

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Emblemas Sonoros, Emblemas da Memória

Autor: Marco Antonio Farias Scarassatti
Orientador: Prof. Dr. Milton José de Almeida

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Marco Antonio Farias Scarassatti e aprovada pela Comissão Julgadora.

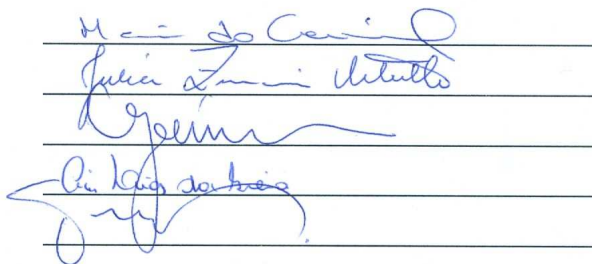
Data: 08/08/2008

Assinatura:



Orientador

COMISSÃO JULGADORA:



2008

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Scarassatti, Marco Antonio Farias.
Sca71e Emblemas sonoros, emblemas da memória / Marco Antonio Farias
Scarassatti. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador : Milton José de Almeida.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Renascimento. 2. Alquimia. 3. Música. 4. Educação visual. 5. Emble-
mas. I. Almeida, Milton José de. II. Universidade Estadual de Campinas.
Faculdade de Educação. III. Título.

08-0124/BFE

Título em inglês : Musical emblems, memory's emblems.

Keywords : Renaissance; Alchemy; Music; Visual education; Emblems.

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Títuloção : Doutor em Educação

Banca examinadora : Prof. Dr. Milton José de Almeida (Orientador)

Profa. Dra. Julia Ziviani Vitiello

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos

Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Júnior

Profa. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira

Prof. Dr. Acir Dias da Silva

Data da defesa: 08/08/2008

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : marco_scarassatti@yahoo.com.br

à eternidade do meu amigo Fred
(*In memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, por suas intervenções e orientações consistentes;
aos colegas do grupo Olho, em especial ao Alan, pelas fotos produzidas dos emblemas sonoros criados e que aparecem neste trabalho;
aos membros da banca de qualificação, Wenceslao e Rosalía, pelas leituras atentas e pelas sugestões de percurso;
ao professor Paulo, do Centro Universitário Anchieta, pela tradução do prefácio do livro X do *Musurgia*;
ao serralheiro Ronaldo e sua paciência para fazer e refazer o trabalho;
ao amigo e escultor Carusto Camargo, pelas dicas e pela venda da peça de cerâmica que comporia um dos emblemas sonoros;
à Ermelinda, pelas aulas sobre revolução científica;
aos que pelo caminho lembraram de um livro, de uma imagem, enfim, que deram alguma sugestão para o desenvolvimento deste trabalho;
ao Pai Mário de Ogum, por sua iluminação e seu axé;
aos familiares de um modo geral, pelo apoio em todas as horas, em especial, ao meu avô Abel, pelo carinho e incentivo de sempre;
aos músicos Nelson Pinton e ao Marcelo Bomfim, pela amizade e parceria na criação musical coletiva, que deram vida aos emblemas sonoros.

Ao irmão em vida, Fernando Lamanna, que como um mestre renascentista conjuga talento artístico e domínio técnico/tecnológico como poucos.

Agradeço e muito às minhas filhas, Lia e Sofia, pela simples existência de cada uma delas, que preenche e dá sentido a uma porção de coisas que, no conjunto, a gente chama de vida.

Agradeço, por fim, à minha companheira, Renata. Eu poderia listar motivos de agradecimento: a organização e a paciência ao tentar me organizar, a leitura atenta do trabalho, a compreensão nas minhas crises de humor, mas, acima de tudo, agradeço por estar ao meu lado.

ÍNDICE

RESUMO	1
ABSTRACT	1
AOS LEITORES	3
PRÓLOGO	7
COMENTÁRIO I	21
MEMÓRIA I	25
PERSISTÊNCIA I	27
STALKER	27
COMENTÁRIO II	31
ATHANASIVS KIRCHER	31
MEMÓRIA II	37
PERSISTÊNCIA II	41
WALTER SMETAK	41
COMENTÁRIO III	51
AS SEFIROT	51
MEMÓRIA III	55
EMBLEMA SONORO TZIMTZUM	55
PERSISTÊNCIA III	65
A RETRAÇÃO	65
COMENTÁRIO IV	71
MEMÓRIA IV	77
PERSISTÊNCIA IV	79
A DESCIDA DE ORFEU AO INFERNO	79
COMENTÁRIO V	87
MEMÓRIA V	97
EMBLEMA SONORO DO EQUILÍBRIO ÀS ESFERAS	97
PERSISTÊNCIA V	107
COMENTÁRIO VI	115
MEMÓRIA VI	121
EMBLEMA SONORO MAGNUM CHAOS	121
PERSISTÊNCIA VI	127
O PROCESSO ALQUÍMICO NA IMPROVISACÃO MUSICAL	127
COMENTÁRIO VII	137
OS OUVIDOS DO TIRANO	137
A CIÊNCIA ACÚSTICA A SERVIÇO DO ABSOLUTISMO	137
MEMÓRIA VII	143

PERSISTÊNCIA VIII	145
O SILÊNCIO:	145
A TRANSFORMAÇÃO DO MEDO EM MÚSICA	145
COMENTÁRIO VIII	151
FRONTISPÍCIOS, GRAVURAS E EMBLEMAS	151
MEMÓRIA VIII	165
EMBLEMA SONORO A GÊNESE DA RETORTA	165
PERSISTÊNCIA VIII	171
EPÍLOGO	171
BIBLIOGRAFIA	175
FILMOGRAFIA	179
LISTA DE REFERÊNCIAS DAS IMAGENS	179

Resumo

Esta pesquisa propôs a construção de emblemas sonoros a partir do estudo das imagens do jesuíta alemão do século XVII, Athanasius Kircher. Neste trabalho essas imagens são vistas como aglutinações simbólicas. Os emblemas foram trabalhados e recriados nas formas: literária, de imagem e musical, na construção de um campo sonoro/espacial relacionado ao pensamento do padre alemão, bem como nos arredores simbólicos da sua época e nas ressonâncias artísticas de outros períodos.

Abstract

This research proposed the construction of musical emblems from the study of the images of the German Jesuit of the century XVII, Athanasius Kircher. In this work these images are seen as symbolic agglutinations. The emblems were worked and recreated in the forms: literary, of image and musical, in the construction of a resonant / space field relative to the thought of the German priest, as well as in the symbolic surroundings of his time and in the artistic resonance of other periods.

Aos leitores

Faço alguns apontamentos aos leitores deste trabalho, que trata das investigações feitas durante meu doutorado e que estão aqui dispostas numa forma de escrita não habitual para uma tese.

Emblemas Sonoros, Emblemas da Memória tenta ser uma composição musical em formas literária, imagética e também sonora, ou ainda dizendo, é uma tentativa de construção poética de um campo espacial pelas sonoridades relacionadas a imagens, textos, conceitos e histórias. Para tal, procurei mesclar escritas e tratamentos diversos a cada um dos assuntos abordados.

Os emblemas são, neste caso, aglutinações de símbolos em formas plástica e sonora das memórias recolhidas no todo da pesquisa; são construções inspiradas na obra e no pensamento do jesuíta alemão Athanasius Kircher, bem como nos arredores simbólicos de sua época e pensamento.

Tomo aqui o símbolo na acepção de Gershom Scholem quando trata do símbolo religioso:

Símbolos, por sua própria natureza, servem para descrever uma experiência que em si carece de expressão. Mas este aspecto psicológico ainda não é o problema todo. Símbolos também têm uma função dentro da comunidade humana. Podemos ir mesmo ao ponto de dizer que uma das funções principais dos símbolos religiosos consiste na preservação da vitalidade da experiência religiosa, dentro de um tradicional ambiente conservador. A riqueza de significado que eles parecem irradiar empresta nova vida à tradição, sempre exposta ao risco de ficar congelada em formas mortas – processo este que prossegue até que os próprios símbolos morram ou mudem.¹

Esses emblemas relacionam-se também com os emblemas renascentistas, em especial os de Lorenzo Lotto²,

(...) imagens simbólicas que manifestam um pensamento secreto, nos meandros do inconsciente humano.

¹ Scholem, 1978: 31.

² Lorenzo Lotto foi um artista italiano, nascido em Veneza, que viveu entre os anos 1480 e 1556.

Pensamento abstrato que colheu, por um átimo, mas não completamente a presença divina, de tal forma que a mente torna-se uma imagem hieroglífica que somente o olhar do coração consegue desvelar.³

Lotto esteve envolvido com a alquimia assim como também esteve Kircher, fato que conduziu esse trabalho aos assuntos e tratamentos mais aproximados ao contexto alquímico. A alquimia por sua vez, neste trabalho, corresponde à experiência do alquimista que toma a experiência alquímica como um procedimento de transformação não só da matéria trabalhada, mas também de si próprio, no processo que simbolicamente revive a Criação.

Os **Comentários** procuram dar um tratamento mais direto aos assuntos relacionados ao jesuíta, focando uma escrita histórica e, quem sabe, mais acadêmica. Nesses pontos foram abordados aspectos da biografia do jesuíta, o momento histórico em que viveu e sua atividade de pesquisa.

As **Persistências** são as escritas de assuntos, não propriamente ligados ao padre alemão, mas que, de alguma forma, me fizeram estabelecer algum tipo de correspondência entre uns e outros. Foram, assim, escolhidos filmes, conceitos e imagens nos quais o universo do pensamento do jesuíta encontrava ressonância.

As **Memórias** são escrituras pessoais, ligadas aos momentos vividos durante todo o processo da pesquisa; uma tentativa de estabelecer uma conexão poética e subjetiva com os assuntos e que formaram o caminho para a produção mais artesanal do trabalho.

