

## 4

# A ESTONTEANTE VELOCIDADE DA MÚSICA MAXIMALISTA – MÚSICA E FÍSICA: ELOS E PARALELOS<sup>1</sup>

### Matemática dos afetos

Falar de música nos tempos atuais, em que a indústria cultural impera de modo tão nefasto, implica o risco em falar de coisas tão distintas que dificilmente um ser extraterrestre, dotado minimamente de certa inteligência e mesmo em visita prosaica, classificaria as coisas que ouvisse por aqui como fazendo parte de um mesmo ramo do saber humano. Em sua empreitada, certamente perderia muito tempo, deparando com uma quantidade colossal de fazeres medíocres e despretensiosos – dois adjetivos deveras problemáticos para a boa arte: o primeiro, involuntário; o segundo, de responsabilidade do próprio “artista”.

Como quer que seja, se entendermos por *música* aquela atividade especulativa, prazerosa, sim, mas ao mesmo tempo essencialmente investigativa, de cunho experimental, cuja radicalidade ancora-se sobretudo na relação dialética entre o novo e a revisita do velho no novo contexto, então há de se reconhecer que, desde que tal ramo do saber existe de forma mais ou menos autônoma, ele sempre esteve ligado, como um primo próximo (irmandade talvez fosse um exagero), à matemática e à física. Desde os tempos mais remotos, em que Pitágoras pronunciava-se acerca de uma *harmonia das es-*

---

1 Texto de minha conferência em outubro de 2003 no ciclo “Interatividades”, organizado por Daniela Kutschat e Rejane Cantoni junto ao Instituto Cultural Itaú de São Paulo, e publicado pela primeira vez como: “A Música e a Física – Elos e Paralelos”, na Internet, no site: <http://www.itaucultural.org.br/interatividades2003/menezes.cfm>, a partir de novembro de 2003.

*feras*, até a contemporaneidade, em que os próprios físicos fazem apelo às constituições musicais para elucidar problemas da física e do universo, o parentesco entre a música e as ciências é notório e evidente. Foi justamente um físico, Brian Greene, quem recentemente afirmou: “Historicamente a música tem propiciado as melhores metáforas para quem quer entender as coisas cósmicas”<sup>2</sup>.

Devemos mesmo admitir, contudo, que a aproximação da música às ciências respalda-se na metáfora apenas como seu elo mais superficial. Os liames que interligam ambas as esferas do saber humano – música e ciências – ancoram-se em bases bem mais profundas que as simples analogias. Trata-se muito mais de elos do que de meros paralelos. Com a substancial diferença, contudo, de que em meio às elaborações numéricas e conceituais que sedimentam as estruturas musicais tem-se uma não menos fundamental – e para alguns até mesmo mais importante – parcela de cargas afetivas que se introjetam em um complexo e semiconsciente emaranhado que oscila constantemente entre a invenção e o cálculo, entre a intuição e o raciocínio.

Assim, costumo definir a música – entenda-se bem aqui: a música *especulativa* (para usarmos um termo de Zarlino<sup>3</sup>, já em 1558), *radical* (como queria Theodor W. Adorno), *maximalista* (como quero eu) – como uma *matemática dos afetos*.

Tal definição não pretende alijar as ciências da emoção que preside a investigação científica. Longe disso. É preciso reconhecer, contudo, que entre a emoção difusa que se irradia na comunidade científica internacional quando se descobre uma saída para uma equação para a qual não se tinha há séculos uma solução, como ocorre de tempos em tempos na matemática, e um arrebatamento concreto e direto advindo da audição de uma obra de gênio que adentra a psique do ouvinte receptor com tanto mais profundidade quanto mais será perdurável, enquanto vivência passada e experiência única, no arsenal de sua memória, há uma diferença de potencial: emocionar-se em ciência significa ter certeza parcial de mais uma etapa conquistada em direção à asserção de sua intuição primeira, enquanto emocionar-se na mú-

2 Brian Greene, *O Universo elegante*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p.155.

3 Gioseffo Zarlino, *Le Institutioni Harmonische* (1558), Nova Iorque, Broude Brothers, 1965.

sica significa deparar com a perplexidade do que será compreendido apenas com o passar dos tempos. Neste último caso, é a intuição, agora atuante como fator de percepção receptiva (não tanto mais ativa, como quando do próprio conceber da música), que dá o pontapé inicial no jogo da experiência.

