

Uma introdução ao pensamento sobre a Ideia Musical a partir de Deleuze, Boulez e Stravinsky

Bruno Maia de Azevedo Py¹
UNIRIO/PPGM - DOUTORADO
SIMPOM: *Linguagem e Estruturação*
brunopy@yahoo.com.br

Resumo: Uma ideia musical normalmente é reconhecida como tal depois de sua concepção e utilização numa obra. O presente artigo pretende lançar um outro olhar para o processo criativo a partir de comentários de compositores inseridos em determinada tradição, com o propósito de pensar sobre o momento (ou o lugar) da gênese da ideia. Este acontecimento é constantemente cercado de mistérios e incertezas, como podemos observar na fala dos próprios compositores - Pierre Boulez e Igor Stravinsky falam abertamente sobre o tema, sobretudo na bibliografia selecionada. O pensamento criativo também é tema recorrente na obra do filósofo francês Gilles Deleuze, o que faz dele um importante aliado na busca por um melhor entendimento de tudo o que envolve a principal atividade do compositor, que é compor música. Para Deleuze, ter uma ideia é algo raro e está sempre relacionada a um domínio do pensamento, a uma forma específica de expressão - não existe uma ideia em geral. Neste sentido, ter uma ideia musical significa, frequentemente, pensar com sons. A ideia, por sua vez, não é alguma coisa que já se encontra no mundo sob uma forma organizada ou pré-estabelecida. Ela precisa ser criada, daí a dificuldade em entender o seu fundamento. Para Deleuze, este acontecimento, a gênese da ideia, se dá a partir do enfrentamento do caos e de uma atitude de resistência diante das forças de conservação no mundo. E isto envolve o compositor numa aparente contradição. É necessário um conhecimento profundo das tradições e técnicas, ao mesmo tempo em que é fundamental se desligar de todo conhecimento e reconhecimento para que a ideia apareça.

Palavras-chave: Ideia Musical; Composição; Deleuze; Música; Filosofia.

An Introduction to Thought About the Musical Idea from Deleuze, Boulez and Stravinsky

Abstract: A musical idea is usually recognized as such after its conception and use in a work. The present article intends to take another look at the creative process from comments of composers inserted in a certain tradition, with the purpose of thinking about the moment (or place) of the genesis of the idea. This event is constantly surrounded by mysteries and uncertainties, as we can observe in the speech of the composers themselves. Pierre Boulez and Igor Stravinsky speak openly about the subject, especially in the selected bibliography. Creative thinking is also a recurring theme in the work of the french philosopher Gilles Deleuze, which makes him an important ally in the search for a better understanding of everything that involves the composer's main activity, which is to compose music. For Deleuze, to have an idea is something rare and is always related to a domain of thought, to a

¹ Orientador: Prof. Dr. Paulo Pinheiro.

specific form of expression. There is no general idea. In this sense, having a musical idea means, often, thinking with sounds. The idea, in turn, is not something already in the world in an organized or pre-established form. It has to be created - hence the difficulty in understanding its foundation. For Deleuze, this event, the genesis of the idea, takes place from the confrontation of the chaos and from an attitude of resistance against the forces of conservation in the world. And this involves the composer in an apparent contradiction. An in-depth knowledge of traditions and techniques is necessary, while it is fundamental to disconnect from all knowledge and recognition for the idea to appear.

Keywords: Musical Idea; Composition; Deleuze; Music; Philosophy.