Portanto, a mistura desses estilos de escrita obedeceu a demandas do próprio trajeto de pesquisador e, nesse caso, o artifício da ficção pareceu-me interessante pela imagem propositalmente escolhida do músico que adentra na partitura e é engolido por Cérbero. Nesse momento, justificam-se diversos modos de se tangerem os assuntos, cada um gestado em uma das cabeças do ser mitológico, mas unificado pelo seu corpo único.

Na medida do avanço do trabalho, os conteúdos se entrelaçaram e os estilos se modificaram para, ao final, os **Comentários** se tornarem puramente imagéticos, as **Persistências** poéticas e as **Memórias** artesanais e sonoras.

³ Conforme tradução livre de Milton José de Almeida, do livro *Lorenzo Lotto e l'Immaginario Alchemico*, Itália, 1997.

É importante ressaltar a escuta das músicas que se desprendem do trabalho, pois elas formam um conjunto sonoro realizado a partir dos emblemas criados e dos conceitos investigados⁴.

Feitos os apontamentos, deixo agora que o trabalho fale por si só.

⁴ O Cd que acompanha o trabalho é a realização coletiva do grupo Sonax, sob minha direção musical utilizando os emblemas sonoros criados durante o doutorado. Este trabalho reproduz o universo subterrâneo da pesquisa, bem como as técnicas de improvisação as quais trato durante o texto. Divido dessa forma a autoria musical com os músicos Nelson Pinton e Marcelo Bomfim.

Prólogo

(...)

*De olhos fechados
tua imagem minha escuridão
transforma, transborda
pigmentos etéreos da lembrança
seja adormecido em sonho, ou
no reflexo-relâmpago piscar de olhos.*

*Este ínfimo momento
interlúdio intimista separa
o real da interpretação pessoal.*

*Reconstrução
A percepção abstrata que te forma
na tela escura, negativo do olhar,
escorre concreta, umedece a face
e verte ao chão.*

(...)

*Quarto de estudos, isolamento e lar,
cama, armário, um piano encostado.
As paredes manchadas pela umidade seguram um quadro.
O ambiente é viscoso, latente.
Cada objeto, cada escolha, cada canto do quarto é o próprio ente manifestado.
Cada gaveta é guardiã dos segredos, da intimidade dessa existência contínua, imagem primordial, tensão
existencial entre o que é o ser e o que é a morada.*



fig.1: fotograma do filme Stalker, de Tarkovski



fig.2: QVID⁵

Fecho os olhos, perscruto imagens-sons de uma memória fantasiosa, encruzilhada de sentidos, que desenha na tela escura da minha visão o tema inicial da ópera La Favola d' Orfeo, de Claudio Monteverdi. As notas se sucedem delineando uma variação em cima da linha de baixo-contínuo do Prólogo composto pelo músico cremonense. Essas mesmas notas que delineiam o tema musical, desenharam também um compenetrado músico tocando, na viola-da-gamba, a transcrição desse trecho primordial para o surgimento do gênero operístico. Impossível não lembrar da Música, no início dessa ópera, advertindo a todos do seu poder de consolar os espíritos ou inflamar as mentes, seja com a ira, seja com o amor.

Essa imagem sonora evoca e reverbera o mito, recolocado no ambiente neo-platônico da transição renasença-barroco, porém, situado na mente contemporânea fragmentada de um compositor em busca de fundamento. No devaneio, as separações temporais inexistem, ainda mais essas que forjam um sentido evolucionista nas histórias das artes. Persiste o quarto, morada desse músico-criatura, criado por uma memória

⁵ Emblema de Lorenzo Lotto, o QVID faz uma pergunta. É aqui escolhido como cenário para o quarto do músico por representar o conceito platônico da música como se originando das esferas celestes e voltando para elas. Aqui, é a representação da música mundana, a humana e a instrumental, que deve retornar às esferas celestes.

auditiva, acompanhando a partitura. Ele é o quarto. Na realidade, agora é ela, partitura, que conduz a sucessão gráfica que se amalgama na percepção com os sons dela sugeridos. O olhar aberto do músico se revela pelo movimento do olhado, nota por nota, tempo a tempo. O entorno se reorganiza na medida da aparição de cada nota e com a persistência das que já contaram ao espaço a qualidade e o sentido da atmosfera criada.

Na medida em que se sucedem as frases musicais, a imagem e a sonoridade se aproximam da partitura como num zoom cinematográfico. O pentagrama se transforma em uma grade, janela que separa dois mundos. Os sons tocados livremente pelo músico aproximam-se dos limites dessas barras que aprisionam as notas num locus temperado. A cada aproximação, abre-se um potencial audível de sonoridades periféricas às notas consonantes tocadas: grades, grilhões, gotejamentos, vozes agonizantes ao fundo. A sonoridade penetra, perpassa, transpassa a partitura e antevê um saguão em ruínas semelhantes aos calabouços gravados por Piranesi⁶. Não se vê mais o músico, tampouco o quarto. Olhando-se para trás, apenas uma janela que mais parece um pequeno ralo com cinco barras horizontais. O agora antigo fraseado proveniente de seu instrumento desprendeu-se do mundo dos mortais e penetrou, exilado, na agonia do desconhecido.

Empurrado por correntes de vento, o audível foi levado como que de um riacho a um grande lago de viscosidade que é este salão. A dramaticidade do seu canto, que antes preenchia o quarto de estudos, torna-se um pequeno traço em meio aos escombros dessa zona intermediária. As sonoridades agonizantes do princípio se transformam no gotejamento agudo e espaçado desse ambiente febril e de tempo condensado. Avista, audiovendo o Stalker⁷, o poeta e o cientista transportados na vagonete do devir, trindade de visões unidas ao corpo do pequeno vagão. As cabeças dos três alternam-se em planos fechados, ouvem-se os repetidos ataques da vagonete contra o trilho, que não é visto, é pressentido e ouvido, memória repentina que confunde a percepção do instrumentista. Mas prossegue a audiovisão da tripla cabeça se alternando enquanto os intervalos percutidos distanciam-se e modificam-se, voltando a ser apenas o gotejamento do saguão. Uma imagem inesquecível, guardiã desse espaço transitório. Três em forma de um, como se fôra o Cérbero, um cérbero de percepções sonoras, cada qual de suas cabeças atenta a uma propriedade do som: Duração, Intensidade e Altura, unidas ao corpo Timbre.

Não há um som que fuja à sua apreensão.

⁶ Giovanni Battista Piranesi, gravurista e arquiteto veneziano, que viveu entre os anos 1720-1778.

⁷ Filme de Andrei Tarkovski, de 1979.

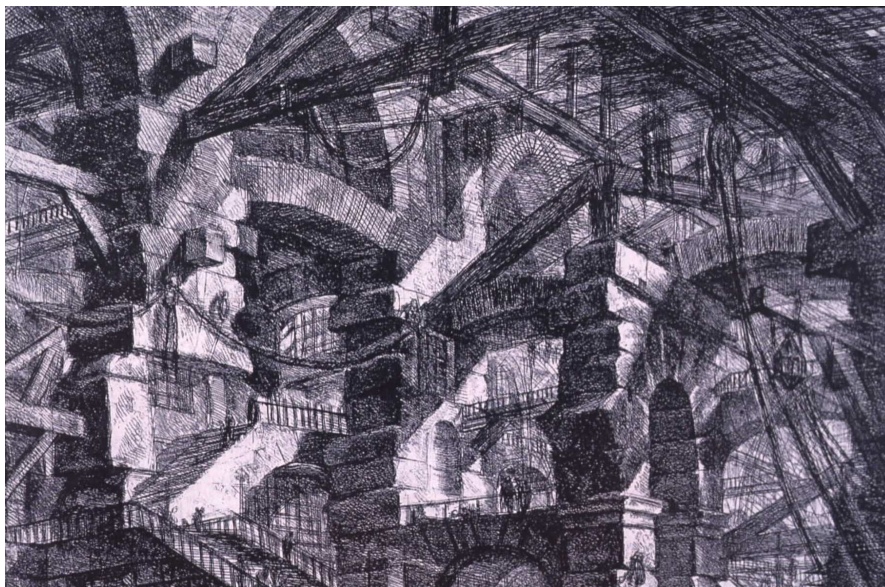


fig. 3: imagem da série de gravuras “Carceri d’invenzione” de Giovanni Piranesi



fig.4: fotograma do filme Stalker, de Tarkovski



fig. 5: fotograma do filme Stalker, de Tarkovski

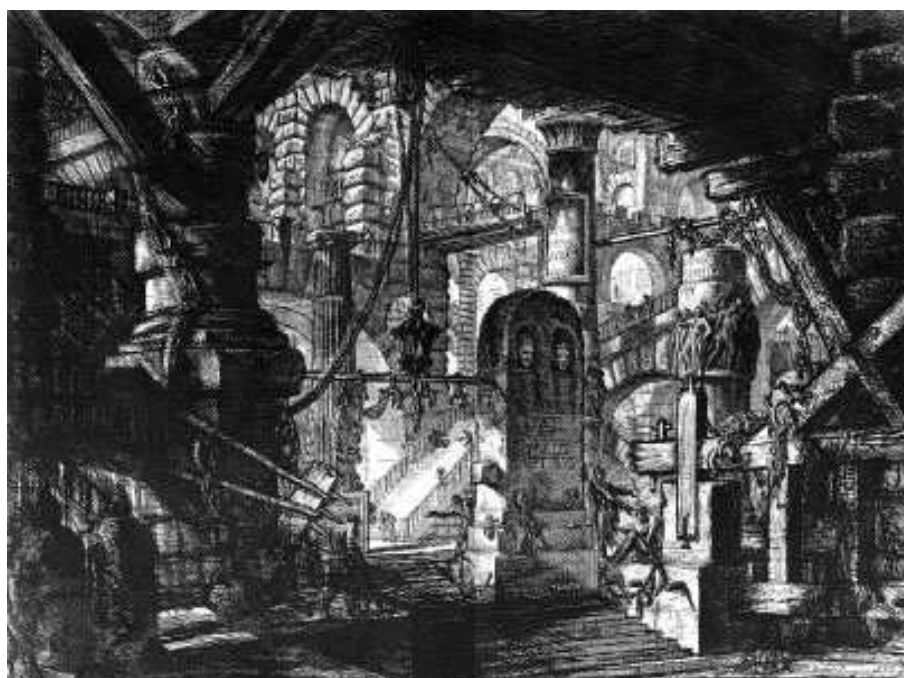


fig. 6: imagem da série de gravuras "Carceri d'invenzione" de Giovanni Piranesi



fig. 7: fotograma do filme Stalker, de Tarkovski



fig. 8: fotograma do filme Stalker, de Tarkovski

(...)