### **A noção de *transgresso*: um sim às muitas verdades, e um não à mentira**

Mas onde se situa o fator genético que une a música às ciências e, em particular, à física?

Será preciso reconhecer, nesse contexto, uma certa “gradação de eficácia das ações” que vai da esfera política àquela do fazer artístico, passando, a meio caminho, pelas ciências. O grande musicólogo alemão Carl Dahlhaus disse certa vez que, ao contrário da política, na qual o ineficaz resume-se a nada, na história da música uma obra da qual nada se desenvolveu pode ser significativa<sup>4</sup>. Portanto, se na política o erro traduz-se como algo inadmissível, na medida em que toda ação política necessita ter eficácia imediata para que surta qualquer efeito, na música, ao contrário, uma obra poderia ter sido concebida sem causar qualquer conseqüência imediata, germinando apenas em fase futura dos estilos que se delineiam no decurso dos anos. A meio caminho, podemos situar as ciências, que na procura insaciável pelo acerto acaba deparando com o erro que, como produto irreverente de um “acaso”, pode apontar para novos caminhos e, conseqüentemente, novas soluções.

Nesse sentido, as ciências estão para a política assim como a música está para as ciências. Se a noção de *progresso*, tão fundamental em política, se vê ameaçada em áreas de atuação em que o erro passa a ser admitido como componente potencial de algum acerto, ela se transmuta, em ciências e sobretudo nas artes, naquilo que costumo chamar de *transgresso*<sup>5</sup>. Desta fei-

4 Carl Dahlhaus, *Schönberg and andere*, Mainz, Schott, 1978, p.340.

5 O termo tem origem no título de minha primeira realização eletroacústica no Studio für elektronische Musik de Colônia, Alemanha: a composição verbal *Phantom-Wortquelle; Words in Transgress*, composta em 1986-1987 – cuja versão reduzida, *Words in Transgress*, data de 1995. A parte em inglês do título poderia ser traduzida como “palavras em transgresso”.

ta, o progresso não deve de forma alguma ser visto como algo datado ou superado – postura fácil, condizente com o marasmo ideológico reinante e, devo dizer, bastante reacionária que assola a mentalidade pequeno-burguesa atual –, mas antes como potencializado numa noção de índole “quântica”, em que saídas distintas são vislumbradas para problemáticas comuns sem que se opte por uma regressão da linguagem em suas proposições essencialmente evolutivas.

A linguagem musical continua, assim, a delinear evoluções, tão claras quanto necessárias. Potencializando ao máximo a importância não tanto dos erros, mas – precisemos – sobretudo dos desacertos que se dão igualmente nas ciências, a música aponta desde os tempos mais remotos para uma evolução não-linear dos fatos de linguagem que fundamentam a composição através da evolução dos estilos.

A situação pode ser comparada às arborescências: ramos de árvores multidimensionais se multiplicam em infindáveis floradas distintas, cada qual evolutiva a seu modo, em que ramos distintos e aparentemente longínquos dão frutos em árvores situadas em outros lugares, numa combinação atípica que decorre de uma opção estética particular, fruto ela mesma da complexa ramificação em que consiste a trajetória do artista, condicionada em boa parte pela qualidade do terreno (não do território!) no qual busca seus nutrientes. Um ramo Stockhausen, somado a outro Berio, pode frutificar em mim, enquanto que o mesmo ramo Stockhausen associa-se ao ramo Boulez para dar frutos, por exemplo, em Philippe Manoury. Descartes definira a filosofia como uma árvore: as raízes seriam a metafísica; o tronco, a própria física; e os ramos, todas as outras ciências. Se este grande bosque servir de metáfora ao criador, o compositor terá de intercalar suas funções entre o jardineiro, mais atado à terra e ao que tiver ao alcance de suas mãos, e o pássaro que, no vôo livre de suas intuições, pode pousar de galho em galho e, de cada lugar, vislumbrar os terrenos de ângulos diversos.

