PROCESSO CRIATIVO E COMPOSIÇÃO MUSICAL: PROPOSTA PARA UMA CRÍTICA GENÉTICA EM MÚSICA

Celso Giannetti Loureiro Chaves[1]

Resumo

Este trabalho propõe a aproximação da crítica genética à composição musical. Nele são descritos os diversos níveis de tomadas de decisão no processo composicional e em quais deles são aplicáveis os pressupostos metodológicos da crítica genética. Conclui-se que um estudo da gênese do processo criativo em música não pode prescindir de dois aspectos interligados: a reconstrução do passar do tempo na música e a restituição da materialidade do som ao objeto composicional em investigação.

Palavras-chave: Música. Crítica genética. Composição musical.

Abstract

The use of genetic criticism in the study of music composition is proposed in this article. Three aspects of the decision-making process in music composition are described and an assumption is made as to which levels of the compositional process the methodological presuppositions of genetic criticism are applicable. A conclusion is reached in which it is proposed that an investigation on the genesis of the creative process in music must take into consideration the reconstruction of the passing of time through music and the reinstating of the materiality of sound to the particular composition under scrutiny.

Key Words: Music. Genetic criticism. Music composition.

Será possível deslocar a crítica genética do seu território de origem e trazê-la para o campo da música? Será possível reencontrar os atos de criação de um compositor através dos traços que ele deixou atrás de si, como se mais uma vez o processo compositivo se desenrolasse em tempo real, como se se redesenhasse o movimento da mão sobre o papel, naquilo que ficou de traço da atividade compositiva feita momento a momento? Tais são as demandas que norteiam o que

[1] UFRGS

se vai propor aqui e, nem bem enunciadas as duas questões epistêmicas que formam a base conceitual do presente trabalho, já duas vezes foi mencionado o tempo: “tempo real”, “momento a momento”, pois a música como arte do tempo coloca uma tarefa a mais na construção do conhecimento de crítica genética em música, como veremos no decorrer deste texto.

As sucessivas etapas da composição musical são testemunhadas pelas reescritas e pelas idas e vindas do pensamento do criador. Sua análise é possibilitada pelos índices contidos no espaço gráfico do manuscrito, como o diria Almuth Grésillon. No entanto, e é isso que se postula aqui, deve haver a restituição do tempo à música, diferentemente de outras áreas de aplicabilidade da crítica genética, para que esta se mostre efetiva e útil. Deve-se também atentar para a restituição da materialidade do som ao objeto composicional em investigação. Sem isso, o passar do tempo em música torna-se vago e a tarefa crítica mostra-se necessariamente incompleta.

A composição musical, como processo de tomada de decisões, pode ser o seu próprio objeto de investigação. Como uma atividade multi-tarefas, a composição musical pode ser descrita como um processo de tomada de decisões que existe dentro de uma moldura mais ampla determinada por responsabilidades sociais e culturais. A partir de uma teoria da composição musical, o processo de tomada de decisões se estende por três áreas principais: decisões ideológicas, decisões estéticas e decisões locais. Existindo num fluxo contínuo de tempo, a composição musical opera simultaneamente nestes três níveis de tomadas de decisão. De fato, ela pode ser abstraída do amálgama desses três níveis diversos que operam em combinação mútua.

As decisões ideológicas envolvem a eleição objetiva de um repertório pelo compositor ou um repertório que é atingido por ele na busca por uma voz criativa e individual que abraça alguns idiomas enquanto evita outros. Neste nível ideológico, o compositor constrói um diálogo com o seu repertório de escolha que dá sentido e contexto às suas composições e as subjaz. Sombras desse repertório de escolha serão entrevistos na composição terminada, pois estão no âmago de qualquer processo criativo em música.

As decisões estéticas, por sua vez, fazem com que o compositor determine quais as componentes sonoras são colocadas em ação em sua obra e quando, e como se integram e como divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem.

Neste nível de estética, escolhas de alturas ou de sons gerados eletronicamente estão em operação, por exemplo, como também o poderão estar uma escolha de campo harmônico ou a partição rítmica do contínuo do fluxo temporal. As decisões estéticas têm imensa consequência na fisionomia final da composição, uma vez que todas as variáveis sonoras que foram colocadas em operação pelo compositor serão encontradas, e como tal serão reconhecidas, na composição como sistema final e fechado.