No saguão, a atenção volta-se para a dispersão unitária controlada pela tripla cabeça. O olhar não foca, ignora o parentesco sincrônico que há entre gesto/som estabelecido pelo contrato audiovisual da percepção. Os encontros perceptivos coincidentes pulverizam-se no emaranhado ruidoso e ruínico da cave. Não há produção inteligível de sentido, apenas a persistência cada vez mais vaga do tema orfeônico mimetizado no espaço em forma de ruína.

O músico-criatura, transformado em seu próprio som tocado, conscientiza-se de que o que ouve e vê, se faz no entorno da percepção do ser mitológico. Não há como se esconder. As vibrações acústicas se adensam babelicamente numa espiral totêmica. O som-músico-criatura, Orfeu fragmentado, desprende-se da sua experiência vivente e é absorvido, como que sugado, pela intenção de escuta do Cérbero. Nesse momento, tranquiliza-se em silêncio e nas reflexões dispersivas do movimento caótico.



fig. 9: fotograma do filme *Stalker*, de Tarkovski



fig. 10: fotograma do filme Stalker, de Tarkovski

(...)

Percebe o espaço.

Percebe-se no espaço.

Persiste o espaço como uma construção poética de sons alocados em devires emergentes.

Microtoniza-se em átomo-som.

Olho que escuta/vê ao redor.

Um olho. Três cabeças. Seis ouvidos.

Transverbera-se e desloca o silêncio-corpo.

Três situações-tempo.

(...)

O olho percorre a poça, percorre a gravura desgastada e úmida, embaralhada por mais uma gota que refrata e ondula a imagem mirada. O olho é só, um ponto só.

Gravuras espalhadas pelo chão, umedecidas e desfaceladas pelo tempo. Ouço frases musicais em durações sonoras que escorregam pelas paredes e quicam ao encontro do chão. Algumas vozes parecem clamar... Aproximo-me de um busto recostado ao um pilar semi-demolido. Ele me canta e conta murmúrios de algum lugar. Aproximo ainda mais minha cabeça de sua boca esculpida e ali uma janela sonora se abre para um pátio distante no qual pessoas conversam, tocam e brincam sem a dimensão da vigilância e da minha espreita.

Lembro-me de uma temporada em Portugal, quando por razões emocionais fortes, escolhia passar horas e horas fechado no banheiro do apartamento alugado, no bairro de Benfca. O prédio era antigo, o elevador era daqueles com uma grade entrelaçada que precisava ser fechada para que o maquinário se pusesse a funcionar. O apartamento era simples, pelo menos a parte que havíamos alugado, o banheiro também, não havia nada de especial além da banheira em que me deixava ficar por horas, esperava a água aquecer o ambiente, o vapor subir, adensar e condensar na parede gelada, escorregar por todo o teto e começar a pingar. Escutava religiosamente o gotejar por todo o espaço da casa de banho, como que diante de um processo alquímico. Sentia-me febril, como o próprio banheiro estava, quente, intenso, não pensava em nada. Era o próprio banheiro. Ali ficava, ali me recolhia. Subia ao teto também me esfriava e dele despencava para iniciar ou encerrar o dia.

Nesse banheiro havia também uma pequena abertura, não era uma janela, pois essa não havia ali. Era uma abertura que me comunicava com o terraço do prédio. Entre os gotejamentos e os pensamentos desconexos que acompanhavam meu silêncio de idéias, escutava também os pássaros que gorjeavam, piavam e ciscavam quatro andares acima. Essa companhia sonora me ligava ao exterior do prédio; eles não sabiam, tampouco desconfiavam, mas estava eu a espreita ali, acompanhando suas movimentações até que, de uma hora para outra, todos saíam em debandada. Ficava eu, banheiro, ali e esse pensamento sumia, me faltava.

Agora, ali, distante no tempo, me encontrava numa ruína não mais emocional; investigava cada um desses espaços e cada livro ou gravura que encontrava. Diante do busto que me levou a esse devaneio, escorreguei também e quiquei no chão, deslizei entre poças, páginas e engenhosos inventos desfêgurados e destroçados pelo tempo. Reuni alguns fragmentos de objetos e pensamentos, sabia que estava nas ruínas de um museu, sabia que, de alguma form,a estava também naquele apartamento, gotejando junto aos pássaros, brincando no pátio, me entrelaçando aos fios e romances que desenhavam meu percurso.

Parecia, nesse momento contínuo, que não podia fazer nada além de me deixar deslizar por esse emaranhado de situações sonoras-temporais-espaciais; reunia os objetos encontrados e tentava deles materializar

um pensamento, formas sonoras que me comunicassem algo, pois os pensamentos que desconexamente se formavam, se movimentavam como os pássaros, quando me acostumava com eles, revoavam.



fig. 11: fotograma do filme Stalker. São João Batista, detalhe do altar de Ghent dos irmãos Van Eyck, sob a água

Estive, assim, diante da folha de rosto estampada de um livro, uma figura emblemática. Seu olhar docemente angulava no sentido oposto ao da direção para a qual seu nariz apontava. Percorri essa imagem como a câmera de Tarkovski percorreu a imagem submersa do São João Batista no filme Stallker. No meu caso, a figura sacerdotal estava à frente de uma estante de livros e era apresentada como sendo o Athanasius Kircher, membro da Companhia de Jesus. Mergulho, absorto, meu olhar toca aquela imagem.



fig. 12: Retrato de Athanasius Kircher, em *Mundus subterraneus I*

O olho ainda percorre a poça, percorre outra gravura desgastada e úmida. embaralhada por mais uma gota que refrata e ondula a imagem mirada. O olho ainda é só ponto, só.

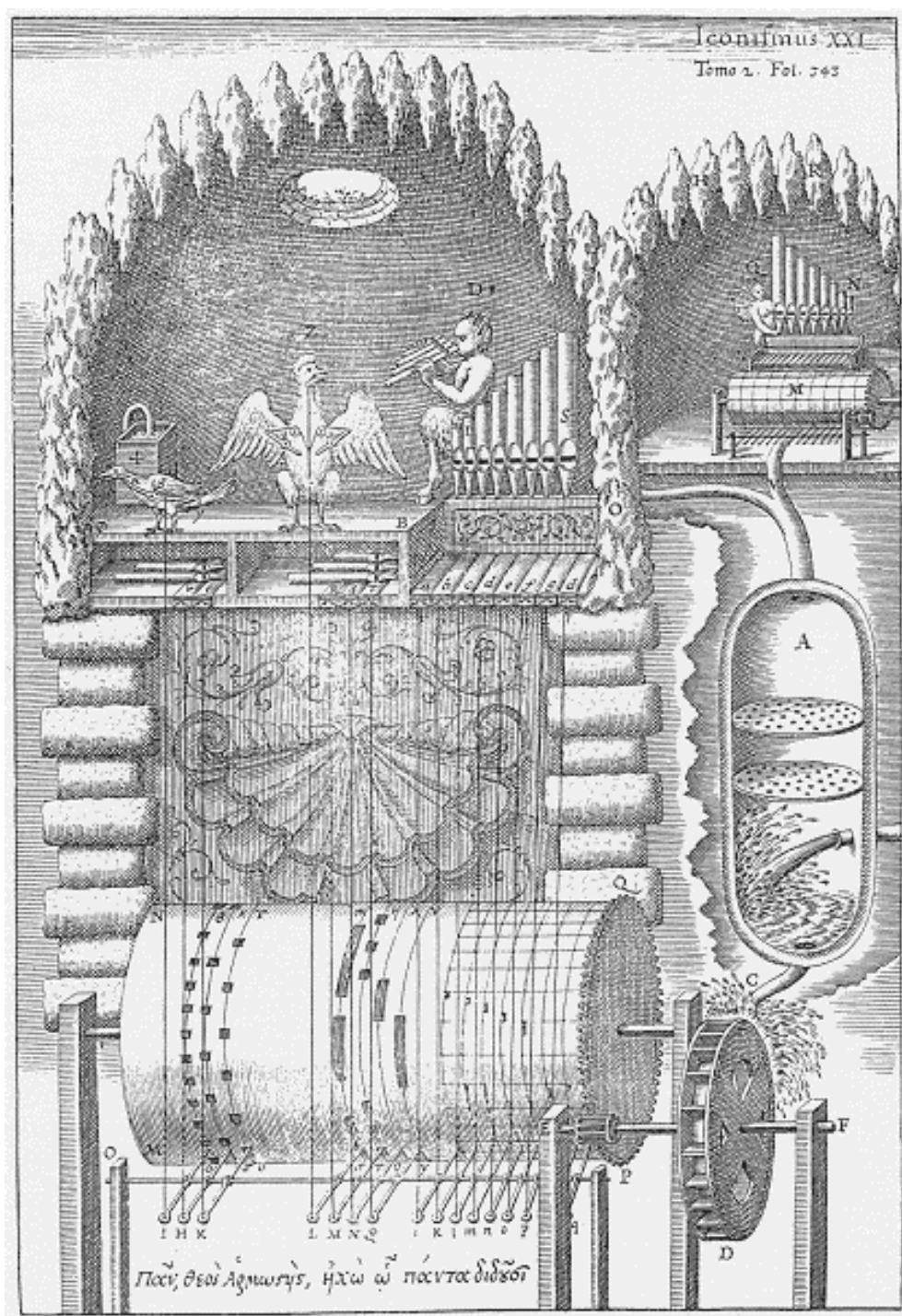


fig. 13: Órgão mecânico automático. Musurgia Universalis II

A atenção voltou-se para o jato de água que percute a parede de um reservatório com força e pressão. A sonoridade proveniente dessa ação ressoa em todo o reservatório oval como se criasse, a partir de então, um pedal sonoro contínuo que se desprende do som percutido do jato. De onde vem essa água? Sei para onde ela vai: escoar por um ralo tangendo na caída um moinho. Mais uma vez escuto, nessa cena, o jato, o contínuo ecoado no reservatório agora adicionado ao escoar e ao tanger do moinho. Escuto-os como planos de sons sobrepostos, assim como a mecânica do engenho que range e pulsa num movimento circular.