Se Werner Heisenberg apontava para o fato de que toda palavra e todo conceito possuem apenas uma limitada gama de aplicabilidade (*apud* Capra<sup>6</sup>), se Merleau-Ponty definia verdade como sendo outro nome da sedi-

---

6 Fritjof Capra, *O ponto de mutação*, São Paulo, Cultrix, 1982, p.45.

mentação<sup>7</sup> (Merleau-Ponty) e se Roman Jakobson relevava o caráter dramático da antinomia presente no bojo mesmo de todo signo lingüístico, no qual o significante reporta-se ao significado sem jamais sê-lo integralmente<sup>8</sup>, tais visões da física, da filosofia e da lingüística revelam profunda identidade com uma provável e única verdade: a de que existem inúmeras verdades, mas que a mentira, em ciência como em lingüística e em música, é singular.

Disso decorre a tarefa consideravelmente mais fácil em detectar o ruim em arte, ao mesmo tempo em que o bom se traduz sobretudo como algo quase indecifrável. Daí decorrem tanto a perplexidade diante da obra genial quanto o tédio diante da efemeridade do feito implacável e indubitavelmente medíocre. E nisso reside um certo parentesco da arte com a política, por mais paradoxal que isso possa parecer: a inviabilidade de uma convivência pacífica com os anacronismos, com as árvores mortas ou com os ramos involutivos, regressivos, que rejeitam a luz e incrustam-se por debaixo da terra.

Se a verdade – como brilhantemente nos apontava Greimas<sup>9</sup> em seu quadrado semiótico (Greimas/Courtés) –, como conjunção do *ser* e do *parecer*, alia-se ao segredo que *é* mas *não parece*, a mentira, conjunção do *parecer* com um *não-ser*, alia-se à falsidade que *nem é* e *nem parece*.

O progresso não está sepultado; ele apenas transmutou-se e se potencializou. Mas não falo aqui de mera transgressão desafortunada. Não “transgrido” simplesmente: trans-gresso. É preciso, pois, *trans-gredir*.

## Simultaneidades

Tanto o processo de evolução dos sons da linguagem por parte da criança – batizado por Jakobson e Morris Halle de *estratificação* – quanto a asser-

7 Maurice Merleau-Ponty, “Sobre a fenomenologia da linguagem”, In: *Husserl Merleau-Ponty – Os Pensadores*, XLI, São Paulo, Abril, 1975, p.329.

8 Roman Jakobson, *Poética e Poesia*, Turim, Einaudi, 1985, p.53.

9 A. J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique – Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette, 1979, p.32.

ção da biologia desde Darwin de que o universo poderia ser descrito como um sistema em (r)evolução permanente de estruturas cada vez mais complexas que se desenvolvem a partir de formas mais simples (asserção esta corroborada pelas leis da termodinâmica em física, concernentes à conservação e à dissipação de energia em um dado processo) apontam para uma apologia da *complexidade* ou, em termos musicais, a um crescente e, por sorte, inatingível apogeu das *simultaneidades*.

E isto é de fato o que distingue a música especulativa das músicas “ligeiras”, chamadas “populares”, e que se resumem, a rigor, à música de entretenimento. Ao longo da história da música ocidental, o pensamento compositivo trilhou um caminho de uma simultaneidade cada vez maior de eventos. Mesmo na aparente simplicidade de elaboradas melodias, tem-se uma busca incessante por processos evolutivos que se dão em níveis distintos, interdependentes e concomitantes de escuta. Nisso residiu a poética, por exemplo, de Luciano Berio na busca de uma *polifonia latente* da linha melódica em suas *Sequenze*. Para fazermos uso de um termo do poeta Edoardo Sanguineti tão caro a Berio, almeja-se aqui a um “laborinto” de múltiplas entradas e saídas, cuidadosamente entrelaçadas pelo compositor sem que se exerça sobre o resultado perceptivo controle absoluto e unilateral, ecoando a intuição da física das supercordas, para a qual o tecido microscópico do universo constitui um labirinto multidimensional ricamente urdido de cordas retorcidas e continuamente vibrantes. Nisso residia também o potencial de abertura tal como formulado por Umberto Eco em *Opera Aperta*<sup>10</sup>: não nas operações casuísticas de um pretense “acaso”, mas na potencialidade multilateral da experiência mesmo diante do objeto aparentemente mais “fechado” possível. E nisso consiste a definição de uma poética *maximalista* em composição (tal como eu mesmo definira em 1983).

