sua ênfase crítica nos nexos causais, as atribuições cognitivas do conceito e da ideia contidas na observação-percepção de fenômenos complexos, viabilizando assim, numa perspectiva estética - mas também crítico-social - as rupturas que se configuram tanto como instâncias redentoras dos fenômenos quanto como ênfase simbólica do elo entre compositor e ouvinte, entre emissor

e receptor, da mensagem musical, haja visto a nova base comunicativa que tal manipulação causal da linguagem pode suscitar.

Os “obstáculos” cognitivos e a manipulação da lógica causal como elo de comunicação com a recepção na poética de Carola Bauckholt e Stefano Gervasoni

Considerada a ênfase na interação comunicativa implicada na poética musical aqui em discussão, pode-se dizer que tal poética musical estaria alinhada, no âmbito da música atual, a uma perspectiva estética preocupada em redimensionar ou recuperar a relação do ouvinte com a inteligibilidade do próprio discurso musical. Em determinadas vertentes da já tão variada - e por vezes, amorfa - música contemporânea, pode-se aferir a tendência crescente de uma semântica musical que torne novamente ativo o papel do ouvinte. São diversos os modelos deste tipo de poética musical mencionáveis aqui. Me disponho e me restrinjo a citar apenas dois poucos, mas esclarecedores, modelos que estão emparelhados com meu objetivo: Carola Bauckholt e Stefano Gervasoni. Os escolho em parte pelo alcance simbólico de suas realizações musicais e seus respectivos projetos de escuta “ativa” das intermitências da linguagem aqui debatido, a despeito da distância estilística que suas trajetórias e soluções para a uma mesma metacrítica da linguagem e da comunicabilidade na música contemporânea evidenciam e também pelas manifestações explícitas de ambos a respeito do tema.

Em geral, é possível afirmar que na maioria dos casos as práticas composicionais que buscam uma música “inteligível”, que revigore a percepção, a escuta, passa pela manipulação de clichês formais da música tradicional e, por conseguinte, pelo reaproveitamento deste jargão musical na proposição de caminhos mais oblíquos, subversivos, que ativam e dão sentido à desautomatização sensorial-cognitiva pretendida. Esse percurso se daria, portanto, entre a tradição e o espanto ou, se preferirmos, entre tradição e uma quebra de expectativa fincada na manipulação de certas causalidades linguísticas, semióticas. Nessa direção, Carola Bauckholt (1959) é explícita ao comentar seu projeto artístico:

A mim interessa especialmente a mistura das mídias. O ouvir através dos olhos é intermediado através de mudanças visíveis em um tempo formalizado (por exemplo: textura ótica, ritmo das imagens, polifonia ótica, movimento, etc.) O processo do “ver” relembra experiências musicais. Por outro lado, podem imagens imaginárias serem invocadas através de ruídos e sons. A estrutura da música e dos elementos visuais faz brotar um mesmo

desejo e processo composicional e configura assim, casualmente, uma unidade. (OBERSCHMIDT, 2014, p. 189) [tradução livre]²

O processo de composição de Bauckholt está fincado, como se pode perceber, na ideia de rompimento de expectativa da percepção. É óbvio que isso por si só não é nada original, uma vez que o movimento de transformação da música, e de todas as artes, tem em maior ou menor grau se guiado ao longo da história por tal parâmetro. O que a compositora acresce em termos de autenticidade é a maneira de fundir os meios técnicos empregados. A música sai de um hipotético estado de autossuficiência semântico-sintática - muitas vezes hermético e intransponível - e migra para atividade auditiva e óptica do público, desvelando uma outra dimensão simbólica tanto das imagens, quanto dos sons. É fundamental frisar que este processo de adensamento simbólico não está restrito à mútua complementação das mídias empregadas. Ele possui facetas mais complexas e sutis, muitas delas derivadas estritamente dos próprios objetos e técnicas musicais:

Na música de Carola Bauckholt é exatamente a percepção baseada nas relações causais entre a produção visual e o resultado auditivo o que é tornado instável, pois os sons frequentemente são indefiníveis e dificilmente passíveis de serem associados a uma fonte de produção sonora; o resultado sonoro de instrumentos musicais e vozes, cuja a formalização é propositalmente aproximada de objetos do cotidiano, gera a aparente confusão. Dessa maneira a percepção funciona numa busca oscilante pela organização da experiência auditiva dos sons em fontes produtoras visíveis, como numa busca pelas associações e relações entre estas duas instâncias, no que a parte visual é colocada frequentemente não somente como produto secundário da atividade musical, mas, no sentido do teatro instrumental de Kagel, é utilizada, conscientemente, como um justificado suporte de significado. (OBERSCHMIDT, 2014, p.58) [tradução minha]