Para onde, agora, vai essa água? Cai, mas antes vira energia que move uma engenhosa pianola, um cilindro que lembra o aprisionante som de uma caixinha de música. Mas, esse cilindro, por sua vez, pinça hastes em três claros registros sonoros. Acompanho-os com o olhar e com a escuta: o primeiro registro alcança uma ave e dois tubos acionados por teclas, canto animal e canto mecânico-divino; o segundo, alcança um pássaro um tanto maior, altivo mensageiro e conjuntamente toca, também, três tubos igualmente deitados e acionados por três teclas; o terceiro registro toca um órgão de uma oitava de extensão. O interessante é que, ao seu lado, profano, um fauno toca sua flauta improvisando livremente e acompanhando a música maquinal. Acima dele, uma entrada pressupõe a liberdade de entrada e saída do ser bestial. Uma parede de pedra separa essa galeria de uma sala na qual uma ninfa apóia-se num outro órgão. Abaixo dela, um canal conduz o ar proveniente do reservatório desde onde parti. Encerra quem a vê num moto continuum.

Comentário I

Os escritos que se seguem pretendem trazer à luz uma inquietação de pesquisa em torno do que é, ou do que seria, a construção poética de uma noção de espaço pelos sons. No entanto, essa apreensão em forma de texto se dá por uma série de relatos, criações poéticas, discussões e análises de imagens sonoras inesquecíveis no meu percurso. É necessário apontar ao leitor que esse percurso não acompanha uma cronologia de pesquisa, contígua e conseqüente; prefiro a imagem de um folhado de sincronias entre os espaços e tempos da pesquisa, organizados aqui e dessa forma por uma escolha intencional e poética.

Procuro, também, ao longo do texto, esmiuçar essas referências para, em forma de comentários, localizar melhor o leitor no cenário arquitetado para a atuação da escrita.

Vinha de um trabalho centrado no processo criativo do escultor-sonoro Walter Smetak. Minhas referências advinham da formação em composição musical bastante ligadas às correntes da vanguarda do século XX, mais precisamente na sua segunda metade, em particular a obra musical e os escritos de John Cage, Pierre Schaffer, Murray Schafer e o próprio Smetak. Este, com sua compreensão de que som e luz advinham da mesma natureza, o Éter – pensamento muito semelhante ao dos alquimistas renascentistas, em particular ao do jesuíta Athanasius Kircher –, influenciou e norteou o princípio *obscurum* dessa pesquisa.

A primeira gravura de Kircher com a qual me deparei foi a do *Órgão mecânico automático*. A imagem encontrada no *Musurgia Universalis II* (pp. 342-343) é surpreendente; por si só revela um conflito entre uma visão de mundo mecanicista, ligada à idéia do mundo como uma máquina e um funcionamento mágico ativado por um elemento relacionado à vida, à água. Kircher, aparentemente, pensa a máquina como um organismo mágico guiado por uma força maior.

Ignacio Gómez de Liaño, em seu livro *Athanasius Kircher, Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, descreve essa gravura da seguinte forma:

Com este órgão mecânico hidráulico se produz música e o movimento das aves simultaneamente. O funcionamento deste órgão é concluído das explicações sobre os demais órgãos mecânicos (...). Observa-se que a força motriz aciona dois cilindros musicais e que o grande cilindro

tem três partes e exerce três ações musicais diversas ainda que combinadas, a das duas aves e a do pequeno fauno e, por último que o canto das aves se combina com o movimento dos seus membros⁸.

De fato, no livro *Musurgia Universalis*, Kircher desenvolve uma série de estudos a partir de um invento do alquimista inglês Robert Fludd, chamado *Nostrum magnum instrumentum*. Kircher estuda e esboça esses diversos experimentos partindo da idéia do órgão hidráulico, experiências essas ligadas à técnica, ao princípio mecânico e sua aplicação prática. No entanto, é interessante notar, o jesuíta aproveita esses esboços e experimentos feitos no campo da “ciência nova” para, depois, colocá-los em gravuras de representação de um mundo mítico, de funcionamento mágico, como se a máquina fosse a representação do princípio divino de operação do mundo.

Sabe-se que Kircher e seus assistentes realmente construíram alguns desses órgãos sobre carrilhões e que funcionavam como um autômato, cujo mecanismo era movimentado por energia hidráulica. A força da água fazia girar um cilindro em que era estampado um programa musical, isto é, assim como nas pianolas mecânicas a música automática é oriunda de uma partitura perfurada que programa o funcionamento da mecânica. No caso desses órgãos, uma composição era perfurada numa folha-de-flandres e cada uma dessas perfurações correspondia à nota pretendida, fazendo com que o programa musical acionasse e controlasse os pinos metálicos que abriam e fechavam os tubos do órgão.

Essa mesma mecânica movimentava bonecos em miniatura que, na medida do funcionamento musical, dançavam conforme o compasso tocado, como se fosse uma sequência cinematográfica.

Entre as figuras mais populares retratadas pelos primeiros autômatos musicais estavam representações do Purgatório e de ferreiros martelando, os quais supostamente inspiraram Pitágoras em sua teoria dos intervalos musicais. O ensino pitagórico sobre harmonia, com sua preponderância da expressão numérica, incitava, sem dúvida, a transformação em autômatos⁹.

⁸ Liaño, 200: 301.

⁹ Zielinski, 2006: 149.

Esse maquinário encontra-se no mundo subterrâneo, dentro de uma cave cujo acesso, aparentemente, apenas o fauno conhece. Absorto, olho continuamente para essa imagem sonora, escuto sua música, me aprisiono no subterrâneo.

Memória I

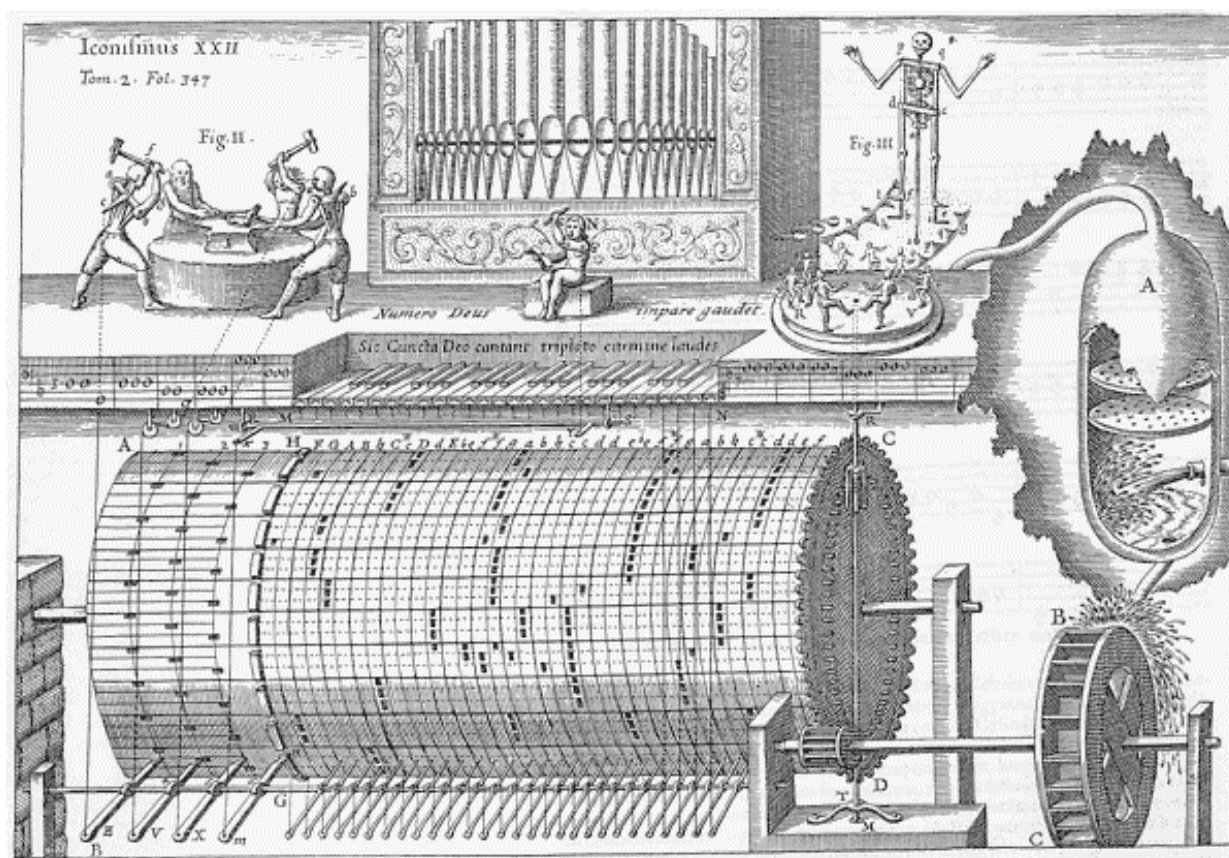


fig. 14: Musica Pitagórica Mecânica. Musurgia Universalis II

A sonoridade do engenho mecânico persiste como uma audiovisão que se processa enquanto caminho pelas viscosidades subterrâneas. Quem seria esta personagem, um místico ou uma autoridade religiosa? Revolução ou conservação, alquimia ou ciência?