Talvez a maior aproximação do maximalismo da composição com a física que proclama a complexidade como seu lema seja o elo entre a relatividade einsteiniana e aquela que preside os processos temporais em certas obras da música especulativa. Ao contrário do entretenimento, para o qual a música exerce função utilitária de pano de fundo amortecedor, assentada numa gra-

---

10 Umberto Eco, *Opera Aperta*, Milão, Tascabili, 1962.

de temporal uniforme e catatônica, na música radical ausenta-se, por princípio, o molde do tempo e a fácil parametrização da métrica. A percepção rítmica dá lugar a outra, essencialmente *durativa*, que prioriza a extensão (por mais ínfima que seja) do som enquanto dado de sua essência estética. Mais uma vez reportamo-nos a Descartes, para quem a essência da matéria é a extensão. No bojo de tal atitude perante os sons, aquilo que vulgarmente aparece como entretenimento dá lugar, de modo conseqüente, a uma *intertensão*. Quando não se quer *interter*, que se ouçam os silêncios!

### A problemática das decomposições

A questão das simultaneidades reflete-se tanto no nível macroscópico quanto no micro-universo da matéria e, no caso da música, dos sons. Os padrões ondulatórios de probabilidades proclamados pela física mais recente, em especial através da teoria das supercordas, revelam que as partículas subatômicas devem ser entendidas não como entidades mínimas, mas antes como interconexões entre aspectos cada vez mais subcutâneos da materialidade das coisas, cuja trama constitui o tecido de eventos do universo: texturas de aspectos interdependentes.

Não poderia haver nada mais afinado com as vibrações que emanam da música do que esta visão sistêmica da física. Já o próprio Berio havia falado que um som não tem importância se considerado fora de um contexto. Pode ser que haja interesse – e sempre há – em sua trama particular, desprovida de qualquer textura sintática, mas o som só ganha significado quando contextualizado em um tecido musical no qual interage com outros objetos sonoros. Contudo, não somente no nível de sua “externação” é que o som adquire significado e sentido. Já em sua constituição interna mesma perceberemos o quanto seus aspectos constituintes – frequência, amplitude e duração, tudo isto condicionado à própria evolução energética do som no tempo e resultando em sua percepção global, a que damos o nome de *timbre* – que se articulam em regiões perceptivas mais ou menos autônomas estão fortemente relacionados entre si.

Aí reside uma das contradições mais salutares do fazer musical: a dialética entre percepção global do som e percepção particularizada de seus

aspectos subsidiários. Desde o nascimento (ou consolidação) da notação musical – processo de transcrição *notacional* que não deve ser confundido com o processo de elaboração compositiva propriamente dita, a que podemos dar o nome de *escritura*, por oposição à mera escrita –, a composição musical enveredou-se por uma representação do som, em princípio atado à verbalidade, que desse conta dos aspectos prosódicos da linguagem. Alturas, durações e, bem posteriormente, intensidades passam a ser grafadas de modo autônomo, como constituintes elementares do som. Em um exercício de alta abstração, tal articulação permitiu, ainda que calcada na interdependência desses atributos, a elaboração concomitante de planos perceptivos que dessem conta de aspectos distintos da experiência bruta e concreta da escuta do som enquanto uma totalidade de parâmetros sonoros. Essa compartimentalização do som, se permitiu por um lado a evolução das técnicas de escritura musical, alimentou a ilusão, por outro lado, de que tais aspectos pudessem ser pensados de modo absolutamente independente uns com relação aos outros.

O apogeu de tal desvinculação dos atributos sonoros, que se deu na fase do serialismo integral do início dos anos 1950, propiciou tanto a consciência cada vez mais responsável e totalizante dos parâmetros do som e da composição, quanto resultou, paradoxalmente, em obras nas quais se perdia o controle sobre o próprio fenômeno sonoro, tal o peso da pretensa independência dos constituintes sonoros. A ultra-articulação resultara, a rigor, em desarticulação sintática da composição. Porém, por mais que o cálculo (ao menos aparentemente) tenha imperado sobre a intuição, as aquisições quanto à organização do material musical eram inquestionáveis e até mesmo – no prisma de uma música radicalmente especulativa – irreversíveis: a *decomposição* sonora, ainda que problemática, demonstrava-se absolutamente necessária para a (re)composição musical.