A inadequação superficial dos elementos sonoros e visuais corrompe a disposição estável de uma mera experimentação acústica ou cênica. Seduz a percepção e a faz submergir em busca de um elo que una a dimensão mais concreta do que está exposto com a dimensão mais longínqua

²Mich interessiert besonders die Verflechtung der Medien. Das Hören durch das Auge wird durch sichtbare Veränderungen in einer gestalteten Zeit vermittelt (z.B: optische Dichte, Rhythmus der Bilder, optische Mehrstimmigkeit, Bewegung etc.). Der Prozess des Sehens erinnert an musikalische Erfahrungen. Andererseits können imaginäre Bilder durch Geräusche oder Klänge hervorgerufen werden. Die Struktur der Musik und der visuellen Elemente entspringen dem gleichen kompositorischen Wunsch und Vorgang und bilden so ursächlich eine Einheit.)

do inteligível possível. É nesse lugar, nesse lapso perceptual, entre o que se vê e o que se escuta que o ciclo composicional aqui imaginado se afina com a “poética” de Bauckholt. É nele, pois, que se opera a reflexão-escuta ativa do ouvinte.³

Em Stefano Gervasoni observa-se por meio diverso a mesma preocupação em relação ao papel central da causalidade na música contemporânea. Aqui, no entanto, tal preocupação desdobra-se em um artesanato morfológico mais microscópico. Sua obra é bastante variada, assim como é variado o modo como diferentes conceitos estão atrelados a um mesmo propósito expressivo, ou melhor dizendo, “inexpressivo”, para sermos fiéis ao termo adotado pelo próprio Gervasoni. Nessa perspectiva, Vladimir Jankélévitch, o músico italiano defende que caberia ao compositor atual a tarefa de expandir as sendas deixadas pela expressão, pela linguagem, transformando sua música ao mesmo tempo em “obstáculo” e “órgão”, “mecanismo”, de tal reeducação:

O trabalho do compositor “criador de obstáculos” associado ao do compositor “psicólogo da expectativa”, produz na desconstrução uma explosão do som e do sentido capaz de ressignificar seu valor expressivo: som, afetividade, memória, imaginação, não mais orientados por um senso inteligível ou univocamente identificável, se associam de forma nova na criação de uma *meta-expressividade*. Da expressividade à inexpressividade, o trabalho de escritura do compositor torna-se assim um trabalho de *in-scrição* (o binômio *scrivere-inscrivere*, escrever-inscrever traduz melhor essa passagem fundamental da meta-expressividade), naquela em que um movimento contrário à expressão domina. Ela se ocupa mais em imprimir (em cunhar, como numa película de negativo) o material usado, codifica-lo secretamente, esconder seus elementos heterogêneos, significá-los de maneira paralingüística, em trabalhar como num palimpsesto, que desenvolver um discurso emocionalmente persuasivo e sedutor frente um auditório. Um trabalho de estratificação e codificação que frustra, desvia, evita a expressão emocional direta. Um trabalho que intensifica a força expressiva esvaziando a expressão, desautomatizando-a dos hábitos linguísticos que a retém numa relação direta e performativa com os

³In Carola Bauckholts Musik wird jedoch genau die Wahrnehmung kausaler Zusammenhänge zwischen sichtbarer Produktion und hörbarem Klangresultat verunsichert, da Klänge oftmals nicht eindeutig bestimmten Klangerzeugern zugeordnet werden können und die Klangresultate von Musikinstrumenten und der Stimme denen von Alltagsgegenständen bewusst dergestalt angenähert werden, dass sie zum Verwecheln ähnlich erscheinen. Auf diese Weise gerät die Wahrnehmung in ein oszillierendes Suchen nach Zuordnungen zwischen auditiver Klangerfahrung und visueller Klangerzeugung sowie nach assoziativen Verknüpfungen und Beziehungszusammenhängen, wobei die visuellen Anteile oftmals nicht nur als zur Musikausübung notwendiges Nebenprodukt entstehen, sondern im Sinne von Kagels instrumentalem Theater auch bewusst eingesetzt und als gleichberechtigter Bedeutungsträger genutzt werden.

sentidos e os sons, favorecendo enfim uma nova margem de reencontro entre o desejo de expressão do autor e a expectativa de expressão do autor via intérprete. A inexpressividade opera, logo, como uma reversão que frustra a expressividade. A força expressiva que nasce da valorização do obstáculo valoriza, igualmente, o papel do ouvinte, transformado assim num complementador criativo do autor, convidado a ser um reorganizador da desconstrução operada pelo compositor para propor e localizar uma nova inteligibilidade. Reter as palavras para as dizer de outra forma: este é para mim o ato fundador da música e o gesto fundamental que reúne música vocal e música instrumental, o domínio do linguístico e do acústico. Não mais “dizer” uma emoção, mas dizer com a inexpressividade própria da música o “não sei quê” (e o “quase nada”) de memória jankêlevitchiana o que suscita uma emoção. (GERVASONI, 2008) [tradução minha]⁴

