

BLIRIUM: MÚSICA E CLARÃO

*Débora da Fonseca Seger*¹

*Edson Luiz André de Sousa*²

RESUMO

A partir da peça *Blirium*, do compositor brasileiro Gilberto Mendes e, em especial de sua forma *Blirium C-9*, buscamos explorar, no presente artigo, alguns pontos de articulação entre o uso da indeterminação na música erudita experimental, a concepção de utopia tal qual elaborada pelo filósofo Ernst Bloch e o conceito psicanalítico de objeto *a*.

PALAVRAS-CHAVE: música, indeterminação, utopia, psicanálise, objeto *a*.

1 Mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2019) e mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011), pela qual também é graduada em Psicologia (2007). Pesquisa, principalmente, articulações entre arte, psicanálise e filosofia; cultura e produção de subjetividade. Endereço: Rua Joaquim Nabuco, 98/301 – Copacabana – Rio de Janeiro/RJ. Telefone: (21) 999133547 E-mail: deboraseger@hotmail.com.

2 Psicanalista. Professor titular do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia UFRGS. Professor do PPG Psicanálise: clínica e cultura e PPG Psicologia Social e Institucional. Pesquisador do CNPQ. Pós-Doutorado pela Universidade de Paris VII e pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris. Endereço: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Rua Ramiro Barcelos, 2600, – Santana - Porto Alegre/RS. Telefone: (51) 33085524. E-mail: edsonlasousa@uol.com.br.

“O instrumentista olha seu relógio, colocado ao lado. O grupo de notas, exatamente nesse momento indicado (ou a caminho de ser) pelo ponteiro, é para ser tocado, de acordo com as instruções seguintes.” (MENDES, 1969, p.1)

Inicia-se, a partir destas orientações, a execução de *Blirium C-9*, obra do compositor brasileiro Gilberto Mendes. O intérprete deve verificar o ponteiro de segundos de seu relógio ou cronômetro, consultando, então, o desenho proposto pelo compositor, em que cada posicionamento do ponteiro corresponde a um grupo de notas.

O procedimento deverá ser feito mais vezes ao longo da execução e determinará o plano melódico da obra. A ansiedade em começar o trabalho, um movimento precipitado, alguns segundos antes, e são diferentes as notas a soar; uma distração, um demorar-se qualquer, alguns segundos depois, e é outra a música que surge.

Assim como as variações de altura, consequência da sucessão aleatória destes grupos de notas, a escolha dos instrumentos, os parâmetros rítmicos, de andamento e de dinâmica também apresentam maior ou menor grau de abertura e indeterminação. Como se diz dos raios, *Blirium* não cai duas vezes no mesmo lugar.

Composta em 1965, seu nome é anagrama de *Librium*, um calmante vendido na época. Segundo Edino Krieger, *Blirium C-9* é “talvez a mais bem-sucedida das composições aleatórias produzidas no Brasil.” (apud MENDES, 1994, p. 121). Na trajetória de Gilberto Mendes, tem lugar de destaque por seu caráter radical de experimentação, assim como as versões *A-9*, *B-9*, *D-9* e *Blirium Total*.

Antes da série *Blirium*, porém, o compositor já havia utilizado recursos e técnicas ligadas à indeterminação em outros trabalhos, valendo mencionar *nascemorre*, escrita entre 1962 e 1963. Composta a partir de um poema de mesmo nome do concretista Haroldo de Campos, *nascemorre* é uma música para vozes, elementos percussivos e, opcionalmente, fita gravada, realizada a partir de desdobramentos das palavras e fonemas utilizados no poema. Em sua parte final, estes elementos devem combinar-se aleatoriamente a partir da escolha prévia ou improvisada de cada intérprete participante.

A ousadia experimental de *nascemorre*, precursora, em alguns anos, da radicalidade da série *Blirium*, reflete as ambições não apenas de Gilberto Mendes, mas de um grupo de compositores brasileiros que, no início dos anos sessenta,

mobilizou esforços em direção a uma renovação do cenário da música erudita no país. Gilberto Mendes assim descreve a tarefa a que se propuseram:

Como grupo de compositores – ora um, ora outro se destacando neste ou naquele campo de criação – quisemos mudar tudo, a exemplo do que tinham feito os poetas concretos da década anterior. E mudamos tudo. [...] Mudamos tudo, não tenho a menor dúvida. Alguém tinha que fazer isso aí. Aconteceu que fomos nós, simplesmente. Os escolhidos porque estávamos ali, na hora certa. Nenhum mérito especial. Cumprimos um designo da providência, para salvar a música brasileira do atraso, do marasmo em que se encontrava, depois da recaída violenta do mal nacionalista, em princípio dos anos 50. Nossa música clamava por essa mudança, por essa atualização. (MENDES, 1994, p. 80-81).