É nesse sentido que Karlheinz Stockhausen irá definir a *Dekomposition des Klanges* (decomposição do som) como sendo um dos critérios essenciais das poéticas eletroacústicas<sup>11</sup>. Valendo-se dos recursos em estúdio, a composição eletroacústica almeja, de fato, essa mesma decomposição do

---

11 Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1970-1977*, Band 4, Colônia, DuMont, 1978, p.360-401.

som a que a própria escrita musical, com meios representacionais bem mais limitados, fez e faz recurso, para depois reorganizá-lo e recompô-lo tendo em vista a interatividade entre seus constituintes mínimos. Em meio a tal processo de investigação, tem-se que, em um dado momento, toda decomposição cessa para dar lugar a dimensões distintas de um mesmo elemento constituinte, extravasando sua potencialidade para o âmbito de ação/percepção de outro atributo, perante o qual se revela como essencialmente *interdependente*. A extensão cartesiana que transluzia a essencialidade da matéria revela-se, aqui, como fenômeno de transferência. É nesse sentido que a noção mesma de *entidade* ganha relevo no contexto musical especulativo, particularmente quando se refere às possibilidades infindáveis da *harmonia*: enquanto *campos de interconexões*, estruturados em aglomerados ora preponderantemente sincrônicos (acordes), ora preponderantemente diacrônicos (módulos, perfis).

### **Continuum**

No âmago das interconexões aflora uma dúvida penetrante: em quê de fato consiste essa interdependência entre atributos pretensamente autônomos do som?

A física einsteiniana já proclamara, quando da inserção do tempo nas três coordenadas espaciais da tridimensionalidade, que tempo e espaço estão tão intimamente interligados que acabam por constituir um *continuum* quadridimensional denominado “espaço-tempo”.

Tanto no universo tal como interpretado pela física quanto no mundo dos sons tal como os percebemos, a “regionalização” dos atributos constituintes dos macro-objetos não exclui mas, ao contrário, pressupõe uma transição contínua dos âmbitos de atuação ou percepção de tais aspectos micro-estruturais. Em música tal fato tornou-se acessível à consciência compositiva quando da formulação, por Stockhausen, da chamada teoria da *Unidade do Tempo Musical*<sup>12</sup>. A partir da realização de *Kontakte* (1958-1960),

12 Cf. Flo Menezes, *Música Eletroacústica – História e Estéticas*, São Paulo, Edusp, 1996, p.141-149.

Stockhausen percebeu que impulsos rítmicos acelerados, quando ultrapassando a região limítrofe de cerca de 16 impulsos por segundo, adentravam-se no terreno perceptivo das alturas, da mesma forma que frequências, percebidas como “notas musicais”, tornavam-se ritmos quando se desaceleravam ao extremo.

A descoberta, que até hoje deixa perplexa grande parte da comunidade musical, representou um enorme avanço não apenas nas formas de elaboração do material musical, mas igualmente na maneira de *ouvir* o som em seus mais distintos estados perceptivos (*Gestalten*).

A radicalização desse processo levou Stockhausen a expandir o campo de observação, e para além da dimensão frequencial inclui-se a percepção das “cores” espectrais (timbre) no mergulho interiorizado no som, assim como para aquém da dimensão rítmica a extensão do tempo organiza-se em blocos formais, dando lugar à percepção das formas musicais. A consequência que se tira é tanto óbvia quanto surpreendente: o *continuum* que interliga espaço e tempo dá vazão, na percepção das constituições sonoras, àquele que *glissa* da forma ao timbre.

### ***Perpetuum mobile***

Seria ilusão conceitual circunscrever o caráter contínuo da percepção às regiões perceptivas que adquirem, justamente por constituírem “regiões”, certa autonomia. A física enuncia que quanto menor for a região de confinamento de uma partícula subatômica, tanto mais rapidamente tal partícula será impelida a movimentar-se. A agitação proporcionalmente mais frenética da partícula em relação à diminuição do espaço de sua atuação implica uma espécie de exuberante “claustrofobia quântica” e, conseqüentemente, uma contínua mobilização dos elementos mínimos da matéria.