A ideia paradoxal de uma composição que se expressa em sua porção “inexpressiva” dialoga com a metodologia pretendida para meu projeto composicional porque nesse limite comunicativo pode ser explorada a condição aporética de uma mimese conceitual ou imagética que não pode ser a mimese do todo, do absoluto. Noutras palavras, na música de Gervasoni a condição restritiva da expressão encontra-se espelhada dialeticamente no “obstáculo inexpressivo”. Esta interrupção, por sua vez, viabiliza a compreensão de tal limite linguístico e, em contrapartida, a flexibilização dos próprios limites da linguagem convencional, um

⁴ Le travail du compositeur qui fait obstacle associé à celui du compositeur-psychologue de l'attente produit dans la déconstruction un éclatement du son et du sens capable de réassigner leur valeur expressive: son, affectivité, mémoire, imagination, non plus orientés par un sens intelligible ou univoquement identifiable, s'associent de façon nouvelle dans la création d'une *méta-expressivité*. De l'expressivité à l'**inexpressivité**, le travail d'écriture du compositeur devient ainsi un travail d'in-scription (le binôme *scrivere-inscrivere*, *écrire/inscrire* dirait mieux ce passage fondamental de la méta-expressivité), dans lequel un mouvement contraire à la ex-pression domine. Il s'agit plus d'imprimer (d'impressionner, comme pour une pellicule) le matériau employé, de le coder secrètement, d'y cacher des éléments hétérogènes, de le signaler de manière paralinguistique, de travailler comme pour un palimpseste, que de déployer un discours persuasif émotionnellement et séducteur vers un auditoire. Un travail de stratification et encodage qui déjoue, dévie, évite l'expression émotionnellement directe. Qui intensifie la force expressive en vidant l'expression, la désaccoutumant de ses habitudes linguistiques qui la figent dans un rapport direct et performatif avec le sens et le sons, favorisant enfin une nouvelle marge de rencontre entre la volonté d'expression de l'auteur et l'attente expressive de l'auteur via l'interprète. L'inexpressivité opère donc un renversement qui déjoue l'expressivité. La force expressive qui naît de la valorisation de l'obstacle, valorise également le rôle de l'auditeur qui devient ainsi le complément créateur de l'auteur, l'appelant à être un réorganisateur de la déconstruction opérée par le compositeur pour y repérer une nouvelle intelligibilité. Retenir les mots pour les dire autrement: tel est pour moi l'acte fondateur de la musique, et le geste fondamental qui réunit musique vocale et musique instrumentale, le domaine du linguistique et de l'acoustique. Ne pas dire une émotion, mais dire avec l'inexpressivité propre à la musique le “je ne sais quoi” (et le “presque rien”) de jankêlevitchienne mémoire, ce qui suscite une émotion.

“éclatement du son et du sens capable de réassigner leur valeur expressive: son, affectivité, mémoire, imagination, non plus orientés par un sens intelligible ou univoquement identifiable, s’associent de façon nouvelle dans la création d’une méta-expressivité”. A afinidade entre o propósito estético do “inexpressivo” e o problema da expressão da relação fenômeno-conceito-ideia benjaminiano anteriormente comentado é evidente. Ambas se ocupam filosoficamente tanto do problema da imperfeição da linguagem, quanto da pressuposição da participação ativa dos interlocutores, ouvintes. É muito importante, no entanto, deixar claro que o fundamento deste parentesco é, além do dilema linguístico em si que seduz o ouvinte para tomar parte ativa no processo de reconstrução do discurso, a capacidade que a “inexpressão” (Gervasoni-Jankélévitch) e a “constelação” benjaminiana tem de comportar na sua forma, na sua representação, o ambíguo, o incompleto, as nuances do impreciso latente em cada pretensa simplificação dos fenômenos:

Compor visando à inexpressividade significaria, portanto, enfatizar a noção de *obstáculo* em relação àquela noção de *órgão*: A constituição formal de uma obra (dos elementos de uma obra: ideias, emoções) tornando-se a desconstituição mesma da obra, cuja forma aparente é desarticulada, corrompida, fragilmente composta em seu interior. Nessa ruptura as relações entre sentido e signo associadas e associáveis às emoções se multiplicam e assim produzem uma espécie de intensificação da força expressiva da obra resultante. O trabalho específico das emoções se faz não tanto pela intenção de manifestar um valor emocional contínuo ou associado a uma ideia ou a um gesto musical (expressividade = expressão direta de uma emoção), mas na criação de um estado expressivo ambíguo pela vontade de opor, de revolver, de filtrar a expressão de uma ideia ou de um gesto musical com ou sem conteúdo emocional. Este momento – a fronteira entre o compositor e o ouvinte, entre o movimento de exteriorização e de interiorização que queremos evocar a todo instante – no qual o compositor é órgão e obstáculo de si mesmo – é o momento de surgimento desta expressividade particular que é, afinal, sua face secreta: a inexpressividade. Se eu visio a “inexpressividade” – é chegado o momento de por este termo entre aspas – é porque o trabalho de “des-expressão”, de subtração da expressividade, é interessante do ponto de vista das estratégias e procedimentos composicionais que estão em curso, e também porque este é o momento preciso onde uma nova força expressiva se liberta. Depara-se novamente com o paradoxo jankélevitcheano: ao se opor à expressão torna-se mais expressivo. E se a expressividade é também, ou sobretudo, resultado da interferência das emoções na constituição das formas artísticas, pode-se dizer – sempre salientando o obstáculo sobre o órgão – que as emoções são obstáculos para uma expressão formal pura, tanto quanto a obra é um

obstáculo para as emoções e que a combinação desta ação dupla determina a expressividade própria de uma obra.⁵ (GERVASONI, 2008) [tradução minha].

Os elementos e mecanismos composicionais de Bauckholt e Gervasoni descritos não se resumem, obviamente, a meros sistemas ou prescrições de escrita musical. Antes, são também as resultantes da consciência social e do papel da arte para seus autores ou, para dizer com outras palavras, são as resultantes de poéticas musicais atreladas às contingências históricas e cotidianas implicadas no *métier* do artista do século XXI. Trata-se de uma decisão estético-filosófica diante da arte, mas também, ao meu ver, de uma decisão sobre sua condição do artista como ser social. Ambas decisões formam o elo que une este projeto ético-musical de Bauckholt e Gervasoni ao que aqui descrevo como esboço de poética composicional. Por trás da aparente distância formal entre a música de um e de outro se esconde o mesmo empenho morfológico em desvelar a *causalidade discursiva* - e sua variada conformação - ali manipulada. Por isso, se estas obras num primeiro plano podem ser interpretadas em polos musicais opostos (caso se considere a distância formal entre uma música atenta à interferência e uso estrutural de fatores extramusicais e uma música primordialmente endógena, ocupada em fazer visível a partir de si mesma o não-expresso em objetos-conceitos-fenômenos acabados), em

⁵ Composer en visant l'inexpressivité signifierait donc donner de la valeur à la notion d'*obstacle* par rapport à celle d'*organe*: la mise en forme d'une œuvre (des éléments d'une œuvre: idées, émotions) devenant la mise à mal de l'œuvre même dont la forme apparente est désolidarisée, corrompue, rendue fragile à l'intérieur. Dans cet éclatement, les rapports entre sens et signes ainsi qu'entre les émotions associées ou associables se multiplient, produisant une sorte d'intensification de la force expressive de l'œuvre résultante. Le travail spécifique des émotions se ferait non pas dans le sens de manifester une valeur émotionnelle contenue ou associée à une idée ou à un geste musical (expressivité = expression directe d'une émotion) que dans la création d'un état expressif ambigu par la volonté de s'opposer, de détourner, de filtrer l'expression d'une idée ou d'un geste musical avec ou sans son contenu émotionnel. Ce moment - la marge entre le compositeur et l'auditeur, entre le mouvement d'extériorisation et d'intériorisation que nous avons évoqué tout à l'heure - dans le quel le compositeur est organe et obstacle de lui même - est le moment surgissant de cette particulière expressivité qui est son versant caché: l'inexpressivité. Si je vise l'"inexpressivité" - le moment est venu de mettre ce mot entre guillemets - c'est parce que le travail de dés-expression, de soustraction d'expressivité, est intéressant du point de vue des stratégies et des procédés de composition qui en découlent, et aussi parce que c'est le moment précis où une nouvelle force expressive se libère. Voilà encore le paradoxe jankélévitchien: en s'opposant à l'expression on la rend plus expressive. Et si l'expressivité est aussi ou surtout due à l'interférence des émotions dans la mise en forme d'œuvres artistiques, on pourrait dire - toujours en mettant en saillance l'obstacle sur l'organe - que les émotions font obstacle à la pure expression formelle aussi bien que l'œuvre fait obstacle aux émotions, et la combinaison de cette double action détermine l'expressivité propre d'une œuvre.