1. A ideia é uma solução criativa, mas tem seus problemas

Inicialmente, é necessário admitir que existe, de múltiplas formas, o que podemos chamar de ‘esforço criativo’ e uma conexão deste com a ideia, ou com a produção da ideia. Tal esforço pode estar envolvido em diferentes contextos e relacionado a variadas necessidades. Por isto também é necessário partir de alguma referência estabelecida culturalmente, de maneira que não seja forçoso, neste momento, produzir prolongadas genealogias conceituais. Expressões como ‘pensamento musical criativo’, ou ainda a própria noção de ‘música’ e ‘compositor’ podem – e devem – se submeter, sempre que necessário, a um exame mais detido, a uma revisão dos seus propósitos. Afinal, seria prudente considerar que há variadas formas possíveis de representação e de forças agindo sobre elas, mesmo sem conhecê-las previamente. Sendo assim, o ofício do compositor, entendido no contexto e nas tradições nas quais Boulez e Stravinsky estão inseridos, pode ser relacionado a uma sucessão constante de esforços criativos. Pois é necessário ter ideias, ideias musicais - o que entendemos aqui como pensamento musical criativo está sempre envolvido quando o assunto é compor música. E como se dão as ideias? Como e por que elas se apresentam? Há um mistério... é certo que existe treino, estudo e preparo, mas tudo isso parece servir tão somente como estímulo, como impulso para que a ideia apareça. Alguns podem dizer que ela sempre aparece, outros talvez não tenham tanta sorte, apesar do esforço, mas é certo dizer que o relacionamento com a ideia é quase sempre vago, instável, incerto, dramático. A própria ideia, em si, não é muito clara. Schoenberg, por exemplo, parece ter se ocupado bastante com a questão. Webern (1980), nas conferências organizadas com o título “Caminhos para a nova música”, afirma que “Schoenberg consultou numerosos dicionários para encontrar a definição da palavra ‘ideia’, mas ele não encontrou. O que é uma ‘ideia musical’?” (p.113). Mais tarde, Schoenberg ainda escreve: “a questão do que é uma ideia musical não foi respondida até agora [...] pensei que seria capaz de formular isso claramente, estava tudo tão claro pra mim. Mas eu ainda devo esperar” (LOUREIRO, 2016, p. 28).

A questão propriamente musical que envolve a ideia, neste contexto de criação, muitas vezes diz respeito a pensar com sons, à concepção de materiais específicos, como, por exemplo, células sonoras, motivos intervalares e rítmicos. Stravinsky, ao ser questionado sobre quando uma ideia musical surge, responde:

Quando algo em minha própria natureza sente satisfação ante determinada forma auditiva. Mas, muito antes de nascerem as ideias, eu começo a estabelecer relações rítmicas entre os intervalos. Esta exploração de possibilidades é sempre realizada ao piano. Só depois de ter estabelecido minhas relações harmônicas ou melódicas é que passo à composição. O ato de compor é a expansão e a organização posteriores do material com que trabalho. [...] Não se deve supor que, do momento que uma ideia musical se delinea em nosso espírito, já possamos ver mais ou menos distintamente como a composição irá evoluir. Nem sempre o som (timbre) estará presente neste primeiro momento. Mas se a ideia musical é simplesmente um grupo de notas, um motivo que ocorre subitamente, ela vem, muitas vezes, junto com seu próprio som. (STRAVINSKI, 2004).

É interessante notar que esta discussão vem sempre acompanhada de palavras como ‘natureza’, ‘espírito’, ‘alma’, ‘intuição’, ‘inspiração’. Existe uma clara necessidade de lidar com variáveis estranhas ao controle racional, ao pensamento lógico. Parece que é justamente aí que se encontra o mistério, ou ao menos uma engrenagem importante do pensamento criativo. Talvez por isso Boulez tenha re colocado a questão para os seus pares como uma rejeição premeditada de tais aspectos. “O que nos tornou tão suscetíveis à suspeita, o que nos levou a rejeitar toda especulação estética como perigosa e inútil e, assim – o que não é menos perigoso – limita-la a um único objetivo: a técnica, o “fazer”?” (BOULEZ, 2013, p. 15). Aaron Copland, em uma publicação peculiar chamada “Como Ouvir e Entender Música” (1974), ao descrever como um compositor dá início ao seu trabalho, diz:

De repente um tema vem à sua cabeça (tema sendo usado aqui como sinônimo de ideia musical). O compositor começa com este tema; e o tema é um presente dos céus. Ele não sabe de onde o tema veio – e não tem controle sobre o mesmo. É quase como uma escrita automática. [...] e essa parte da composição é realmente obscura e misteriosa. (p. 29-30).

Boulez aponta para uma outra questão, no que se refere ao aspecto criativo e poético da música. Ele diz que a tentativa de compositores em descrever o processo criativo dando prioridade a elementos puramente técnicos, a descrições estruturais, a projeção de modelos ideais, não produz melhores resultados do que as tentativas de poetas e não músicos de falar da música sem o conhecimento íntimo de seu funcionamento.