Finalmente, as decisões pontuais são aquelas que impelem o trabalho para diante e que conformam a obra através de um processo cumulativo de informações. Momento a momento, decisões quase microscópicas são feitas no correr da atividade criativa, de tal forma a fazer com que as variáveis sonoras confirmem as escolhas ideológicas, as escolhas estéticas e, acima de tudo, que concretizem o posicionamento da composição dentro do seu próprio discurso temporal. Essas decisões pontuais dão à experiência auditiva a coesão e o senso de direção que parecem ser categorias implícitas e obrigatórias na composição musical de hoje. As decisões pontuais implicam movimento para adiante no tempo e sucessivas adições de variáveis que se tornam transparentes na composição terminada.

Nestes territórios de tomadas de decisões, o processo criativo está em constante movimento e os diferentes níveis operam de acordo com suas respectivas escalas temporais. As decisões ideológicas são as mais lentas, pois indicam uma certa consistência na escolha de repertórios de diálogo. As decisões estéticas são bastante mais rápidas, pois que implicam as flutuações, as idas e vindas que são típicas do desenrolar de um processo criativo em música. As decisões pontuais são as mais rápidas e deixam uma trilha bem concreta de traços sob a forma de anotações, esboços e cópias.

São as decisões pontuais, por sua natureza de acúmulo de informações e pela quantidade de traços que deixam atrás de si, as que mais se abrem a uma abordagem metodológica que empreste à música os pressupostos da crítica genética. Nessas decisões pontuais estão os elementos basilares para que se empreenda a construção do estatuto genético de uma determinada composição, de um determinado processo criativo em música. Neste território a crítica genética se apresenta como um procedimento científico viável pois, como mergulho na gênese do processo criativo através de suas evidências, ela pode investir de especificidade o estudo do processo de decisões que caracteriza o exercício da composição

musical. Os seus princípios indicam a possibilidade de desvelar um processo composicional, sempre único, através dos traços de diferentes ordens que o compositor foi deixando pelo caminho ao empreender as suas decisões pontuais.

Uma proposta de interrelações entre crítica genética e música há necessariamente que compartilhar a metodologia com o campo da teoria literária. A abordagem da crítica genética para a composição musical aqui proposta, ao fazer a transposição de uma área para outra, segue os caminhos que Cecília Almeida Salles em *O Gesto Inacabado*[2] e Almuth Grésillon em *Elementos de Crítica Genética*[3] deixaram inexplorados, embora com portas amplamente abertas, como se lê nas colocações de Grésillon:

> Haveria um método comum para analisar a gênese de uma obra musical [...], de um desenho, de uma construção arquitetônica, de uma realização cinematográfica, de uma descoberta científica etc.? [...] O que é inventar? – eis a questão geral que o olhar genético colocou na ordem do dia, tanto para a criação artística quanto para a descoberta científica. [...] [Para além das] diferenças que convém respeitar, a pesquisa genética terá sempre como tarefa mostrar por meio de qual conjunto de operações uma invenção acontece, por meio de quais propriedades progressivamente implantadas esta ocupa precisamente o espaço pelo qual a obra se afasta de tudo o que houve antes dela [...], enquanto vai assimilando suficientemente desse antes para ser compreendida.

Além disso, aplicam-se perfeitamente à música também aqueles aspectos com os quais Grésillon cerca a conceituação do "processo de escrita":

> Processo do qual encontramos os traços nos documentos os mais diversos: notas de leitura, cadernetas, cadernos, planos, esboços e roteiros, rascunhos de redação, provas corrigidas etc. [...]. Na maior parte dos casos, trata-se até o presente de manuscritos autógrafos, portanto escritas pela mão do autor e deixando ver nesses traçados singulares o tremor e a fagulha que acompanham a criação. É através das rasuras e reescrituras que o geneticista reconstrói as etapas sucessivas da elaboração textual. O processo não é pois acessível diretamente, mas resulta de uma reconstrução que é possibilitada pelos índices contidos no espaço gráfico do manuscrito[4].