Aqui, o mesmo princípio, o mesmo engenho, o moinho acionado por uma força hidráulica gera som e movimento. Movimenta o cilindro que tem nas perfurações da sua superfície o ritmo e a melodia antevista, audiovista, áudio-escutada. Projeto mecanicista ou êxtase místico? O cilindro, desta vez, aciona a música pitagórica. Num registro mais grave, os ferreiros automatizados pelo funcionamento mágico do órgão entoam percutidas notas graves. Do outro lado, o doce movimento das ninfas em torno da morte, as musas inspiradoras, dançam no registro agudo. Figura central, um menino rege? Ou seria Pitágoras, jovem, anotando em frente aos tubos do órgão celestial a harmonização dos gestos corporais autômatos?

Pergunto-me, novamente, quem é e a que mundo pertence esse ser que de sua cabeça saem anotações mágicas. Do ordinário ao extraordinário?

Persistência I

Stalker

No transcorrer deste trabalho, alguns sons, algumas imagens, alguns estímulos e disparadores me conduziram para persistências do universo da cave/ruínas do museu kircherniano fora do seu contexto de época. São ressonâncias, no sentido dado por Bachelard, ou são inquietações persistentes que demonstram um parentesco com as inquietações provocadas diante das gravuras e do pensamento do jesuíta alemão.

Entre essas inquietações, uma seqüência em particular, do filme *Stalker*, me tomava a atenção e, de certa forma, me aproximava e aproximava esse filme como um todo à imagem de um personagem que atravessa a condição do real, cotidiano, para lançar-se numa experiência de alteração da percepção do real.

Neste filme de 1979, de Andrei Tarkovski, encontrei uma das transições mais instigantes a qual ousou chamar de construção poética de um espaço através dos sons. Nesse caso, um espaço de trânsito em que o veículo é uma pequena vagonete que conduz três homens dos quais falarei a seguir, de um lugar associado à normalidade da vida cotidiana a um local de exceção.

Esses três homens são, respectivamente, o Escritor, à procura de uma experiência que o leve ao encontro do desconhecido, o Professor, que confronta sua racionalidade com o desejo de realização de seu sonho profissional e o Stalker, um ex-presidiário que é levado por uma experiência pessoal e espiritual, que o dota de uma fé inabalável e um desejo de servir.

Stalker, acima de tudo, pode ser considerado um místico, isto é,

um homem que foi levado por uma experiência imediata, e, para ele, do divino, da realidade última, ou que pelo menos se esforça para conseguir uma tal experiência. Sua experiência pode sobrevir-lhe através de uma iluminação repentina, ou pode ser o resultado de prolongados e, amiúde, complicados preparativos¹⁰.

¹⁰ Scholem, 1978: 12.

Stalker opera dentro de um contexto ligado à experiência que o transformou; sua força e fé são inabaláveis, mesmo que sua figura frágil o sujeite à indiferença e as ridicularizações fora do seu campo de força, que é a Zona.

Ainda sobre o misticismo, é interessante notar as palavras de Scholem:

A função conservadora do misticismo é possibilitada pelo fato da experiência mística fundamental possuir dois aspectos. Em si mesma não apresenta expressão adequada; a experiência mística é basicamente amorfa. Quanto mais intensa e profundamente é experimentado o contato com Deus, tanto menos é ele suscetível de definição objetiva, pois por sua própria natureza transcende as categorias de sujeito e objeto que toda definição pressupõe. (...) No momento em que um místico tenta clarificar sua experiência por meio da reflexão, tenta formulá-la, e, especialmente, quando tenta comunicá-la a outros, não pode deixar de impor-lhe uma estrutura de símbolos e idéias convencionais. É inevitável que sempre haja uma parte que ele não possa expressar completa e adequadamente.¹¹

De fato, no transcorrer do filme, Stalker não consegue traduzir ou compartilhar os mistérios envolvidos em sua experiência com a Zona, mas conduz o Escritor e o Professor continuamente no caminho que os levará às particulares experiências dentro dessa localidade de exceção. A Zona, esse território banido, é uma localidade atípica e misteriosa, onde os mais secretos desejos se realizam. Essa localidade tornou-se proibida após a queda de um meteorito, o que fez com que acontecimentos misteriosos passassem a ocorrer. O que fez, também, com que seus limites fossem cercados e isolados pelo exército.

A maneira como Tarkovski conduz a narrativa garante um fluir dos acontecimentos de maneira contínua, como numa experiência real, sem lapsos temporais, sem elipses, em que cada articulação entre planos e seqüências obedecesse apenas ao desenvolvimento de cada ação, de cada existência dentro do próprio quadro. A trilha sonora do filme, nesse sentido, articula-se com as imagens criando um amálgama de latentes percepções temporais e espaciais. A predominância é a da sonoridade da água, seja em gotejamentos, seja em suaves movimentações, seja no contínuo jorro da correnteza. É uma trilha úmida, como todo o filme é.

Edward Artemiev, o compositor da música original do filme, mesclou a manipulação eletroacústica de sons reais, como os da água e os do trem, com a música

¹¹ Scholem, 1978: 14.

eletrônica de seus sintetizadores. Há, ainda, a utilização do *Bolero de Ravel* e da *Nona sinfonia do Beethoven*, como músicas num extracampo, pois se pressupõe que estão audíveis na cena como músicas tocadas no interior do trem, só que este não aparece, apenas é indicado por sua sonoridade.

Duas considerações feitas por Tarkovski chamam a atenção para a maneira como ele usava o material musical em seus filmes:

A música pode ser usada para introduzir uma distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o mais pesado ou mais leve, mais transparente e sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro... Através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir as suas emoções em determinada direção. O significado se altera, mas o objeto adquire novos matizes. O público passa a percebê-lo ou tem, ao menos, a oportunidade de percebê-lo como parte de uma nova entidade, da qual a música é parte integral. Aprofunda-se a percepção.

A música, porém, não é apenas um complemento da imagem visual. Deve ser um elemento essencial na concretização do conceito como um todo. Bem usada a música tem a capacidade de alterar todo o tom emocional de uma seqüência fílmica; ela deve ser inseparável da imagem visual a tal ponto que, se fosse eliminada de um determinado episódio, a imagem não apenas se tornaria mais pobre em termos de concepção e impacto, mas seria também qualitativamente diferente¹².

Essas considerações dizem respeito à música propriamente dita e não à totalidade dos sons de um filme. Mas, no caso do *Stalker* e, em especial, no caso da cena a qual me referirei a seguir, não há distinção entre o que são os sons da ruidagem do filme e o que é a música original composta para ele. Podemos falar em uma concepção única no tratamento dos materiais: imagens e sonoridades.

A cena em questão tem início no diálogo que ocorre após os três escaparem da polícia, quando o Escritor pergunta ao Stalker se aqueles policiais não irão seguí-los. Estão os três já a postos na vagonete, seguindo pelo trilho o caminho que os conduzirá à Zona. Nesse momento, os planos tornam-se fechados nos rostos de cada um dos acompanhantes da vagonete, tendo a paisagem ao fundo em movimento. A sonoridade predominante é o som concreto dos intervalos percussivos, cíclicos do movimento da própria vagonete

¹² Tarkovski, 1990: 190-191.

atingindo o trilho. Duas batidas, a primeira predizendo a acentuação da segunda, impulsionando o movimento do vagão. Típico som de trem.

A cena continua dessa maneira, com o silêncio dos protagonistas preenchido pelo som do comboio; suas faces são mostradas, seus olhares vagos são revelados. Pouco a pouco a repetição percussiva torna-se um devaneio estático, em que somente a sonoridade em defasagem, acrescida da introdução de efeitos e do som do sintetizador, dão novo sentido à cena.

O plano fechado na cabeça, o olhar vago, a paisagem em movimento, associam-se ao ruído que se transforma em música, como se da realidade o pensamento migrasse para a fantasia. A vagonete é o veículo, Stalker é o barqueiro. Porém, nesse instante de trânsito, as três personagens na vagonete se transformam em uma. São como o Cérbero em sua percepção tri-partida, mas unificam-se na expectativa da passagem.

Esse transporte para o estado de exceção é conduzido pela música. Ao final, predomina a abstração musical, a sonoridade concreta do vagão. Imagem e som interferem na apreensão e percepção do outro.

Comentário II

Athanasius Kircher

Athanasius Kircher produziu, ao longo de dez papados, um estudo que combinava e unificava diversos conhecimentos no corpo de uma só obra. Não se pode chamá-lo de enciclopedista, justamente pela unificação e aprofundamento desses conhecimentos num todo indissociado, o melhor é chamá-lo de polímata. Acima de tudo foi um estudioso que seguiu fielmente um dos preceitos de Santo Ignacio de Loyola, fundador da ordem jesuíta, o de que cada um de seus irmãos de ordem seria como um microcosmo que corporificaria o macrocosmo, em especial o conhecimento sobre Deus e a natureza em seu conjunto. Para Kircher, assim como para seus companheiros de ordem, a teologia e a ciência andavam juntas, inspirando uma a outra. Na visão de mundo dos jesuítas, em princípio, não havia separação entre conhecimento da natureza, religião e filosofia.

É interessante abordar, ainda que de maneira sucinta, o perfil da organização da qual o padre alemão fez parte, inclusive porque essa produção de conhecimento de Kircher não pode ser separada do projeto ideológico da ordem criada por Santo Ignacio de Loyola.