um segundo plano, numa perspectiva mais conceitual, elas estão unidas pelo empenho em *desvelar* (em dois dos sentidos que o verbo pode comportar: “*desvendar*” e “*cuidar*”) as vicissitudes e significações que o manuseio da causalidade discursiva pode evocar. Afinal, é nessa manipulação dos conectores/elementos causais que por caminhos distintos e singulares ambos procuram - ao enfatizar criticamente o primado da audiência na assimilação da mensagem musical forjada nessa causalidade fraturada - traduzir as contingências da música na sociedade de seu tempo. São ambos, afinal, expressões diferentes de um mesmo projeto de reeducação da escuta, de uma escuta mais “humanizada”. Música mais “humanizada” aqui entendida, é preciso destacar, no que ela se opõe e se diferencia, numa medida relativa, do esoterismo estruturante de parte da música hiperparametrizada do pós-guerra. Noutros termos, música “humanizada” no sentido que a arte coloca o ser e as contingências cognitivas do processo de apreensão e expressão do mundo como fator decisivo em suas problematizações; “humanizada” porque restitui/atribui ao ouvinte o papel ativo na tentativa de refletir subjetiva e criticamente sobre o caráter transcendente destas representações musicais intrinsecamente associadas à memória, à história e à cultura. Por caminhos diferentes a música de Bauckholt e Gervasoni é um produto do empenho formal em trazer para dentro de suas linguagens musicais - fundadas numa causalidade artificialmente manipulada - o ouvinte, legando a ele a tarefa imprescindível de dar forma à narrativa virtual latente nos índices morfológicos ali dispersos.

É por tal prerrogativa comunicacional, integrativa, que as ideias que orbitam à poética axiomática que descrevo aqui dialoga com o pensamento musical destes dois compositores, sobretudo no que ele pode se desdobrar em superação e/ou a liquidação dos papéis tradicionais na relação compositor/recepção ou, se quisermos, no que este pensamento composicional pode ser entendido como relativização da hierarquia que verticalmente atribui ao compositor a palavra mais adequada e última sobre o entendimento de sua criação. Com efeito, o abandono da intenção e da prescrição discursiva, características fundantes da poética que formulo, pressupõem que tal compositor “axiomático” e, por conseguinte, o ouvinte/performer, confrontados com sua obra, também assumam novas dimensões de seus papéis tradicionais na produção e recepção musicais. Na perspectiva do compositor, por exemplo, o limite imposto pela escrita/proposição axiomática restringe indiretamente também seu controle sobre uma interpretação conclusiva, ideal, sobre a vida “pós-escrita”, dos elementos linguísticos por ele dispostos na composição. Este mesmo jogo axiomático que exige o compositor de um pretense e ilusório domínio sobre o futuro narrativo de sua criação no campo da recepção garante, na organicidade dos nexos causais gerados pelos limites formais desse mesmo jogo, o quinhão mais real da determinação criativa do compositor na existência da obra. Noutras palavras, ao invés de uma suposta

e pretenciosa autoridade hermenêutica que paira sobre a vida social de sua narrativa musical e, zelando pela justeza de seus significados, reprime novas ressignificações mais condizentes com outras e futuras contingências histórico-sociais, a figura deste compositor “axiomático” ideal existe tão somente – e por isso mais realmente – na dimensão microscópica daqueles conectores causais (ou obstáculos) – provenientes da regra de ouro do axioma – por ele dispostos. Ali, na imobilidade axiomática destes “conectores causais”, as vicissitudes da ação criativa do compositor residirão e persistirão mais reais e peremptórias porque elas são as condições materiais, sintáticas, que tornam viável o lapso cognitivo, linguístico, que, em último grau, é a razão morfológica da existência da obra e o vetor ético-social de sua reconciliação com a audiência. A partir daí, nesta outra dimensão da vida virtual da obra, a da recepção, opera-se, então, ao invés da ênfase na inteligibilidade narrativa de um discurso linear coerente/coeso, supostamente pré-definido na visão unilateral do inspirado compositor-criador, uma decodificação ativa deste discurso musical viabilizada (e calcada) somente por aqueles nexos estruturais que, a despeito de seu estatismo sintático, conferem ao seu tecido semântico significados, paradoxalmente, móveis, fluidos, capazes de fundar uma apreensão coerente e coesa, não da “verdade narrativa” orgânica do compositor supostamente ali subjacente, mas da causalidade artificial e imperfeita, esta sim, cunhada por ele na obra. Causalidade esta que, em última instância, é, reitero, o lugar de sua voz e o índice do artesanato morfológico derivado do axioma. Neste sentido, para a recepção, a imersão nos pormenores causais que estruturam o axioma torna-se o tributo analítico necessário para se acessar a dimensão simbólica desta linguagem/poética obstacularizada mas, paradoxalmente, será esta imersão que também emancipará o ouvinte/performer da danação tautológica implicada na apreensão “correta”, fiel, do pensamento de um compositor ou mesmo de uma tradição musical. Considerada a importância deste tributo analítico, é mister, explicitar, na perspectiva da poética axiomática em discussão, o potencial hermenêutico que a performance pode assumir tanto na busca por esta narratividade latente nos obstáculos linguísticos propostos no axioma quanto na orientação sobre as decisões performáticas que decorrerão dos limites desta conformação morfológica.