No seu decálogo sobre crítica genética, Lebrave & Grésillon[5], sistematizam aquilo que Marie-Claude Char chama, no seu estudo sobre os manuscritos de René Char de "ciranda criativa em perpetuidade, arquipélago de contornos remodelados

[2] SALLES, Cecília de Almeida (2004). *Gesto inacabado*. 2ª ed. São Paulo: Annablume. 168p.
[3] GRÉSILLON, Almuth (1994). *Eléments de critique génétique*. Lire les manuscrits modernes. Paris: Presses Universitaires de France. 258p.
[4] GRÉSILLON, Almuth (2006). "La critique génétique, aujourd'hui et demain". Disponível em: http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174. Acesso em: 15 de ago. 2010.
[5] LEBRAVE, Jean-Louis & GRÉSILLON, Almuth (2009). "Linguistique et génétique des textes: un décalogue". Disponível em: http://www.item.ens.fr/index.php?id=384099. Acesso em: 15 de ago. 2010).

sem cessar”[6]. Para Lebrave e Grésillon, esse “arquipélago”, essa “ciranda criativa”, são testemunhados pelos manuscritos e suas circunstâncias:

> 3. Os manuscritos não são textos terminados, mas sim rascunhos. Os *avant-textes* são em geral constituídos de unidades ‘in statu nascendi’, em vias de escritura. É mesmo esta imagem de nascimento, de engendramento, que produziu metaforicamente os termos gênese, genética, geneticista. [...] Qual é, com efeito, esta realidade específica do rascunho? É um documento escrito de natureza heterogênea, frequentemente com lacunas, inacabado e coberto por rasuras e reescrituras cuja característica principal é fazer parte integrante duma cadeia de produção textual que chamamos de ‘gênese da obra’[...].
> “4. Os manuscritos não evidenciam estruturas, mas processos. [...] [Houve] um passo teórico importante: considerar os rascunhos não mais como objetos ou formas a descrever, mas como traços de processos, como inscrição material de acontecimentos cuja dinâmica deve-se reconstruir em tempo real”.

Em música, uma proto-crítica genética foi anunciada como possibilidade já a partir dos cadernos de anotações e rascunhos de Beethoven que, segundo Lockwood, oferecem ricas evidências de seu caráter criativo:

> Beethoven conservou intacta a maior parte do seu material pré-composicional, tornando-lhe possível em princípio retornar, a qualquer tempo, ao seu próprio desenvolvimento tal como refletido não apenas na obra acabada mas também no background formativo[7].

Para Lockwood, numa coincidência com os princípios genéticos, “a lógica dos objetivos artísticos [de Beethoven] é revelada por aquilo que encontramos nos milhares de páginas de esboços que ele deixou atrás de si”.

Deixando para trás os *sketch studies* que os manuscritos de Beethoven motivaram e impulsionaram, os princípios da crítica genética têm sido apropriados mais recentemente pela área da composição musical principalmente em obras produzidas a partir da segunda metade do século passado. Numa abordagem na música de György Kurtág, por exemplo, Sallis[8] indica que não se pode examinar apenas a obra completa e introduz o conceito de “camadas de significação” que os materiais composicionais podem revelar, criando uma rede de relações com outros compositores e também com outras obras ou obras projetadas, a qual não pode ser apreendida a partir apenas do estudo da partitura. Aqui, as decisões ideológicas do

[6] CHAR, Marie-Claude (2007). Char. Dans l’atelier du poète. Paris: Gallimard. 1021p.
[7] LOCKWOOD, Lewis (2004). The Music and Life of Beethoven. New York: Norton. 604p.
[8] SALLIS, Friedemann (2002). “The Genealogy of György Kurtág's ‘Hommage à R. Sch’, op. 15d”. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 43, Fasc. 3/4. 311- 322.

processo composicional, tal como definidas há pouco, são reencontradas e parece que também delas o material genético poderá dar conta.

Já na abordagem do *Marteau sans maître* de Pierre Boulez, Decoupret afirma que

> [...] uma grande quantidade de chaves necessárias à compreensão cada vez mais profunda [desta obra] está acessível hoje. Ao invés de colocar um ponto final no assunto, o presente comentário das fontes escolhidas tem por ambição abrir o caminho para outra maneira de enfocar a música de Boulez, pelo deslocamento do ângulo de ataque em direção a uma reflexão sobre as motivações propriamente musicais que guiaram o compositor nas inúmeras escolhas que caracterizam a gênese desta obra. Assim, o saber técnico tomará enfim o seu lugar como mero guia que conduz à compreensão da obra[9].

É por isso que os estudos da gênese podem abrir novos caminhos de interpretação e abordagem de uma obra dada. Com efeito, como afirma Piencikowski: "Mais interessante me parece que é a apreensão – o espaço do instante que separa dois estados provisórios de um material idêntico sob formas ao mesmo tempo próximas e distantes – da transformação de um modo de aproximação sob a influência do ato mesmo do compositor"[10].