Tal fenômeno revela que inexistem estruturas estáticas na natureza, e que o universo organiza-se, tanto microscópica quanto macroscopicamente, como uma contínua e ininterrupta dança cósmica, que a teoria das supercordas interpreta como um *perpetuum mobile* de cordas vibrantes.

Ainda que seja arriscada a proclamação em alto e bom tom de uma postura estética precisa num momento em que não se trata de juízos de valor, é evi-

dente que, se desejarmos afinar as cordas desse amplo estado vibratório que une naturalmente a física do universo ao universo dos sons, deve-se almejar uma organização *direcional* das estruturas musicais. Toda poética circunscrita a uma escuta de tipo estático, em que se decreta a morte da direção, distancia-se do que há de mais atual em física e, de modo geral, em visão de mundo ou, precisando ainda mais nossa colocação, em compreensão fenomenológica das “folhas de mundo” que compõem o tecido do universo.

Quando Einstein revela que a massa nada mais é que uma forma de energia, conclusão corroborada pelas experiências em física de processos de colisão de alta energia, nas quais observou-se que as partículas materiais eram destruídas e criadas, mas que suas massas transformavam-se em energia de movimento e vice-versa, nada mais fez que elaborar um modelo, em física, totalmente afinado com as concepções mais relevantes em música eletroacústica concernentes às massas enquanto propriedades dos sons ao serem situados, pela escuta, em algum lugar no espaço das alturas sonoras. Em música, as massas – tal como queria Pierre Schaeffer – potencializam-se em *perfis*, da mesma forma que os movimentos subatômicos de energias entrelaçam-se com as transformações das massas das partículas.

Dessa feita, quando há vinte anos eu formulava uma possível definição acerca de uma poética atual na composição, enunciando a fórmula segundo a qual “escutar é ouvir, e viver, percorrer *direções*”, pontuava a relevância e atualidade estética dos fenômenos direcionais. À morte da *direcionalidade* em música, decretada de modo insipiente pelas posturas minimalistas, opomos uma atitude radicalmente *maximalista*, atenta ao *perpetuum mobile* e ao caráter transformacional das energias sonoras.

## O espaço: ativo e relacional

O conceito de movimento é relativo; assim o quer a física das supercordas; assim o quis o relativismo einsteiniano. Mas a relatividade não se limita, como bem sabemos, à noção de movimento: o próprio espaço é relativo; e mais, ele é igualmente *ativo*.

Tal asserção remonta à dualidade teórica que envolveu pensadores do calibre de um Newton ou de um Leibniz. Ao contrário do físico inglês,

Leibniz afirmava, ressignificando (poderíamos dizer) o pré-socrático Zenão, que o espaço não existia por si só<sup>13</sup>. A existência do espaço era viabilizada pela existência das coisas no mundo. Sem as coisas, não haveria espaço. Assim, o espaço mediava as coisas do mundo na mesma medida em que delas dependia para que se desprendesse enquanto noção mais ou menos autônoma. Mais que relativo, o espaço, na concepção leibniziana, é essencialmente *relacional*.

Além disso, como bem pontua Greene, os vínculos entre a gravidade, o movimento acelerado e o espaço curvo incitaram Einstein à compreensão de que a presença de uma massa faz com que o tecido do espaço se curve. O espaço não seria uma simples “arena” passiva, palco para os eventos do universo, mas antes um *agente* relacional que condiciona a percepção mesma desses eventos.

Tanto o aspecto relacional do espaço quanto sua capacidade ativa de condicionamento perceptivo traduzem-se como fatores cruciais de uma pertinente poética eletroacústica: *compor o espaço* significa dar-se conta de suas potencialidades sintáticas, em interdependência com os próprios materiais. Se sem a existência de qualquer massa, o espaço é, em física, plano, sem som, o espaço em música sequer existe e – para além desta aparente obviedade – sem movimento, ele, mesmo que existente, sequer passa a ser reconhecido.