O obstáculo como guia/índice morfológico do ato performático

A última interlocução que pretendo estabelecer neste artigo procura, portanto, relacionar a tensão obstáculo-causalidade manipuláveis no discurso musical à performance e ao que aqui, seguindo Valério Fiel da Costa, denomina-se como *dado morfológico* (COSTA, 2016).

Antes de mais nada, é preciso considerar que nesta compreensão de performance a escritura (enquanto dimensão plástica da ideia musical pensada) é, a despeito de sua inexorável função estruturante, tão somente o estrato mais visível da organização complexa dos fenômenos captados nos conceitos ou, para usarmos os termos benjaminianos, o “teor coisal” (*Sachgehalt*) ainda à espera da emancipação cognitiva da intuição do “teor da verdade” (*Wahrheitsgehalt*) que, na concepção do filósofo, encerra o alcance transcendental da obra de arte. A escritura é, portanto, primeiro para o instrumentista e, por derivação, para o público, o ponto de partida para o escrutínio que o entendimento do princípio formal das peças sugere e requer. A escritura é, por isso, naturalmente, a primeira camada do palimpsesto a ser “decifrado”. É ela que substancia a preparação e realização das performances artísticas que chegarão aos ouvintes. Neste sentido, o ato performático torna-se em todos os vetores que meu projeto composicional pretende abranger (estético, crítico, social, ético) uma espécie de antessala, de soleira, que separa o trabalho do compositor do trabalho de assimilação simbólica do ouvinte, mas que também - e sobretudo - os liga.

As ponderações de Costa a respeito das paradoxais demandas performativas da chamada “música indeterminada” cageana são de grande valia para começarmos a entender o alcance e situação hierárquica deste intérprete ideal na validação do estrato simbólico entranhado na escritura musical:

Ao invés de um novo paradigma capaz de vincular definitivamente uma dimensão criativa ao ato performático, temos uma estratégia de controle do intérprete e do resultado sonoro, muito mais refinada, pois dissimulada por uma retórica que atribui a este parte da prerrogativa de definição da obra. Na realidade o performer atua mais como um operador, no sentido computacional do termo, agindo segundo um algoritmo cujo funcionamento se esforça por garantir. Nisso consistiria a “disciplina” do performer cageano exigida como condição para que, em suas músicas, os “sons sejam eles mesmos”. Em outras palavras, para que não reste nenhum sinal da autoria por parte do intérprete no resultado sonoro final, território que se mantém aqui como propriedade exclusiva do compositor. (COSTA, 2017, p.15)

Costa aponta como o emprego genérico do termo “indeterminação” resultou na crença superficial e apressada de que esta proposição musical de Cage seria o ponto inicial da libertação do intérprete da lógica hierárquica da música conservatorial, pré-cageana. Demonstra como tal teor indeterminista, na verdade, mascarou a manutenção da verticalidade nas relações de produção e criação nessa nova música. Feita essa constatação, Costa avança na direção do que em sua argumentação instaura, ao meu ver, o parentesco ético-estético entre sua compreensão do “protagonismo” do dado morfológico na performance e a música fundada sobre

uma linguagem axiomática aqui em discussão; avança, pois, na direção do desenvolvimento de uma consciência do ato performático que reivindique para a performance a ação criativa – logo, humana, ativa – que depura e salvaguarda o nexó morfológico, elemento fundante de cada peça, numa causalidade mais sofisticada:

Assim, há que se retomar a reflexão a respeito do papel do intérprete na música de caráter indeterminado e suas derivações, tanto americanas quanto europeias, reintroduzindo no jogo a *performance* como agente de produção morfológica por excelência, admitindo que é no ato performático que se dá, de fato, a criação musical nesse contexto.

Uma teorização musical da performance poderia ser estruturada a partir da premissa do *músico que faz música à sua maneira a partir de determinado estímulo*. Esse estímulo poderia ser de qualquer natureza: partitural, grafista, instrucional, inspiracional, improvisatória, mimética, algorítmica, etc.