Nicolas Donin, em estudo sobre a reconstrução do processo composicional de Philippe Leroux na obra *Voi(rex)*[11], afirma que

> [...] uma análise genética pressupõe um modelo da torrente de pensamento [stream of thought] do artista durante a escritura dos seus esboços e da partitura; portanto, cada análise genética envolve presunções implícitas sobre a cognição humana que podem guiar, de maneira mais ou menos consciente, o processo investigativo.

É Donin quem sistematiza as questões subjacentes à crítica genética em música:

> "– Quais cadeias de operações compositivas fazem surgir a obra tal como a conhecemos hoje?
>
> "– Que tipo de lógica musical singular pode ser reconstruida a partir dessa base, sem que simplesmente se apresente a cronologia do processo criativo ou análises orientadas em direção à audição estrutural?

[9] DECOUPRET, Pascal (2005). Introduction. Pierre Boulez Le marteau sans maître. Fac-simile de l'épure et de la première mise au net de la partition. Mainz: Schott. 215p.

[10] PIENCIKOWSKI, Robert (1993). "'Assez lent, suspendu, comme imprévisible': quelques apercus sur les travaux d'approche d'Éclat". Genesis. Revue internationale de critique génétique. Nº 4. 51-67.

[11] DONIN, Nicolas (2009). Genetic Criticism and Cognitive Anthropology: A Reconstruction of Philippe Leroux's Compositional Process for Voi(rex). Genetic Criticism and the Creative Process. Essays from Music, Literature, and Theater. Rochester: University of Rochester Press. 192-216.

"– Como nossas percepções de uma obra podem se modificar a partir do nosso conhecimento de sua gênese?"

Essas são as questões que orientam a investigação, tanto no enfrentamento diante dos materiais disponíveis e da metodologia de abordagem, quanto nos objetivos delineados para o desenvolvimento do que aqui se propõe. No entanto, há uma tarefa adicional que a música impõe à crítica genética.

Hay afirma, não sem poesia, que "dos apontamentos, o tempo retirou-se, e o movimento apagou-se. O desafio é reconquistá-los"[12]. Aí está o esforço redobrado da crítica genética em música – retomar o tempo, reconstruí-lo. Reconquistar o movimento da mão do compositor sobre o papel e para além do papel, as idas e vindas do seu processo de decisões, o tempo que ele quis emprestar à passagem da música, a fragilidade de percursos temporais ainda provisórios e que vão tomando pouco a pouco uma dimensão que, pelo menos para o compositor, parece ser a mais correta.

A análise musical, *stricto sensu*, pouco pode fazer na direção do reencontro do compositor e seu processo criativo. Pouco ela pode fazer com o acervo manuscrito de um criador. Longe dela fica o traço da mão do compositor sobre o papel (ou o percurso do cursor sobre a página eletrônica). A análise musical, neste sentido, só é capaz de desvendar o óbvio – aqui o compositor fez isso, ali o compositor fez aquilo. No caso presente se trata de deslocar o questionamento de "o que fez" para "como fez" e, mais ainda, para o "porque fez". A análise musical retira o passar do tempo da música, por necessidade o tempo deve ser suspenso para que a matéria musical possa ser observada clinicamente. Contudo, processo criativo em música é gerenciamento de tempo e crítica genética trata da recriação de um processo de tempo. Parece óbvio que ambos – processo criativo em música e o ferramental da crítica genética – se pertencem e se justificam mutuamente dentro de uma dimensão temporal que não pode ser evadida.

Já em 2001 investiguei os vários finais da *Peça para piano 1964*[13] do compositor brasileiro Armando Albuquerque (1901-1986), previamente a qualquer conhecimento sistematizado que pudesse ter sobre a crítica genética e seus

[12] HAY, Louis (2007). *A literatura dos escritores*. Questões de crítica genética. Belo Horizonte: Editora UFMG. 412p.