Munidos deste desejo de transformação, os compositores, dentre eles Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, frequentaram os já famosos cursos de Darmstadt, na Alemanha, onde assistiram às aulas-conferência de Stockhausen e Boulez, entre outros mestres da nova música, cada vez mais forte no continente europeu, enquanto nos Estados Unidos, o experimentalismo e as lições de vanguarda se mostravam através das obras transgressoras de John Cage.

Os rumos do pensamento musical da época surgiam ainda em resposta à dissolução do tonalismo, na esteira do impacto causado pelas criações de Schoenberg e Webern. O sistema tonal que, desde o Renascimento, ditava o discurso musical do ocidente, implicava em uma temporalidade linear em que a noção clássica de causalidade era determinante e a produção de sentido e de seu anagrama, destino, indissociável.

A crise deste sistema e a concomitante necessidade de inventar caminhos mais flexíveis para o fazer musical, onde os sons pudessem ser organizados sem recorrer somente a formas pré-determinadas, acabaram por levar o compositor moderno a lançar mão de recursos e técnicas ligados à utilização do acaso e do aleatório e à concepção de forma aberta, caracterizando o que Vera Terra (2000) denominou de estéticas de indeterminação. Segundo a autora, estas estéticas “contribuíram, com a criação de formas móveis e dotadas de uma multiplicidade de sentidos, para construir a imagem de um mundo complexo em permanente mudança e expansão.” (TERRA, 2000, p. 138).

A filósofa sustenta, ainda, que é possível identificar aí dois caminhos bastante distintos, representados, de um lado, pelos trabalhos de Boulez e Stockhausen e, de outro, pelas invenções de Cage.

Na escola europeia, o uso da indeterminação é controlado, de modo a assegurar, em maior ou menor grau, a estrutura da obra e a escolha do autor. Há, por esta via, uma ampliação da rede de possíveis e prováveis, em suma, das possibilidades criativas dentro de uma composição. Assume-se, aqui, a busca de “uma síntese dialética entre as noções de caos e ordem, propondo uma ordem complexa.” (TERRA, 2000, p.138)

Já na escola de Nova York, há o abandono progressivo das ideias de ordem nos métodos de criação artística, valoriza-se mais as possibilidades do acaso, problematizando a ideia de intencionalidade do compositor. Para Terra (2000), a música, nessa corrente de pensamento, não quer ser representação do mundo e, sim, busca se tornar experiência do permanente fluir da vida.

Ao discorrer sobre a importância e impacto dos trabalhos de Boulez e Cage em seu percurso, Gilberto Mendes comenta: “Como compositor, fui marcado pelo dilema entre as duas direções diametralmente opostas por eles apontadas. Acabei por não seguir nenhuma delas, descobrindo meu próprio caminho. Que, no entanto, não teria encontrado se não tivesse “pensado a música” (como diria Boulez) nos termos por eles propostos.” (MENDES, 2000, p. 13).

Atentos, portanto, aos questionamentos que guiavam os pensamentos sobre a música de sua época e às especificidades das proposições surgidas a partir daí, os compositores brasileiros ansiavam, eles também, pela criação de novos signos e formas de invenção musical. Assim, aspirando à criação de uma “*música nova brasileira*” (MENDES, 1994, p. 71), o grupo publica, em 1963, na revista de arte de vanguarda *Invenção*, o *Manifesto Música Nova*, do qual são signatários, além de Gilberto Mendes e dos já citados Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, os músicos e pensadores Damiano Cozella, Régis Duprat, Sandido Hohagen, Júlio Medaglia e Alexandre Pascoal.