O perfil da organização foi lapidado por Loyola, que idealizou que seus membros de ordem deveriam ver-se como vanguarda não somente nos campos da teologia e da filosofia, mas também, nos campos da ciência emergente da época: física, astronomia, matemática, bem como nas artes: a música, a pintura e a escultura.

Segundo Zielinski,

Todos os meios justificavam o fim educacional, que era tanto avançado como aberto ao novo e ao fora do comum. A disposição de abraçar o asceticismo transformou-se no dever de exercitar a disciplina, incluindo a educação meticulosa do intelecto e o estímulo da saúde física. A ordem enviou missionários às regiões mais remotas do planeta para o estabelecimento da fé católica: México, Brasil, África, Índia, Japão e China. Seu *modus operandi* em tais lugares seguiu diretrizes muito modernas: com sensibilidade e compreensão, adaptam-se às circunstâncias culturais

existentes, aprendem a ouvir e a captar as coisas. Não tentavam simplesmente remodelar as culturas estrangeiras à sua própria visão de mundo, mas integravam sua visão de mundo nessas culturas¹³.

Nesse período, a Igreja Católica estava envolvida em uma luta contra as tentativas reformistas de luteranos e calvinistas. Para ela, essa disputa encarnava a luta do bem contra o mal e, estrategicamente, ampliaria o alcance dos domínios da Igreja para além do território europeu, assim como adequaria teologia à filosofia da ciência. Era estar à frente no processo de dominação e restauração da hegemonia política na própria Europa.

Kircher nasceu em 1602, na madrugada do dia 2 de maio, na cidade de Geisa, no que hoje é a Alemanha. Filho de um teólogo, era o caçula de uma família de nove filhos e desde pequeno destacou-se por sua precocidade intelectual, o que o levou a tomar aulas particulares de hebraico com um rabino, além das que já recebia na escola jesuíta na cidade de Fulda (próxima a sua cidade natal).

Em sua autobiografia intitulada *Vita admodum Reverendi P. A. Kircher*¹⁴, que tem servido de base para estudos sobre o jesuíta, ele relata que, na infância, escapou da morte por quatro vezes. Relatarei apenas uma delas, pela incidência posterior em seus trabalhos do mecanismo de um moinho. Certa vez, nadando perto de um moinho, a corrente o levou a chocar-se contra a roda. Quando seus amigos já imaginavam que ele sairia triturado pelo engenho, viram sair dali, todo assustado, tremendo de medo, o pequeno que viria a projetar, posteriormente, diversos órgãos hidráulicos ativados por moinhos de água.

Kircher nunca viu nada de milagroso nesse e nos outros incidentes dos quais escapou ileso, porém, afirmara que, na juventude, se sentiu escolhido por Deus para um destino especial.

Foi admitido como noviço em 1618, em sua segunda tentativa de ingresso no colégio jesuíta de Paderborn. Em 1620, concluiu seu noviciado e começou os estudos de filosofia escolástica, que tiveram que ser interrompidos com o início da Guerra dos Trinta Anos. Em janeiro de 1622, Kircher e alguns outros de seus colegas jesuítas saíram da cidade, que havia sido tomada pelo duque Cristian de Brünswick, conhecido inimigo dos jesuítas. Os que permaneceram no colégio foram presos e o grupo que dali partiu enfrentou uma viagem

¹³ Zielinski, 2006: 137.

¹⁴ Lião, 200: 35

de três dias na neve, praticamente, sem alimento e mal vestido. O grupo passou uma semana no colégio jesuíta de Münster e continuou o trajeto até chegar a Colônia.

Na passagem por Düsseldorf, Kircher mais uma vez tem sua vida ameaçada pela água. Dessa vez, ao terem um rio como obstáculo, decidiram atravessá-lo, mesmo sabendo do perigo que se corria em razão de seu congelamento. Na metade da travessia, a capa de gelo se quebrou, afundando e jogando o jesuíta à correnteza. Ele nadou nas águas geladas até conseguir um refúgio na cidade de Neuss.

Recuperado e já em Colônia, completou seus estudos de filosofia. Posteriormente, se mudou para Coblenza a fim de estudar humanidades ao mesmo tempo em que ensinaria grego na escola de Jesuítas. De uma outra vez, muda-se para Heiligenstadt, para ensinar na mesma cidade em que seu pai também lecionara.

Naqueles tempos de conflitos entre reformistas e contra-reformistas, qualquer viagem poderia tornar-se, inesperadamente, perigosa para um clérigo católico, nesse caso. Bastaria apenas cruzar territórios sob domínio protestante. E esse foi o risco que Kircher correu nessa nova empreitada. Foi perseguido, despido e surrado, depois amarrado em uma árvore, mantendo, segundo o próprio autobiógrafo, uma tranquilidade de espírito que comoveu os soldados protestantes. Dessa forma, teve suas roupas e livros devolvidos, além, ainda, de receber de um dos soldados uma quantia em dinheiro para continuar a viagem.

Depois desse episódio, chegou a Heiligenstadt sem outros incidentes e ali, aos 23 anos de idade apenas, ensinou matemática, hebraico e sírio. Além dessas atividades docentes, Kircher iniciou suas pesquisas sobre o magnetismo, que culminariam na publicação posterior de seu primeiro livro, *Ars magnetica* (1631).

Durante a visita do arcebispo nomeado de Mainz ao colégio, o jovem jesuíta demonstrou seu estudo e interesse pelas invenções mecânicas através da apresentação de experimentos em cenários mecânicos móveis e fogos artificiais, o que causou a suspeita de um possível envolvimento com a magia negra. Essa suspeita foi desfeita na medida em que Kircher explicou seus procedimentos.

A boa impressão causada no arcebispo levou-o à Corte de Aschaffenburg para que prosseguisse em seus estudos e experimentos mecânicos. Aprofundou, também, sua pesquisa acerca do magnetismo. Após a morte do arcebispo, voltou ao colégio em que lecionava e ali ficou por mais quatro anos. Nesse período, embora seus estudos oficiais

fossem em teologia, conseguiu um telescópio e com ele observou o fenômeno, até então inexplicado, das manchas solares.

Nessa época, os jesuítas lançaram mão de um recurso - que poderia arriscar chamar de audiovisual - para representar passagens bíblicas de uma maneira extremamente dramática. Kircher demonstrou ter aptidão e interesse inquestionáveis pelo teatro mecânico barroco, que aliava a representação artística com um domínio técnico e científico.

O teatro mecânico barroco foi um mundo midiático de efeitos especiais altamente desenvolvido. Levou inclusive ao estabelecimento de uma nova profissão, já que diversos teatros começaram a empregar um *capomaestro delle teatri*, responsável pela invenção de diversos dispositivos, permitindo que as aparições e os eventos mais complicados, surpreendentes, bizarros e grandiosos tomassem forma. Uma grande quantidade dessas invenções originou-se do trabalho de especialistas teatrais da ordem jesuíta. A teatralidade fazia os corpos e as almas dos espectadores tremerem e constituíam um método reconhecido em suas estratégias dirigidas para a conversão: “Diversos teatros jesuítas possuíam alçapões para as cenas em que espectros apareciam, ou desaparecimentos eram encenados; além disso, as máquinas voadoras e outras para produção de nuvens (...) permitiam que os diretores jesuítas (...) fizessem divindades aparecerem nas nuvens, fantasmas se materializarem, e águias voarem pelo céu; o impacto desses efeitos cênicos era acentuado por máquinas de vento e de estrondo. Também encontravam meios de encenar a divisão do Mar Vermelho para os judeus, inundações, tempestades no mar e outras cenas difíceis com alto nível de perfeição técnica”¹⁵.

Kircher foi ordenado padre em 1628. Até esse momento o seu interesse estava nas ciências, porém quando se deparou com um livro que continha algumas imagens dos hieróglifos egípcios (*Obelisco Sixtino*), a porta para o mundo dos estudos tidos como humanísticos se abriu por completo para ele.

Sua trajetória foi marcada por muitas mudanças de cidades e de interesses. Dessa forma, foi enviado em missão para lecionar em Würzburgo. Na realidade, com pouco tempo na cidade, Kircher solicitou que fosse enviado em missão para a China, mas seu pedido foi indeferido e teve que se contentar em receber os materiais enviados à Europa por seus colegas de ordem.

Numa noite, sonhou que o pátio do colégio era invadido por tropas protestantes, fato que realmente aconteceu, posteriormente, em 1631, quando o rei Gustavo Adolfo da Suécia

¹⁵ Fülöp-Miller, 1927: 514.

invadiu, com suas tropas protestantes, o território no qual se encontrava o colégio. Dessa maneira e às pressas, o jesuíta alemão retorna a Mainz sem tempo sequer de recolher seus manuscritos.

Posteriormente, é transferido para a França e, em Avignon, entra em contato com Nicolaus Claude Fabri de Peiresc, com quem passa a estudar uma maneira de decifrar os hieróglifos egípcios. Em 1633, recebe o convite para substituir Johannes Kepler, falecido em 1631, e passar a ser matemático da Corte de Hamburgo. Porém, não era sua intenção abandonar os estudos dos hieróglifos e Peiresc intercede a seu favor enviando um pedido aos superiores de Kircher, ao Papa Urbano VIII e ao Cardeal Barberini.

No entanto, Kircher segue viagem para assumir o posto em Hamburgo. Mas, como uma viagem em condições de guerra era extremamente perigosa para os jesuítas, Kircher e outros jesuítas embarcaram em direção à Alemanha, desviando pela Itália, num trajeto de Avignon à Marselha e, posteriormente, à Genova para, daí, seguirem a Viena. Devido às intempéries climáticas e diante do desejo de conhecer Roma, em 1635, chegam às portas do Vaticano. Para sua surpresa, a petição feita por Peiresc surtiu efeito e Kircher foi convidado a permanecer no centro de toda a ordem jesuítica, estudando os hieróglifos no Colégio Romano. Ali prosseguiu também seus estudos científicos e humanísticos.