## Polarizações

A comprovada tese einsteiniana segundo a qual os objetos se movem através do espaço-tempo pelo caminho mais perto possível ou, ainda mais precisamente, pelo caminho de menor resistência, encontra paralelo e tece forte elo com a força gravitacional exercida por certas frequências em determinados contextos daquilo que Edmond Costère, em harmonia, batiza-

---

13 Em uma de suas aporias, Zenão pergunta-se: se cada coisa que existe ocupa um lugar no espaço, e se se pensa que o espaço em si existe, qual o lugar no espaço ocupado pelo próprio espaço? Daí conclui pela sua inexistência. (Rodolfo Mondolfo, *O Pensamento antigo – História e Filosofia Greco-Romana I*, São Paulo, Mestre Jou, 1971, p.89-90).

ra de “sociologia das alturas”. Costère fala mesmo de uma “lei do menor caminho”<sup>14</sup>, apontando para o potencial atrativo de intervalos atômicos de um dado sistema de afinação das alturas (no caso do sistema temperado, do semitom), os quais resultam numa clara sensação de *polarização*, reforçando a *cardinalidade* de pólos aglutinadores da escuta.

A noção de polarização foi por diversas ocasiões confundida com a unilateralidade da tonalidade clássica, mas na verdade preside tanto os procedimentos de gravitação em torno do tom principal do tonalismo quanto a natural tendência da escuta em detectar tais potencialidades atrativas em contextos harmônicos mais complexos, porém essencialmente não estatísticos.

É a partir de uma consciência do fenômeno da polarização que uma especulação responsável e potencialmente profícua pode e deve ter lugar no que tange à organização estrutural, sempre atual, daquele que se desvela como atributo supremo do som, do mais puro (senoidal) quase ao mais complexo (excetuando-se, nesse contexto, apenas o ruído branco, dada a sua estrutura probabilística e totalizante do espaço freqüencial): a percepção de sua localização, por mais que se trate de um som avesso a qualquer *tonicidade*, no amplo registro das alturas.

## ○ maximalismo e a supressão do tempo

Uma das contribuições mais extraordinárias ao entendimento das complexidades, enquanto lema de uma atitude radical na escuta dos sons, foi a formulação de Olivier Messiaen que diz respeito às “leis que resumem perfeitamente a duração vivida”<sup>15</sup>:

a) *Sentimento da duração presente*. Lei: no presente, quanto mais o tempo for pleno de eventos, mais ele nos parecerá curto; quanto mais for vazio de eventos, mais longo ele nos parecerá.

b) *Apreciação retrospectiva do tempo passado*. Lei inversa da precedente:

14 Edmond Costère, *Lois et Styles des Harmonies Musicales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p.15.

15 Olivier Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*, Paris, Alphonse Lédur, 1994, p.10.

no passado, quanto mais o tempo tiver sido pleno de eventos, mais ele nos parecerá longo agora; quanto mais tiver sido vazio de eventos, tanto mais ele agora nos parecerá curto.

Sob muitos aspectos, tal formulação em prol da complexidade já foi esmiuçada por alguns de meus escritos anteriores. Ouvir a complexidade é tender, a rigor, à supressão no ato da própria escuta da idéia do próprio tempo, na medida em que a percepção mal se dá conta do tempo vivido pela experiência múltipla dos sentidos, perdida, ou melhor, achada em meio ao “laborinto” sonoro da percepção. No caminho inverso, deparar com uma obra medíocre é estar envolto ao tédio, estado no qual cada ínfimo segundo parece, no ato da escuta e à nossa revelia, estender sua duração sofrida. Daí a equiparação da música ao mito, tão genialmente formulada por Lévi-Strauss, quando fala do caráter comum entre o mito e a obra musical e da relação de ambos com o tempo:

Tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do qual ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e dobra-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade<sup>16</sup>.

É curioso, nesse contexto, entender tal problemática à luz de suas relações com a física mais atual. Por todas as deduções às quais chegamos a partir dos diagnósticos que nos fazem entender a magnitude da estupenda e, por ora, inatingível velocidade da luz, chega-se à conclusão de que quanto mais uma partícula se aproximar da velocidade da luz, tanto mais ela, do ponto de vista de quem dela se distancia, *lentifica-se*. Com as formulações de Einstein e da relatividade especial à propósito da divisão do movimento entre as distintas dimensões, em que, na maioria das circunstâncias, deduz-se que a maior parte do movimento de um objeto dá-se no tempo e não no espaço, tem-se

---

16 Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas 1 – O Cru e o Cozido*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p.35.

que quanto mais dimensões possuírem as folhas de mundo – e a teoria das supercordas defende a possibilidade de que existam cerca de nove dessas dimensões, sendo as quatro que conhecemos apenas as mais tangíveis por nossa compreensão/percepção do mundo –, tanto mais lento dar-se-ão os eventos do universo.