Finalmente, seria possível recolher de cada experiência musical específica o seu respectivo resultado sonoro e se poderia estudar o impacto morfológico de cada “disparador” no contexto. O critério geral seria *morfológico* e não mais *ontológico* (CARON, 2011) e a obra poderia ocupar o seu lugar conceitual justo como *efeito* de uma práxis performativa, admitindo o seu antigo (e típico) viés, *causal*, como coisa específica e necessariamente vinculada a uma determinada tradição. (COSTA, 2017, p. 15)

No que concerne ao meu projeto axiomático, o mais importante é capturar da reflexão de Costa esta ênfase no dado morfológico que, tanto viabiliza uma nova hierarquia criativa na produção musical, quanto dá relevo à condição paradoxal de uma autonomia criativa sujeita às vicissitudes de uma linguagem orgânica e propositalmente obstacularizada. Afinal, é na apreensão deste nexó morfológico que ao meu ver os papéis do compositor, do performer e do ouvinte podem se tornar equiparáveis – e, por isso mesmo, complementares – no processo de criação musical. É daí que se viabilizaria o aprofundamento das questões epistemológicas, filosóficas e estéticas implicadas no código genético desta linguagem musical axiomática que pretendo dispor. Numa palavra: considerada a compreensão da linguagem como um arranjo de obstáculos e, por conseguinte, como tecido polissêmico que contém em si seu potencial metalinguístico e crítico, a proposição de abordagem performática de Costa surge quase como uma referência premonitória, antecipatória, de um ideal de linguagem musical pensado como gatilho de uma percepção ativa do fenômeno complexo cunhado na escritura das peças. Ou seja, ao colocar o dado morfológico no centro do problema da performance, Costa lança mão do mesmo princípio de apreensão fenomenológica que, no ciclo de composições axiomáticas aqui pensado, é seu objeto, seu guia epistemológico, seu molde de representação estética e o convite a uma participação mais ativa do ouvinte na percepção destas questões. Por vias indiretas oferece a terminologia que viabiliza a noção de obstáculo como

“forma” e, portanto, da noção de obstáculo como via fundamental da assimilação da causalidade estéril dos significantes morfológicos prescritos no axioma. Nesse sentido o dado morfológico é também, portanto, a instância preservadora do potencial de atualização, presentificação, espaço-temporal da interpretação/apreensão do fenômeno musical:

A obra musical poderia ser entendida como um “nexo” cujos limites morfológicos oscilariam em função da observância de regras próprias a seu projeto, irritações externas e fatores temporais, projeto que poderia ser entendido como um *todo* cuja organização interna, bem como as zonas de organização ao redor de cada objeto musical, forneceria um modelo sistêmico: um todo formado por elementos e que é definido não pela simples somatória destes, mas pelo modo como está determinado seu comportamento, o qual serviria para diferenciar o “sistema/obra” de um entorno de comportamento diverso, articulando-se a este graças a diferenças de complexidade e função. Percebi que este modelo poderia servir como ponto de partida para o estudo de desdobramentos morfológicos de uma obra, pois fornecia de cara não apenas um molde mínimo para esta, mas também uma teorização básica sobre sua dinâmica de adaptação às influências do meio, além de um parecer a respeito da evolução morfológica da obra, considerando um tempo irreversível. (COSTA, 2016, p.37)

Como se pode observar neste comentário de Costa esta ênfase no dado morfológico em nada diz respeito, obviamente, a algum tipo de prescrição performática. Paradoxalmente, numa direção inversa, ela é, na verdade, a senha de preservação da liberdade criativa que dá contornos individuais à apreensão do fenômeno imerso e ameaçado pela própria volatilidade de sua representação. A teoria do ato performático defendida por Costa evoca, indireta e analogamente, uma teoria da escuta ideal. Ideal aqui, cabe dizer, entendida não no sentido de uma correspondência às expectativas do compositor ou do senso comum, mas no sentido do estabelecimento de uma relação viva, ativa, com a criação artística, uma relação capaz de catalisar na performance a dialética dos significantes dispostos numa obra em movimento. Afinal, no contexto de recepção das obras o *performer* é o primeiro - e possivelmente mais privilegiado - decodificador daquela linguagem profusa e estratificada encerrada na forma da obra acabada. Sua decisão sobre o dado morfológico resultará mais do que numa (suposta) justa correspondência entre a intenção do compositor e o resultado estético da interpretação na ênfase de uma espécie de *ethos* colaborativo que o emparelhamento obra, interpretação e público requer para fazer jus a vivacidade e transcendência dos fenômenos representados. No que diz respeito especificamente ao meu projeto, este ciclo colaborativo se inicia (e se faz necessário) já na decisão de tomar como dinamismo criativo das peças um axioma que, à maneira de um *clinâmen*, carrega consigo a dissolução dos limites discursivos da peça,

carrega uma centelha transformadora que corrompe o nexos linear da sintaxe linguística e gera na polissemia decorrente dessa ausência, dessa desordem, os descaminhos que nas mãos de seus interlocutores (intérpretes e ouvintes) se transformarão em intuição do inexprimível, do absoluto; se transformarão na causalidade desvelada no/pelo axioma, portanto, na intuição da ideia em si, emancipada do seu involucro conceitual e de sua angulação fenomênica redutora.