O manifesto afirmava “um compromisso total com mundo contemporâneo” (MENDES, 1994, p.73-74) e explicitava afinidades com compositores, escritores e artistas, além de estabelecer os preceitos que orientavam as práticas de seus signatários. Sobre o ineditismo e as inovações trazidas pelo grupo para o cenário da música erudita brasileira, fala Gilberto Mendes:

[...] fomos realmente os primeiros compositores brasileiros – o nosso Grupo Musica Nova - a fazer música aleatória, microtonal, música estruturada parâmetro por parâmetro segundo os princípios do serialismo integral, não periódica, não discursiva, música com a introdução do ruído no contexto sonoro (o ruído elevado à categoria de som, de objeto musical, vale dizer, música concreta e/ou eletrônica), com a utilização dos *mixed media* (como eram chamados então, liquidificadores, aspiradores de pó, televisores, etc.), do gesto e da ação musical como teatro (a serem encarados e desenvolvidos como tal, como teatro musical), de novos grafismos, abolindo a notação musical tradicional (falávamos em *design* para nossas obras), música com a participação do ouvinte na sua execução, e música “programada” em computador (ordenador eletrônico, ou cérebro eletrônico, como era conhecido na época)[...] (MENDES, 1994, p. 80).

Deste caldeirão de experimentação musical, surgiu a série *Blirium*, em que a aleatoriedade é inseparável do que Gilberto Mendes chama de um novo grafismo, ou seja, de uma outra forma de conceber a partitura. Terra (2000) observa que as partituras das obras vinculadas às estéticas de indeterminação acompanham as mudanças de concepção formal das composições e não mais se limitam a registrar sons no papel, propondo “roteiros, possibilidades diversificadas de percurso que o intérprete deve avaliar para tocar.” (TERRA, 2000, p. 139).

Nas partituras de *Blirium*, uma série de orientações escritas, como no trecho que abre este artigo, toma o lugar da notação tradicional. O compositor brasileiro antecipa, aqui, um procedimento que somente ganhará maior notoriedade internacional alguns anos depois, no trabalho de um dos mestres da nova música europeia. Gilberto Mendes conta:

[...] a ideia de uma música feita somente de instruções de como realizá-la, eu tive em 1965, para a composição da série *Blirium*, enquanto Stockhausen teve a mesma ideia três anos depois, em 1968 para *Aus den sieben Tagen*. Ele tinha por objetivo uma música intuitiva, a ser feita com base num texto de natureza literária. Eu pretendi uma música igualmente aleatória, levada às últimas consequências, mas absolutamente controlada pelo meu texto, nos mínimos detalhes, uma espécie de receita de composição. Compus não a música, mas a “máquina” de fazer música. Deixei para o intérprete a composição da música, por meio da “máquina” que inventei, pelo jogo das possibilidades combinatórias, que ela lhe permite, dos dados da “programação” estabelecida por mim (MENDES, 1994, p. 84-85).

A música “absolutamente” controlada pelo texto, a “receita” de composição ou a “máquina” de fazer música poderiam, em um primeiro momento, dar a entender que *Blirium* é mero exercício de submissão a um conjunto de regras restritas pré-estabelecidas. Faz-se necessária, portanto, uma aproximação mais cuidadosa da obra, que traga à tona a complexidade envolvida na criação de Gilberto Mendes. Nos parágrafos seguintes, dedicaremos algumas palavras às instruções contidas na partitura de *Blirium C-9*.

Anteriores ao momento em que verifica o relógio e inicia a execução da música, algumas decisões precisam ser tomadas pelo intérprete a partir das orientações do compositor. Dentre elas, a primeira questão que a partitura propõe é a escolha dos instrumentos. *Blirium C-9* pode ser executada para: a) 1, 2 ou 3 teclados (1 órgão, 3 pianos, cravo e acordeon, etc), b) 3, 4 ou 5 instrumentos da mesma família ou c) para as versões a) e b) mais (no máximo) 6 instrumentos de timbres diferentes. Somados aos instrumentos escolhidos, podem ser incluídos instrumentos de percussão de sons indeterminados ou, ainda, para as versões a) e b) o intérprete pode gravar em *playback* uma ou duas execuções e utilizá-las como acompanhamento para a execução ao vivo.