Ambos os caminhos levaram, de modo semelhante, a uma espécie de esgotamento do gênio inventivo. A intenção permanece mais notável do que a execução; daí a persistência dos textos explicativos sobre as ideias do autor; daí também a sua inutilidade, porque não nos enchem de satisfação e evidência. (BOULEZ, 2013, p. 23).

Boulez é um pensador rigoroso. Ainda falta, para ele, ‘satisfação e evidência’ a respeito das conexões entre a ideia e a realização da ideia na obra. O fato é que o problema da ideia se coloca em vários níveis. A música, a obra em si, traz consigo muito mais do que revela sua própria estrutura, muito mais do que a própria intenção de quem a criou. Ou seja, existe tudo aquilo que o compositor diz sobre o que fez, assim como existe tudo aquilo que os ouvintes (especialistas e não-especialistas) também dizem. Nenhum deles, na visão de Boulez, consegue descrever satisfatoriamente as relações entre a ideia e a obra². No seu entendimento, os criadores de música, os compositores, deveriam se aprofundar mais nas questões estéticas, confrontar as próprias motivações de maneira a descrever melhor as forças envolvidas no ato criativo. Também é importante destacar que ‘analisar o fenômeno da criação’ é uma atitude predominantemente reflexiva. É algo que ocupa o tempo na medida em que tais reflexões oferecem benefícios, incrementos e vantagens para a realização de projetos musicais. Existe uma necessidade envolvida. Por outro lado, estes níveis em que se posiciona o problema da ideia pode ser motivo de ocupação do teórico, do crítico, do intérprete, do professor, do aluno. Pode estar a serviço da composição, mas também da análise, da teoria, da pedagogia. Por isso é necessário colocar a questão da ideia no lugar ou no tempo em que ela pertence. As perguntas iniciais, portanto, podem ser: o que é ter uma ideia? Pra que serve a ideia?

2. A natureza da ideia

Para Deleuze, ter uma ideia é algo raro e não faz parte do pensamento espontâneo, regulado pelo hábito. Este posicionamento coloca a ideia num lugar privilegiado e a separa de demais processos do pensamento. Ter uma ideia é criar, criar algo novo, não é repetir, reproduzir, copiar, reagir, etc. - é preciso um esforço de outra ordem. E ainda, “ter uma ideia não é algo genérico. Não temos uma ideia em geral. Uma ideia, assim como aquele que tem a ideia, já está destinada a este ou àquele (sic) domínio” (DELEUZE, 2018). Quer dizer, uma ideia é algo específico, engajada, desde o início, com um modo de expressão. E o indivíduo que cria, ele próprio, dá uma direção à ideia em função das técnicas que conhece. Uma ideia em música não se parece nem um pouco com uma ideia em filosofia, ou em cinema, ou em

² A noção de ‘obra’ é entendida aqui como resultado de um processo criativo-musical esteticamente orientada pela produção dos compositores citados.

pintura. Elas podem se corresponder, se relacionar, mas são de naturezas diferentes. Parece um tanto óbvio, mas a intenção aqui é combater, basicamente, dois tipos de noção da ideia:

- 1) a de que a ideia é algo natural, que acontece espontaneamente;
- 2) uma tradição que admite alguma superioridade de um domínio do pensamento sobre o outro.

Deleuze combate, por exemplo, a noção de que a filosofia estaria acima de outros saberes, pois seria capaz de refletir sobre outros domínios do pensamento, orientando-os a uma melhor prática, como se fosse possível, no caso, apreender a música a partir da filosofia. Para Deleuze, atribuir tal função à filosofia só faz enfraquecê-la. O pensamento filosófico, em sua máxima potência, é criador, criador de conceitos e não há, neste sentido, qualquer superioridade, pois o aspecto criativo é alguma coisa que está presente em variados domínios do pensamento igualmente.