[13] CHAVES, Celso Giannetti Loureiro (2001). A análise do poiético na música de Armando Albuquerque: uma investigação sobre os vários finais da Peça para piano 1964. XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Belo Horizonte: Editora UFMG. 594-600.

pressupostos. Naquele trabalho, objetivou-se precisamente o desvendamento do segredo da escritura original, num primeiro momento de descoberta de tudo aquilo que o manuscrito de um compositor pode esconder (mas logo revelar) de seu processo de gênese criativa. A partir dessa primeira tomada de posição metodológica, o trabalho investigativo sobre a obra musical de Armando Albuquerque foi sofrendo ajustes de foco, até intersectar-se com a crítica genética. Uma mudança de foco definitiva foi precipitada pela disponibilização de todo o acervo manuscrito do compositor a este autor, em dezembro de 2005, tornando óbvia e obrigatória uma abordagem sistemática que levasse em conta tanto as convergências conceituais de crítica genética em literatura e em música quanto a sugestão de alargamento de fronteiras presumida em Salles e Grésillon.

Os estudos que tenho feito sobre os materiais genéticos da obra de Armando Albuquerque[14] têm indicado claramente a existência de uma metodologia composicional que orienta (ou "é") o processo criativo composicional, revelando os níveis de decisões tomadas e demonstrando quais elementos são fixados pelo compositor em primeiro plano, e permanecem inalterados através da genealogia das fontes, quais são os elementos definidos em planos seguintes e quais sse apagam antes da chegada a níveis subsequentes de completude. Estas conclusões podem trazer um aporte importante à formulação de uma crítica genética em música, quando elas forem ampliadas ao trabalho de outros compositores que também possibilitem abordagem semelhante por possuírem um acervo adequado de traços composicionais, ou seja, "o essencial daquilo que foi escrito"[15].

A construção de um estatuto genético da obra de Armando Albuquerque tem demonstrado igualmente que o resultado sonoro final é diverso do resultado sonoro imaginado nas diferentes etapas que registraram o decorrer do processo de tomada de decisões composicionais necessariamente solitário. Isso se torna claro ao transformar em realidade o resultado sonoro de cada uma das decisões pontuais empreendidas em cada momento de cada obra particular sob escrutínio. Tal fato aponta para uma cautela que se deve ter na apropriação dos objetivos da crítica

[14] Estes estudos têm sido empreendidos ao abrigo de Bolsa de Produtividade de Pesquisa 1B do CNPq e com Bolsas de Iniciação Científica UFRGS/CNPq e FAPERGS e com a colaboração dos orientandos de IC Daniel Figueiredo Moreira, Fabrício Duarte Gambogi, César Haas Costa e Lauro Pektor de Oliveira.

[15] BENT, Margaret (2004). Éditions critiques des musiques du Moyen Âge et de la Renaissance. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Jean-Jacques Nattiez, ed. Vol. 2: Les savoirs musicaux. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique. 988-1025.

genética para a música, a de que jamais se pode desprezar a realidade sonora que é necessariamente o fio condutor da genealogia de uma obra. Ao contrário de outras áreas de formulação e aplicação da crítica genética, em música o objeto sonoro deve ser resignificado em som, a cada passo e nas suas completudes e incompletudes, evitando um enfoque exclusivamente teórico que trairia a própria natureza do objeto investigado.

O presente trabalho tem pretensões microscópicas, como tantas vezes são microscópicas as ações da crítica genética. Trata-se de propor a restituição do tempo à música e de reinstaurar a sua materialidade sonora. Mesmo que o compositor, na verdade, nunca tenha *escutado* os seus esboços como matéria fática de som e no passar do tempo controlado cronometricamente há que considerar que toda a tomada de decisões composicionais é feita tendo em vista o desenrolar do tempo e o efeito expressivo que este desenrolar do tempo preenchido em música poderá imprimir no ouvinte. Portanto, um estudo da gênese do processo criativo em música não pode prescindir destes dois aspectos gêmeos – não pode prescindir da reconstrução do passar do tempo, como não pode prescindir da realidade sonora que a um só momento contém o tempo e é por ele contida.

Resta a questão da escolha do repertório-objeto da investigação genética em música. Para isso basta, no entanto, uma afirmação de Nicolas Donin, com a qual se encerra o este texto, pois que lança as bases para a relevância dos estudos da gênese em música na direção da permanência e do futuro: “selecionar uma influente prática composicional contemporânea pode fazer do estudo uma base relevante para comparações futuras com outras práticas. Se aquela obra musical permanecer como assunto de interesse no futuro, então o estudo genético terá o potencial de prover pesquisadores e ouvintes futuros com uma compreensão única alicerçada em ampla documentação”[16].

[16] DONIN, op. cit.