Escolhidos os instrumentos, o procedimento do relógio determinará a o plano melódico a partir dos grupos de notas indicados pelo ponteiro. Caso o ponteiro indique a repetição do último ou penúltimo grupo, o intérprete deve passar para o grupo seguinte, o que ressalta a preocupação do compositor com a exploração de possibilidades diversas pelo executante, presente em vários momentos da partitura.

Ainda tratando do plano melódico ou das tessituras, Gilberto Mendes oferece outras explicações sobre quando seria possível acrescentar uma nota ou grupo de notas escolhidos previamente na sequência dos grupos indicados pelo ponteiro. Detém-se também, e com particular atenção, a oferecer instruções sobre as transições entre os grupos.

Algumas possibilidades para estes momentos de transição, que tem duração indeterminada no tempo, podem ser o silêncio ou o prolongamento das últimas ou todas as notas do grupo executado até o início do próximo. Outra via possível é o uso de citações musicais, concebidas como fragmentos de qualquer música que o intérprete desejar, podendo ser preparadas antecipadamente ou improvisadas no momento da execução. Estes fragmentos podem vir de absolutamente qualquer música, de qualquer época, lugar ou estilo e os trechos podem ser tocados isolados, desde que irregulares e incompletos, ou rearranjados. "A citação, porém, deve ser sempre perfeitamente reconhecível", enfatiza Gilberto Mendes (1969, p. 2) na partitura. Ainda é permitida a realização de um improviso sobre quaisquer notas durante uma transição toda ou num corte entre as citações, o que o compositor denomina, na partitura, como momento de "liberdade descontrolada".

No que se refere ao plano rítmico, o instrumentista precisa realizar um trabalho preliminar à execução da peça: deve desenhar previamente cinco linhas horizontais

de mesmo tamanho em no mínimo três folhas separadas, sendo que cada uma destas linhas corresponderá ao tempo a ser utilizado para tocar cada grupo de notas obtido através da verificação do ponteiro do relógio. Sobre as linhas, o intérprete sinalizará os pontos, distanciados de forma periódica, aperiódica ou mista, em que serão atacadas as notas, acordes, clusters ou glissandos.

A partir daí, deverão ser desenhadas linhas verticais cortando as horizontais em nove partes iguais. A partitura esclarece que cada parte equivalerá a uma pulsação e que o intérprete deverá acompanhar estas pulsações visualmente durante a execução, sem, no entanto, contar tempos:

As barras verticais controlam seu deslocamento no tempo-espaco sem que ele deva perceber. Sem preocupação de erro e sem pressa, procurando manter igualdade nesse deslocamento, o instrumentista demora o tempo necessário para entender e realizar as pontuações e demais indicações. A métrica visada não é a escrita. Da demora ou rapidez com que forem encontradas as notas do grupo indicado pelo ponteiro e da precisão ou indecisão na realização das pontuações, resultará a complexidade e elasticidade rítmica, a métrica real: uma microdivisão aleatoriamente obtida (MENDES, 1969, p. 3-6).

Também as dinâmicas devem ser marcadas previamente nas linhas horizontais e o andamento, escolhido entre as possibilidades lento, moderato e rápido, será sempre uma aproximação a partir das barras verticais, percebidas à medida que as linhas horizontais são seguidas visualmente em sua extensão, já que os tempos não estão sendo contados ou controlados pelo intérprete.

Some-se a estes parâmetros, esboçados aqui de maneira sintética, o que o compositor chama de plano de escolha livre, que consiste em algumas possibilidades de atuação, como, por exemplo, uso de pedal, notas presas, legato, a serem usadas como válvula de escape e relaxamento ao longo da execução, desde que observada a necessidade de variação e contraste nas escolhas.

Se, em uma primeira mirada, o detalhamento e o rigor das instruções parece antecipar uma composição engessada, fixada pela previsão na partitura, em seguida o que se apresenta é a porosidade destas mesmas instruções, o papel determinante do acaso, as possibilidades de escolha entre variáveis múltiplas, a métrica imprecisa, o andamento aproximado, a indeterminação alcançando todos os elementos da obra.

A partitura resiste a nos mostrar *Blirium*, que escapa a toda e qualquer meteorologia, a todo e qualquer sentido/destino dado *a priori* e pulsa somente ali onde a obra se revela imprevisão. A cada interpretação, *Blirium C-9* é uma nova música, clarão que se faz somente no instante em que é tocada.