A filosofia não é feita para refletir sobre qualquer coisa. Ao tratar a filosofia como uma capacidade de “refletir-sobre”, parece que lhe damos muito, mas na verdade lhe retiramos tudo. Isso porque ninguém precisa da filosofia para refletir. [...] A ideia de que os matemáticos precisariam da filosofia para refletir sobre a matemática é uma ideia cômica. Se a filosofia deve servir para refletir sobre algo, ela não teria nenhuma razão para existir. Se a filosofia existe, é porque ela tem seu próprio conteúdo. (DELEUZE, 2018).

Isto vale para filosofia e vale também para a música. A música não é feita para fazer filosofia, política, ciência, etc. A música tem seu próprio modo de existência, sua própria realidade. Quem se ocupa de criar música, inventa blocos sonoros. O compositor, fazendo música, cria blocos sonoros. Não é que ela (música) não possa ser usada pela ciência, pela filosofia, pela política, mas seu potencial expressivo nada tem a ver com estes domínios, e sim com a sua própria natureza. O fazer musical é a criação de blocos sonoros carregados de intensidade. Então, ter uma ideia em música, uma ideia musical, é, sobretudo, pensar com sons.

Certo, até aqui parece tudo bem, pois o pensamento musical criativo pode se materializar em forma de sons, assim como Stravinsky descreve seu processo criativo. Mas existem ainda muitas lacunas. Como uma ideia musical satisfatória se destaca de outras insatisfatórias? Se o critério de escolha das ideias boas fosse predominantemente técnico e racional, teríamos, certamente, métodos infalíveis de elaboração de obras primas. O que, obviamente, não é o caso. Mesmo na obra de compositores reconhecidamente geniais, há altos

e baixos. Ter uma ideia é algo raro, e percebê-la como tal, é algo difícil. No caso de Stravinsky, isso acontece quando algo em sua própria natureza sente ‘satisfação ante determinada forma auditiva’. Seria então o sentimento de satisfação (e suas variações) que determina o que fica e o que não fica na obra, no processo de composição?

Deleuze afirma que ter uma ideia é alguma coisa que não se faz só por prazer. Não seria o prazer que mobiliza a criação e sim uma necessidade. A ideia surge em função de uma necessidade expressiva. O compositor precisa daquela ideia que, quando surge, é capturada imediatamente. Então, pode-se dizer que, na Sagração da Primavera, no início marcante do segundo movimento da primeira parte (Fig 1), Stravinsky precisava daquela intensidade rítmica, da irregularidade nos acentos, dos aglomerados de notas. Porque a ideia musical nele percorre este espaço-tempo. A organização das alturas, as texturas, estão sempre conectadas a uma diversidade rítmica marcante. É uma necessidade. Na ‘Sagração’, a fundação de um território ancestral, a força necessária dos blocos sonoros para transmitir este tipo de sensação através da música, dependem disto, desta ideia.



Figura 1: *The Rite of Spring – Augurs of Spring – Dance of the Young Maidens.*

3. Os dois lados da ideia

Falamos, então, de uma necessidade expressiva que seria uma espécie de motor da ideia. Sobre isto também há muito o que dizer. O que seria esta necessidade senão o desejo de arte? Mas, por agora, podemos admitir que o compositor, neste contexto, já se encontra mobilizado por estas forças, pelo desejo, pela ‘vontade de arte’. Soma-se a isto o trabalho, o empenho necessário para levantar o ‘edifício’ da obra. Sem este esforço, nada é possível, não há ideia que sobreviva. E todo este aparato racional, lógico, consciente, das competências técnicas, são fundamentais. “[...] do querer ao fazer o único caminho passa pelo conhecer e saber” (BOULEZ, 2013, p. 20).

Parece que no esforço criativo há dois lados de uma ideia. O lado voltado para a técnica e o lado voltado para a intuição. Um lado consciente das escolhas, outro lado inconsciente. Um lado dos conteúdos espalhados e outro das formas organizadas. E o problema da ideia se coloca dos dois lados. De um lado, a crença numa inspiração virtuosa como ação espontânea do ato criador e de outro a técnica, as tradições, a memória, como ferramentas autossuficientes - ambos são parte de um entendimento precário, segundo Boulez.

pensa-se que basta dar à inspiração um sentido suficientemente preciso para que os meios se ajustem, sem que se tenha, além disso, de preocupar-se com eles (“O reforço chegará”...). Graças a uma herança muito viva do Romantismo, embora preguiçosamente degenerada, esta crença significa que a inspiração garante automaticamente a qualidade da linguagem. [...] Ignorem a técnica e sua importância, e ela se vingará com juro e encherá de defeitos a sua obra. Adotem uma técnica herdada, sem qualquer outra relação com os dados históricos a não ser a reconstrução artificial, inconsequente e decorativa, e este exercício de estilo absorverá e aniquilará as suas forças vivas... sepulcros caiados! (BOULEZ, 2013, p. 19-20).