A luz branca sendo, como bem sabemos, uma *mistura* de todas as cores, tem-se que uma simultaneidade múltipla de eventos sonoros, que se percebe como mais curta do que de fato é e que se aproxima da luz pelas vias da percepção “colorística” ao mesmo tempo que se distancia das poéticas sombrias e diluidoras que pouco reflexo irradiam, tenderá a ser, na memória de sua experimentação passada, paradoxalmente cada vez mais longa. Extensão memorial (con)funde-se, aqui, com *rallentando* temporal. E em ato distingue-se substancial e energeticamente da extensão *actual*, decorrente da escuta da música medíocre. Ainda que se trate de duas formas de extensão, a qualidade perceptiva desloca o ato de extensão para o passado ancorado na saudosa memória, deixando para o plano presente a extensão que se faz parte integrante do tédio. Se a louvável supressão da própria idéia de tempo decorre, no ato da escuta, do interesse pelos meandros colorísticos que uma tal complexidade suscita na escuta especulativa, e se a sensação de tempo efetivo vivido se reduz em ato de modo substancial, a pronunciada dilatação do evento significativo no arsenal da memória faz com que bem se compreenda o real significado de tal formulação: a boa música se aproxima da plena luz.

### Perfeição almejada, porém inatingível

Einstein proclamara que todos os objetos do universo estão sempre viajando através do espaço-tempo a uma velocidade fixa – qual seja: a da luz –, mas a multidimensionalidade necessariamente os *lentifica*. É como se todo e qualquer objeto se igualasse, em hipótese, à qualidade da mistura suprema de todas as cores, mas como se insere no mundo em mais dimensões, sua velocidade “se dividisse” e ele jamais alcançasse, de fato, a própria luz.

A conclusão, tanto esteticamente quanto do ponto de vista da física, é implacável: se um objeto que viaja à velocidade da luz através do espaço não

deixa nenhuma velocidade disponível para o próprio movimento através do tempo, ausentando-se e distanciando-se (há) a anos-luz de nossos aspectos mais mundanos, tem-se não somente que a própria luz não envelhece e que à velocidade da luz o tempo não passa, como também que, no bojo das complexidades, a supressão absoluta do tempo e a aproximação à *lux aeterna*, ainda que sejam e que precisem ser, a cada obra, almejadas, são, humana ou mundanamente, inviáveis. A luz plena é, pois, inatingível.

Por fortuna ou por destino, porém, uma obra iluminada não se resume à própria luz, e em arte, os meios processuais são sempre mais significantes que os próprios fins. Aí, são os primeiros que justificam os últimos<sup>17</sup>. A *intenção de obra* revela-se, no cerne da própria obra em ato, mais importante que sua aparência desnudada, e daí decorre a importância dos *gestos musicais* que, iluminadores, apontam para a perfeição inatingível pelo viés das *direcionalidades*.

E é nesse contexto que o lema fragmentário de Anaxágoras<sup>18</sup>, que tão sabiamente, com uma simples frase, preconizara a fenomenologia cerca de 2500 anos antes de suas notáveis formulações por Edmund Husserl e Merleau-Ponty – e que nos remete à “escuta reduzida” defendida por Pierre Schaeffer e pela música eletroacústica –, revela toda a sua atualidade. No mundo da vida, não há luz que possa ser plena:

“Aquilo que se mostra é apenas um aspecto do invisível”.

São Paulo, setembro de 2003  
(Revisão de agosto de 2004)

17 Exatamente no mês de agosto de 2004, em que revisei este ensaio, publiquei polêmica sobre a terminologia “eletroacústica” na *Folha de S. Paulo*, na qual inverti esta minha colocação, aparentemente contradizendo-me: “Em arte, os meios não justificam os fins”, dizia eu – cf. meu artigo “Música eletroacústica: eu não me canso de falar”. A inversão foi, porém, absolutamente consciente, pois que se aqui refiro-me aos meios *processuais* da arte (ou seja, à sua elaboração escritural), lá referia-me aos meios *tecnológicos*.

18 Anaxágoras, *Fragmentos*, Buenos Aires, Aguilar, 1966, p.66.