No documentário “*A Odisseia Musical de Gilberto Mendes*”, de 2006, vemos o compositor declarar que *Blirium* é uma peça que não existe, abrindo caminho para que possamos arriscar articulações com o conceito de utopia, tal qual aparece no pensamento de Ernst Bloch.

Bloch é o que Russell Jacoby (2007) denomina de utopista iconoclasta, em oposição aos teóricos da utopia projetista. Enquanto estes últimos estariam preocupados em prescrever o futuro, revelando, frequentemente, planos que tenderiam mais à dominação do que à liberdade, o pensamento dos teóricos iconoclastas se recusaria a descrever ou apresentar medidas precisas para uma sociedade vindoura, afastando-se das previsões de um por vir ideal. Jacoby chega a afirmar que, para os iconoclastas seria possível “ouvir” o futuro, mas não vê-lo” (JACOBY, 2007, p.17). Portanto, ainda que o anseio e o empenho pela afirmação da potência utópica se façam presentes em suas produções, nelas o futuro não seria reduzido a um semblante visualizável; ao invés de determinar o rosto do que virá, manteriam seus ouvidos abertos às suas vozes.

A potência utópica de *Blirium* reside justamente na impossibilidade de reduzi-la à imobilidade de uma imagem antecipada. Porque não pode ser prevista, a peça faz tremer, no clarão que abre em nossa experiência do tempo, a visibilidade do instante seguinte. As visões do futuro vacilam e mostram-se não mais do que redes de pré-visões. Ali onde se via destino, suspende-se o sentido e escancara-se o desamparo.

A indeterminação presente na obra, assim, acaba por remeter à indeterminação mesma que nos constitui. Aqui, cabe trazermos a psicanálise à discussão na tentativa de situar de que se trata essa porção de indeterminado que nos sustenta.

Em “*Pulsões e destinos da pulsão*” (1915/2015), Freud já afirma que o objeto “É o que há de mais variável na pulsão, não estando originalmente a ela vinculado [...] Pode ser substituído incontáveis vezes no decurso dos destinos vividos pela pulsão [...]” (p.25-27). Em outras palavras, diferente do instinto e sua disposição determinista, a pulsão pode se ligar a qualquer objeto, sendo, de saída, indeterminada.

Qualquer objeto é também nenhum objeto; que o objeto da pulsão seja indiferente aponta para o fato de que se trata de um objeto impossível. Para este objeto, Lacan dará o nome de objeto *a* e dele dirá: “[...] é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importa que objeto, e cuja

instância só conhecemos na forma de objeto perdido, a minúsculo.” (LACAN, 1964/1998, p. 170).

O objeto *a* é resto irreduzível da operação de entrada na linguagem, um resíduo não assimilável, sempre a se esquivar da captura especular. Este objeto-enigma resiste, também, a qualquer atribuição de sentido/destino, insistindo em denunciar a precariedade e a arbitrariedade do lugar que o Outro nos reserva. Assim, podemos aproximá-lo de *Blirium* e sua potência utópica, pois em ambas às invenções (a musical e a psicanalítica) é a responsabilidade pelo por vir que se coloca em questão.

É também sobre as potencialidades do instante que Bloch nos fala, ao defender a ideia de um ainda-não-consciente: “Isto é: aquilo que ainda é relativamente inconsciente, visto pelo seu outro lado, o lado voltado para a frente, não para trás” (1959/2005, p.21). Segue o autor:

Não se trata de um mistério que subsiste, apenas, por exemplo, para o entendimento insuficiente [...], mas trata-se daquele mistério real que ainda é a questão do mundo para si mesmo, e para cuja solução ela mesma está em processo e a caminho. Assim, o ainda-não-consciente no ser humano efetivamente faz parte do que-ainda-não-veio-a-ser, do ainda-não-produzido, do ainda-não-manifestado no mundo. (BLOCH, 1959/2005, p.23)

A arte, para Bloch, estaria na linha de frente deste processo, constituindo-se em uma aposta no eterno indesignável do vir a ser. O filósofo confere especial destaque à potência utópica da música, concebendo-a como o *medium* estético que expressaria do modo mais puro e imediato o elemento utópico que fermenta latente no mundo (MÜNSTER, 1997).