Quando, em 1638, Kircher começou a ensinar matemática no Collegium Romanum, em Roma, (...) de todo o mundo, os missionários, como correspondentes, enviavam suas descobertas, relatórios, observações e interpretações compiladas, arquivadas, avaliadas e utilizadas no ensino e nas publicações.

(...) Kircher estava no núcleo central do poderoso centro de conhecimento, e usou magistralmente sua rede, à qual, por exemplo, pertenciam seu ex-aluno Gaspar Schott e o astrônomo Christoph Scheiner. Seus livros dão a impressão de que seu autor é um globetrotter cosmopolita; no entanto, com exceção de uma longa viagem para Malta, Sicília e Nápoles, Kircher não viajou muito além dos arredores próximos de Roma¹⁶.

¹⁶ Zielinski, 2006: 138.

Memória II

(...)

Esse estado no qual me encontrei diante das ruínas imateriais do que um dia fôra, provavelmente, o Museu de Athanasius Kircher, me ligaram imediatamente - como que transitando por um portal - aos anos de pesquisa e escritura sobre o trabalho de Walter Smetak¹⁷. Naquele momento tive a oportunidade de me surpreender, algumas vezes, com as descobertas ao longo da jornada, que, também, na época, me parecia um recolher de fragmentos dispersos que obedeciam a uma ordem ainda por vir. A primeira grande descoberta foi, sem sombra de dúvidas, quando me deparei com a idéia de um instrumento musical que possuía uma forma plástica correspondente à busca de uma nova sonoridade, ao que Smetak chamava de Plástica Sonora. Não a vi, apenas li sobre descrições dos seus instrumentos, o que provocou em mim uma série de sonhos e projeções acerca de como seriam essas formas e de como seriam esses sons.

Passei um bom tempo desenhando, projetando instrumentos que, provavelmente, seriam esses criados em minha imaginação a partir de uma descrição literária. Ver as tais Plásticas Sonoras foi um choque; por um momento, quase uma decepção, visto que minha imaginação idealizava formas monumentais, nada precárias, o que de certa forma não condizia com a realidade daqueles objetos-instrumentos. Mas, passado o impacto inicial, o sentido real e concreto do trabalho do suíço Smetak abriu para mim as portas de um trabalho quase artesanal em busca do som e sua relação com a forma plástica e com o espaço ao redor, de um modo geral.

Passava os dias desenhando formas que sintetizassem um som imaginário, interessado que estava nos instrumentos cinéticos de Smetak, em especial a Ronda. A idéia de um som contínuo, mas que utilizasse a energia humana e não elétrica parecia-me a abertura de um portal performático, um moto quase contínuo, que dependia do giro do intérprete.

¹⁷ Scarassatti, 2001.



fig. 15: Ronda

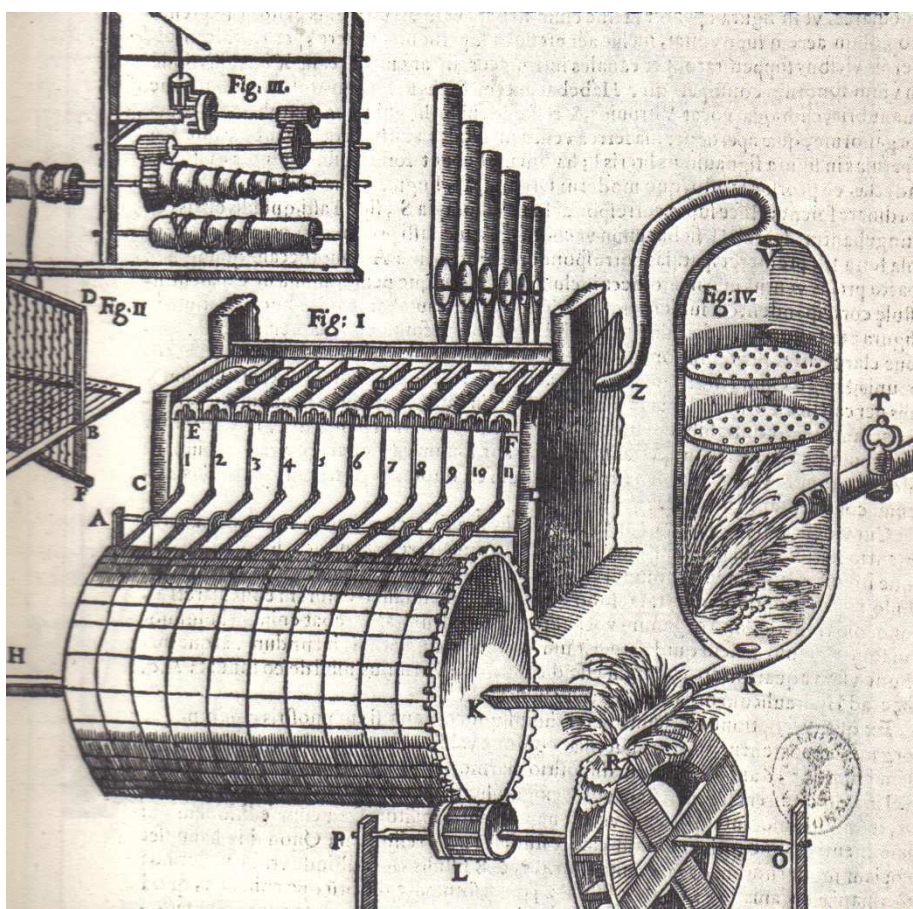


fig. 16: Órgão Hidráulico Mecânico, Musurgia Universalis II

Agora me via diante de autômatos, maquinários e pensamentos de um jesuíta alemão, muito próximos do que encontrei no estudo do compositor suíço. No entanto, trezentos anos os separavam, possuíam caminhos distintos, um era representante da fé e da instituição religiosa, outro era um místico, quase um reformador. Mas, ambos acreditavam e advogavam a favor de uma música transformadora dos afetos, transformadora do espírito humano.

Estava eu entre eles e a minha possibilidade de aproximação era reunir os fragmentos materiais e imateriais do percurso da pesquisa e dar forma plástica e sonora a esses emergentes pensamentos. Pensei, muitas vezes, com as mãos. Cada ferro encontrado, cada engrenagem desse processo de coleta, se adensava e aglutinava em um montante de leituras e pensamentos acerca do trabalho. Dessa maneira, estar vagando em devaneio pelas ruínas do museu kircherniano era percorrer um traçado de artesanaria e reflexão que me possibilitava juntar símbolos diversos na construção de objetos sonoros emblemáticos, pensados com as mãos.

Persistência II

Walter Smetak

Saindo de sua terra, na Suíça, aportou no Brasil, em 1937, o violoncelista Walter Smetak. Movido pela idéia de que um novo mundo requeria homens novos e uma música nova - e para isso, instrumentos musicais diferentes -, a partir da década de 60 até o início da década de 80, uniu a formação européia ao pensamento filosófico oriental e ao modus operandi poético dos povos originários africanos e americanos e concebeu novos instrumentos musicais.

Tais instrumentos, chamados de Plásticas Sonoras, eram objetos que, em si, agregavam duas linguagens artísticas e expressivas: música e escultura.

A primeira sensação frente à obra plástico-sonora de Smetak é de estar frente a algo que transita entre o velho, quase milenar, e o genuinamente novo, ou até mesmo o atemporal, mítico.

Essa transitoriedade revela-se desde o aspecto da constituição material de suas esculturas, estando entre algo que reporta aos povos primeiros, pela utilização de materiais tais como: a cabaça e o bambu, mas que se mistura à utilização de materiais residuais do homem contemporâneo, colados num contexto diferente dos desígnios originais destes objetos. Essa junção forma um instrumento híbrido de contemplação plástica e sonora, numa proposição de uma arte una, que engloba outras.

Smetak colecionava objetos abandonados que coletava nas ruas, formando um banco de peças que aguardaria uma empreitada até serem utilizadas.

No tocante às suas Plásticas Sonoras, não havia um planejamento estrito da sua forma final, mas, sim, o progresso do projeto no decorrer do trabalho. Isto não exclui a sua intenção na forma, o conceito da sua plástica, mas evidencia sua atitude na criação e que encontra ressonância no que Claude Lévi-Strauss classifica como bricoleur.

O bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias primas e de

*utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo (do bricoleur) instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre se arranjar com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores*¹⁸.

O trabalho de Smetak, em sua totalidade, ultrapassava o universo da bricolagem ou da assemblagem; sua produção, assim como transitava entre o novo, o velho e o mítico, do ponto de vista do seu *modus operandi*, situava-se entre a reflexão mitopoética do bricoleur e a elaboração minuciosa, aliadas à capacidade artesanal do artista engenheiro. Porém, a constituição material de sua obra plástica fixada na utilização do objeto encontrado, mesmo com alguma pré-elaboração de um projeto, dependia da resignificação que seus utensílios lhe permitiam.

Além do aspecto material, Smetak conceituava suas esculturas a partir de crenças e ensinamentos derivados das seitas secretas orientais, repassadas ao ocidente pela obra de Helena Blavatski, digeridas pela Eubiose de José Henrique de Souza. Em sua obra, o compositor referia-se aos preceitos eubióticos, que, por sua vez, também se constituíam em uma reflexão mítica, justamente por lidarem com conceitos já formulados por outras culturas, reorganizados dentro de uma estrutura de iniciação espiritual hierarquizada.

Nesse sentido, sua criação organizava-se num pensamento mitopoético. Julio Plaza coloca como característica do pensamento mitopoético “...elaborar conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de acontecimentos”¹⁹.

Dentro de uma perspectiva material, a bricolagem passa a ser um método de criação característico de um tipo de pensamento mitopoético.