Aparentemente, existe uma contradição permanente na base do pensamento musical criativo³. Num determinado nível, o conhecimento profundo das tradições e da teoria precisa ser abandonado e a intuição criativa precisa ser controlada e organizada. Mas nada disto é possível sem um investimento intenso no saber e sem uma profunda capacidade de deixar fluir a inspiração, de praticar o jogo poético. Stravinsky (2004) afirma que a “teoria é incapaz de criar”, ao mesmo tempo em que ele começa a maioria de suas obras executando “peças dos velhos mestres”. Boulez (2013) diz que o compositor, “no início da sua aventura pessoal”, encontra sua principal energia no “poder mágico chamado tradição”, e mais adiante é inevitável que ele precise “seguir um caminho mais pretensioso: deve aprender a confiar no vazio.”

4. Ter uma ideia é enfrentar o caos

Este ‘vazio’ de Boulez é o vazio de forma, de estrutura, de algum modelo pré-existente. Em Deleuze, este vazio é o ‘caos’. Só que o caos não é bem ausência, ao contrário disto, é presença constante de matéria, de vibrações, de forças, mas ainda não organizadas. E é uma presença de tamanha intensidade, que levaria ao aturdimento. “Fora deste Ser e desta Forma, não tereis senão o caos...” (DELEUZE, 1974, p. 109). A percepção recorta o caos e seleciona o que interessa. Ulpiano (2018) afirma que “a nossa preocupação com a matéria, ao

³ ‘Aparentemente’ diz respeito a uma impressão. Também é possível considerar que não há contradição alguma, que a dupla face da ideia faça parte de um processo, de um fluxo. Ou ainda que a contradição pertence, necessariamente, ao acontecimento. Algo que aponta a possibilidade de pertencimento ao que Deleuze chama de ‘Ritornelo’.

longo da nossa existência, é permanentemente a mesma: que o presente reproduza o passado. Porque se o presente não reproduzir o passado, não reconheceremos o que estamos vendo.” O mecanismo perceptivo de reconhecimento, que está ligado à memória e ao hábito, é o fundamento para ultrapassar o caos, para reter velocidades e ordenar a vida. E isso se faz a partir do estabelecimento de regras, da noção de semelhança, do reconhecimento do mundo exterior e da noção de sujeito. “Nossa constante preocupação – terrível – é de que o passado possa não coincidir com o presente. [...] Estes princípios do sujeito humano o afastam do caos.” Mas as forças produtivas se alimentam do caos. A hipótese deleuziana da gênese da ideia é de que ela parte do caos, da multiplicidade. A noção de ideia que tratamos aqui não é, portanto, aquela relacionada ao reconhecimento, à ideia musical já organizada, formada, fundada, matéria da análise, da teoria, da história, produto da cultura e de suas representações. Por este motivo que é necessário ‘aprender a confiar no vazio’. Adaptando a fala de Boulez ao pensamento de Deleuze: é necessário aprender a confiar no caos. E confiar no caos significa abandonar tudo o que pertence à reconhecimento, tudo o que representa uma forma e uma estrutura. Neste sentido, é necessário para o esforço criativo certa desumanização, ou seja, sair do hábito do reconhecimento, das regras que governam o mundo. A ideia só pode ser alcançada através de uma prática de desumanização. É o “enigma de Cézanne”:

a minha percepção de maneira alguma me dá o caos original, o caos irisado, o mundo anterior aos homens, a aurora do mundo. A arte tem que lidar com a aurora do mundo, o mundo antes de ser governado por estas regras. Para Cézanne, então, a primeira coisa que tem que ser quebrada no artista é a percepção, porque a percepção está regulada pelo princípio da semelhança. (ULPIANO, 2018).