Ao criar, entre os volteios da partitura, uma música que não existe, uma não música, Gilberto Mendes se aproxima deste não lugar que a utopia propõe e deste não objeto que a psicanálise conceitua e o faz a partir da materialidade sonora, que talvez se preste particularmente a esta função.

Nas palavras de Bloch (1959/2006a, p. 379): "O som paira, não está claro onde se localiza. Do mesmo modo, não fica bem nítido o que expressa". Ainda sobre o som, o autor discorre: "Algo está faltando; ao menos essa falta o som expressa com clareza. Ele próprio contém algo obscuro e sedento de si mesmo; ele se move como um sopro e não está assentado num certo lugar, como a cor." (BLOCH, 1959/ 2006b, p. 143).

O som se move; a música que não existe faz mover. Sobre sua composição, Gilberto Mendes (1994) discorre:

Não ambicionei ser o autor da música, mas sim de um mecanismo pelo qual a música pudesse ser feita. De uma complexidade simples, se me permitem o paradoxo, porque é uma obra engenhosa – todos os parâmetros explorados minuciosamente – trabalhosíssima para o intérprete, e ao mesmo tempo extremamente simples em sua concepção e realização final (MENDES, 1994, p. 92).

Através de *Blirium*, move-se a margem que separa intérprete e compositor, explicitando o ato criativo inerente a toda interpretação. Gilberto Mendes desestabiliza, desta forma, arraigadas concepções sobre autoria. O compositor comenta, sem perder o humor:

Quando *Blirium* é magnificamente realizada, não posso dizer: que bela obra eu compus! Na verdade, o autor é o intérprete. Meu mérito está em que ele não poderia ter criado a obra sem a minha, poderíamos comparar, maquininha de filmar. Ele fez o filme, com a máquina que construí. [...] Mas tudo tem suas compensações; se a obra soar muito mal, posso dizer que o responsável é o intérprete, não fui o compositor [...] (MENDES, 1994, p. 85).

O intérprete, apesar de guiado pelas instruções do compositor, se depara com o abismo abaixo de seus pés ao não encontrar, na partitura, a música pré-determinada. A experiência de execução de uma obra como *Blirium C-9* é, antes, experiência de invenção: rede relacional tecida a cada interpretação, que surge no instante fugidio do tempo e logo desaparece, de volta à sua forma de pura potência, máquina de raios.

Sem podermos situar *Blirium* em definitivo ao lado do compositor ou do intérprete, da partitura ou do momento de execução, podemos pensá-la como habitando, mesmo que de forma evanescente, este entre um e outro. Se retomarmos a aproximação com o conceito de objeto *a*, temos aí a definição de algo que cai no encontro com o Outro, de um vazio no Outro que acaba por sustentar a força desejan-te do sujeito, movendo-o.

Algo desta possível força motriz de *Blirium* talvez tenha influenciado em sua recepção no mundo musical, pois, apesar dos desafios que a peça impõe, Gilberto Mendes afirma que esta foi bem acolhida pelos intérpretes, tanto no Brasil, quanto no exterior. Sobre a percepção junto aos ouvintes, o compositor comenta:

É também de fácil comunicação com o público, apesar de ele poder estranhar sua composição pela simultaneidade de módulos em nove tempos, indicadas pelo ponteiro de segundos de um cronômetro – ou relógio de pulso – em sua modalidade “C-9”, ou por um regente em “A-9”. Mas o ouvinte vai se interessar pelos dados semânticos, que são as citações de músicas de todo tipo, em meio à rígida estruturação atonal (MENDES, 1994, p. 92).

A despeito de encontrar algum abrigo nas citações musicais permitidas, uma peça com o grau de indeterminação de Blirium inegavelmente faz mover, também, algo no ouvinte. Como afirma Terra (2000):

A obra indeterminada propõe uma multiplicidade de percursos, em lugar do desenvolvimento unidirecional da música tonal. Sugere a ideia de um labirinto. As formas móveis colocam para o ouvinte a necessidade de uma mudança de escuta. Desprovido dos pontos de apoio que orientavam sua percepção de processos sonoros no tempo, o ouvido precisa acompanhar percursos que se desenvolvem em múltiplas direções [...] (TERRA, 2000, p. 139)