Por tais razões, considero imprescindível, no âmbito de minha poética, esta revisão do lugar histórico da performance e, por conseguinte, do lugar compositor, do significado da escritura e da participação da audiência proposta por Costa, por acreditar que a assimilação formal da escrita axiomática e a da causalidade artificial nela cunhada não é suficiente para que se assimilem as questões críticas, estéticas e históricas que esta música axiomática pressupõe. É preciso que a dinâmica restritiva do axioma se desdobre e se encorpe na montagem/interpretação das peças, no realce de seu respectivo nexos morfológico. Afinal, além de tudo, as contingências morfológicas das peças são faces das mesmas contingências comunicativas que regem nossas relações sociais, nossa linguagem, nosso entendimento. Não são meras prescrições formais nem tampouco meros quebra-cabeças à espera de serem desvendados. São prescrições, são quebra-cabeças, mas são também antes formatações estéticas das aporias sociais e históricas que se impõem à linguagem e à arte desse homem do século XXI. Negligenciar esta condição é negligenciar a possibilidade crítica que a causalidade prescrita do axioma nos oferece. Neste sentido, considero que é na consciência desta artificialidade que a comunicação, o diálogo e o entendimento entre música e audiência estabelece novas bases. Nesta nova direção latente no jogo axiomático, a escritura não é mais lugar sagrado da exegese, mas antes suporte epistemológico; o intérprete/ouvinte não mais reproduzidor-portador-mensageiro da lógica causal que tudo explica e resume, mas antes o cocriador que, das suas próprias contingências histórico-sociais, suscita os significados possíveis das margens deixadas em branco, os significados vislumbráveis nas frestas abertas pela interrupção, os preenchimentos que ligam os espaços vazios de uma linguagem e, portanto, de uma condição humana fraturada, incompleta.

Referências

BARANELLI, Luca; FERRERO, Ernesto. *Album Calvino*. Milano: Mondadori, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

----- *Origem do drama trágico alemão*. (tradução de João Barrento), Lisboa: Assírio Alvim, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Assunto Encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. (tradução Roberta Barni), São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

----- *Por que ler os clássicos*. (tradução Nilson Moulin), São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

----- *Todas as cosmicômicas*. (tradução Ivo Barroso e Roberta Barni), São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

----- *Seis propostas para o próximo milênio*. (tradução Ivo Barroso), São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Valério Fiel da. O lugar da performance na música indeterminada cageana. In: *Revista de música Hodie*. Goiás: UFG, vol. 17, n. 1, p. 7-18, 2017.

----- *Morfologia da obra aberta*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

FERRAZ, Bruna Fontes. *O universo em um livro: as cosmicômicas, de Ítalo Calvino*. Belo Horizonte: UFMG, 2013. (dissertação de mestrado)

GERVASONI, Stefano. *De l'in-expressivité (et de l'éclectisme): expressions suspendues - une approche ambiguë vers une vieille idée*. Disponível em <http://www.stefanogervasoni.net/index.asp?page=writings&id=2,>> Acesso em 11 de maio de 2019.

OBERSCHMIDT, Jürgen. (Hg). *Geräuschtöne: Über die Musik von Carola Bauckholt*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2014.

Sobre o autor

Maryson J. S. Borges é doutorando em Composição Musical do Programa de Pós-graduação em Música da UFPB com a pesquisa "A causalidade desvelada: estudos sobre uma proposta de escrita axiomática como poética musical". Possui doutorado pela UNESP/FCLAr, com estágio de pesquisa na FU-Berlin, em Teoria e crítica literária (2008), mestrado em Literatura Brasileira pelo PPGL/UFPB (2001) e é bacharel em Composição (2017) e Jornalismo (1997) pela UFPB. Tem experiência docente na área de Letras e Comunicação Social, com ênfase em Teoria Literária, Filosofia da Arte, Crítica e Epistemologia e é membro do projeto de música experimental "Artesanato Furioso" do DEMUS da UFPB, onde atua como compositor e instrumentista. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5844-1840>