Então este mergulho no caos é condição básica para a criação (gênese) da ideia - é disto, possivelmente, que se trata a fluência da inspiração, o jogo poético. E, ao que parece, diz respeito a um processo individual, mas ao mesmo tempo envolve procedimentos comuns de contato com este lado misterioso da ideia. Stravinsky fala de sonhos, ou de um jogo livre com intervalos. A melodia abaixo (Fig 2) teria surgido num sonho e aqui já aparece organizada:



Figura 2: *Petit Concert* (STRAVINSKY, 2004, p. 11).

5. Ter uma ideia é produzir diferença

A ideia não nasce pronta, é preciso fazê-la. Deleuze aponta a fabulação como estratégia criativa, como faculdade visionária. A fabulação retorce, contorce as imagens e os acontecimentos e liberta o pensamento das regras do reconhecimento e da semelhança. “Toda fabulação é fabricação de gigantes” (DELEUZE, GUATTARI, 2016, p. 203). Existe, aqui, a busca pela compreensão de um acontecimento responsável por uma espécie de passagem: passagem de multiplicidades (matérias, forças, vibrações, intensidades) para singularidades – do caos, à ideia, à forma. É por este tipo de acontecimento que Deleuze se interessa e é isso que nos interessa em Deleuze. Como compreender este acontecimento, esta passagem entre o não-fundado e o fundamento, entre o caos e a forma? A ideia musical certamente pertence a esta passagem entre o que ainda não é música e a música.

Esta noção de ideia, em Deleuze, está ligada ao encontro e à produção da diferença, a uma característica do mundo e da natureza de buscar sempre a variação como forma de readaptação e sobrevivência. Por isso a ideia está relacionada à uma potência do pensamento, à uma necessidade expressiva fundamental para a própria vida. Mas existe um equilíbrio. A produção da diferença exerce uma espécie de resistência às forças de conservação. A ideia, neste sentido, está ligada a isto, a um modo de resistência. A ideia musical, portanto, confronta-se com a própria música. Como no caso do escritor que cria “uma língua estrangeira na língua [...] torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a” (DELEUZE, 2016, p. 208). O compositor (podendo ser ampliado aqui o seu alcance conceitual), em seu esforço criativo, encontraria sempre alguma forma de produzir a diferença, de fazer variar a música, de torcer a teoria, de chacoalhar as tradições, de resistir ao controle de algum exercício de poder frente às possibilidades de expressão musical.

O que não seriam, portanto, os ritmos alucinados, os aglomerados sonoros melódicos e harmônicos de Stravinsky, senão uma resistência declarada a um desejo de transcendência das harmonias consonantes, fazendo as moléculas do som sentirem o peso

umas das outras, como pedras empilhadas e enfileiradas pelo esforço de ocupação de um território que lhe é de direito? O que não seria o excesso de coordenadas verticais e horizontais no *Marteau* de Boulez, senão uma resistência a um limite possível de possibilidades de variação, questionando o próprio desejo de controle? O compositor faz surgir a ideia, e com ela ergue uma obra que se abre ao mundo como um monumento que celebra seu próprio acontecimento. A obra talvez saiba mais sobre o compositor do que o contrário.

Referências

- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COPLAND, Aaron. *Como Ouvir e Entender Música*. Rio de Janeiro: Editora Art Nova, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *O Ato de Criação*. Disponível em: <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-ato-de-criao-por-gilles-deleuze.html>. Acesso em: 05/01/2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2016.
- LOUREIRO, Eduardo Campolina Viana. Schoenberg/Boulez: ideia/sistema. *Per Musi*. Ed. por Fausto Borém, Eduardo Rosse e Débora Borburema. Belo Horizonte: UFMG, n.33, p.25- 58, 2016.
- STRAVINSKI, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ULPIANO, Claudio. A Arte tem que lidar com a aurora do mundo. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br/aulas-em-audio/a-arte-tem-que-lidar-com-a-aurora-do-mundo/>. Acesso em: 09/01/2018.
- WEBERN, Anton. *Chemins vers la nouvelle musique*. Paris: Jean- Claude Lattès, 1980.