Finalmente, pode-se dizer que a série Blirium também repercutiu na trajetória do próprio Gilberto Mendes, uma vez que será a partir desta obra que se prenunciará a convivência entre o campo tonal e atonal que marcará a fase posterior de sua produção composicional, como conta o próprio compositor:

A observação minuciosa que fiz, nesta peça, do comportamento das citações tonais/modais permitidas em meio ao resultado atonal da indicação aleatória das notas de fundo (feita pelo ponteiro de segundos de um cronômetro) me fez compreender como tranquilamente possível uma convivência do tonal e do atonal na mesma música; compreender o universo atonal como uma extensão do universo tonal, ao longo do fenômeno acústico da ressonância. O que me levou a escrever obras dentro dessa minha nova concepção, e não mais aleatórias, como Vento Noroeste e outras que se seguiram. Concepção que devo à minha experiência fundamental em *Blirium* (MENDES, 1994, p. 197).

A incursão na música experimental radical foi, portanto, fundamental para possibilitar os caminhos que seu trabalho tomara. A perseguição do signo novo, levada às últimas consequências nas experiências de Gilberto Mendes com a aleatoriedade, acabou abrindo espaço para a criação de vias imprevistas em seu percurso.

Sobre seu estilo, Gilberto Mendes afirmou: “Na verdade meu estilo é uma técnica in progress. A cada nova peça, quando necessário, eu desenvolvo uma outra técnica, específica para os problemas e ideias que essa nova peça me apresenta, mas que também enriquecerá a técnica geral básica” (MENDES, 2008, p. 121). O compositor foi desenvolvendo, assim, com os ouvidos atentos às particularidades de cada instante e de cada peça, uma produção plural e, ao mesmo tempo, singular. Suas obras invocam diferentes estilos, épocas, culturas, cenários; são chamados insubordinados e pulsantes, resistentes a qualquer significação definitiva que lhes tente amarrar.

REFERÊNCIAS

- BLOCH, E. (1959). *O Princípio Esperança*: vol. 1. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.
- BLOCH, E. (1959). *O Princípio Esperança*: vol. 2. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006a
- BLOCH, E. (1959). *O Princípio Esperança*: vol. 3. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006b
- FREUD, S. (1915). *As pulsões e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- JACOBY, R. *Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- LACAN, J. (1964). *O seminário, livro II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- MENDES, G. *Uma Odisséia Musical: dos mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: EDUSP: Editora Giordano, 1994.
- MENDES, G. Apresentação. IN: TERRA, V. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.
- MENDES, G. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy*. Santos: Realejo Edições; São Paulo: EDUSP, 2008.
- MENDES, *Carlos de Moura Ribeiro. A Odisseia Musical de Gilberto Mendes*. Berço Esplêndido Produções, 2006. (Documentário).
- MENDES, G. *Blirium C-9*. São Paulo: Ricordi, 1969. (Partitura)
- MUNSTER, A. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997
- TERRA, V. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.

BLIRIUM: MUSIC AND GLARE

ABSTRACT

From the piece Blirium, by the Brazilian composer Gilberto Mendes, and in particular its Blirium C-9, we explore, in this article, some points of articulation between the use of indeterminacy in experimental classical music, utopia as elaborated in the work of philosopher Ernst Bloch and the psychoanalytic concept of object *a*.

KEYWORDS: music, indeterminacy, utopia, psychoanalysis, object *a*.

BLIRIUM: MUSIQUE ET REFLETS

RÉSUMÉ

A partir de la pièce Blirium, du compositeur brésilien Gilberto Mendes et, en particulier dans la forme Blirium C-9, nous avons cherché à explorer dans cet article, certains points d'articulation entre l'utilisation de l'indétermination dans la musique classique expérimentale, l'utopie comme est établi par le philosophe Ernst Bloch et le concept psychanalytique de l'objet a.

MOTS-CLÉS: musique, indétermination, utopie, la psychanalyse, l'objet a.

Alain Didier-Weil, juillet 2016.

Recebido em: 10-03-2019

Aprovado em: 10-04-2019

© 2019 Psicanálise & Barroco em revista

<http://www.seer.unirio.br/index.php/psicanalise-barroco/index>
revista@psicanaliseebarroco.pro.br

Programa de Pós-Graduação em Memória Social — UNIRIO

Memória, Subjetividade e Criação

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php