A respeito da bricolagem aquele autor afirma que,

No caso da bricolage, as criações sempre se organizam por um arranjo novo de elementos. Não se modifica a natureza de cada elemento, em razão da sua disposição final, adquirida no

¹⁸ Lévi-Strauss, 1997: 33.

¹⁹ Plaza e Tavares, 1998: 112.

*conjunto. Cada fragmento traz consigo um contexto sintomático que, reunido, reorganiza-se em uma narrativa*²⁰.

Esta narrativa desempenhada pela Plástica Sonora desenvolve-se na ação do signo que transita entre o conceito, a imagem e o som; em que cada elemento constituinte assume este trânsito entre suas representações múltiplas, compondo e encerrando em si essa estrutura narrativa.

E nesse trânsito, Smetak referia-se ao tempo antigo, apropriando-se de objetos da cultura contemporânea, fossem conceitos, fossem materiais, garimpando-os e destituindo-os de seus significados primeiros. Com isso, propunha a desconstrução, já que a retórica e lógica do seu pensamento não se constituíam através da linha de desenvolvimento da música e pensamento ocidental; ele desmantelava-a e construía seu imaginário colando os cacos na formação de um conceito novo.

Sua origem suíça nada tem a ver com isso; seu gesto pareceu muito mais transitar entre um antropofagismo religioso e uma reconstrução de uma ponta dionisíaca perdida no novelo da cultura ocidental, para uma reaproximação e diálogo com o espírito apolíneo.

Com suas Plásticas Sonoras, Smetak aproximava as duas entidades: de um lado, a plasticidade material associada ao deus Apolo, de outro, uma música absolutamente não figurativa, não-melódica, não-consonante. Propunha, inclusive, uma música intuitiva em que o “imprevisto é irmão da improvisação”.

Seu ponto de partida foi o impulso para se produzirem novos sons e sua referência era o instrumento musical nas suas qualidades e características de produção sonora.

É interessante observar sua trajetória, pois que sua investigação sonora transitou do instrumento musical, como é o caso dos Choris, do Fidle, do Gambus orientalis, para, desse ponto, alcançar, como limite, a escultura, como por exemplo, nas máscaras o Guerreiro e o Anjo Soprador, a Metástase, a Caossonância, o Imprevisto, passando pelo que se tornou o mais latente em sua obra que, justamente, é o híbrido estado entre a plasticidade e o som.

O fez num intenso processo de absorção pelo trabalho, recriando, em cada instrumento, um universo mítico no qual acreditava e que o deixava, permanentemente, num estado de eterno vir a ser.

²⁰ Idem.



fig. 17: Chori sol e lua

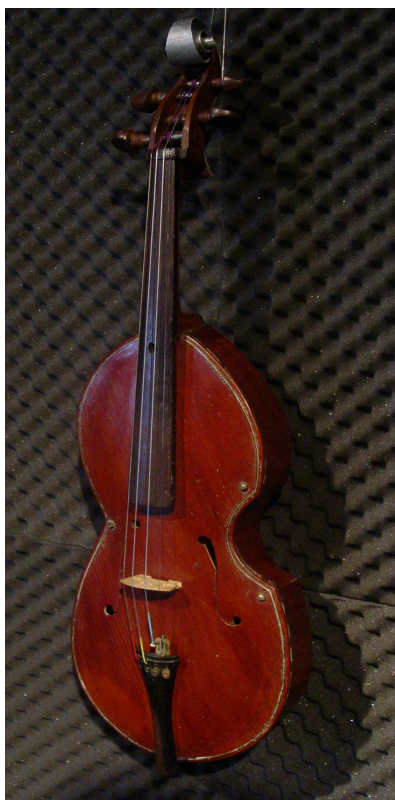


fig. 18: Fidle



fig. 19: Gambus orientallis

Seu trabalho de luthier alternava-se, a partir da composição de materiais prontos, com a escultura (anti-lutieria), que só foi alcançada com a descoberta da perspectiva plástica do objeto sonoro; com a possibilidade de brincar com a simetria do instrumento convencional, como é o caso do Fidle; com a referência e contemporanização de instrumentos milenares, como é o caso da Vina e, até mesmo, com a transcendência da forma e intenção do instrumento, como é o caso da Metástase.

Acima de tudo, a ação no material, feita por Smetak, foi a da experimentação, a partir da colagem de fragmentos e do artesanato no fabrico de instrumentos musicais.



fig. 20: Vina

Assim, ele chegou aos objetos plásticos de interatividade sonora em que o executante era quem primeiro encerrava sua significação para, depois, torná-la novamente aberta para outro executante.

Smetak propunha o caos, deixava-se impulsionar pelo imprevisto, acreditava na improvisação como criação, uma improvisação, aparentemente sem o estabelecimento de parâmetros. Avançou no experimentalismo, porém ainda encharcado do pensamento mítico.

Os parâmetros, entretanto, ainda existiam; pedia aos seus músicos atenção às dinâmicas, mas propunha isto preocupado com a transparência da dualidade luz e sombra que persegue o espírito humano.

Acreditava na intuição como uma faculdade que sobrepujaria a razão, neste novo ciclo que se anunciava. Deixou isto transparecer na sua obra; embarcou em uma viagem messiânica e profética, tanto que sua obra *Vina*, era chamada, no início, de *Vina Itaparicanaã*, em uma referência ao instrumento milenar hindu, que ressurge na terra prometida da Nova Era.

Talvez isto explique, também, a preocupação com a performance no instrumento. Somente o novo homem, dotado de uma nova percepção, sensibilizado pela influência da platéia, porém, de costas para ela - para não ser estimulado pela ditadura da imagem que impera sobre os outros sentidos -, apenas este sacerdote (como ele se referia) poderia fazer soar o que é a extensão e projeção deste novo indivíduo, o instrumento musical. Neste caso, uma mistura de instrumento, templo e escultura. Um objeto múltiplo, como também deveria ser o seu intérprete, com muitas qualidades e nenhuma especificidade que dominasse as demais.

Como instrumento musical, reúne em si demais instrumentos. As caixas de ressonância aludem aos instrumentos hindus. Combinou sinos chineses, uma espécie de cítara de mesa, um violoncelo, um gongo, o sopro em seu interior através de uma mangueira e sua corda simpática.

Seus textos, com muitas referências ao Zodíaco, ao Hermetismo, à Gnose e outras correntes da filosofia oriental - mas com uma construção de um sistema de pensamento individual que reuniu conceitos de todas essas influências -, mais obscurecem do que propriamente elucidam, algo muito próximo a, o tipo de escrita dos alquimistas dos séculos XV e XVI.

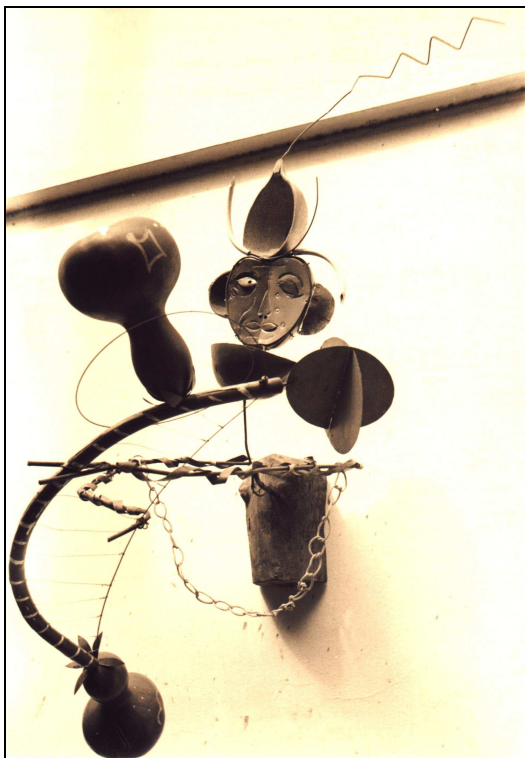


fig. 21: *Guerreiro*

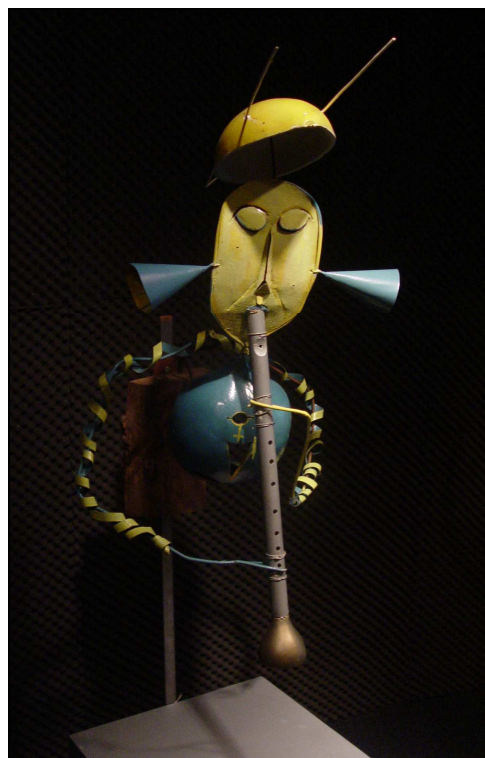


fig. 22: *Anjo soprador*

Suas esculturas, muitas vezes, pareciam emblemas tridimensionais, no sentido da concepção renascentista do emblema, isto é, um emaranhado de fragmentos simbólicos, imagéticos e musicais, como desenvolvimento de um tema que, no caso, é o próprio nome da Plástica Sonora. Uma espécie de nome-conceito, ou mesmo, em referência às *emblemata* do século XVI, o motto.

Muito embora tenha trabalhado com esses fragmentos, a sua idéia era a de unir, buscar o Uno, a unidade. Embora não usasse propriamente a destilação, unia as essências através da bricolage, o que aproxima seu trabalho ao de um alquimista de sons materializando e miniaturizando o espaço na forma de instrumentos plásticos e sonoros.

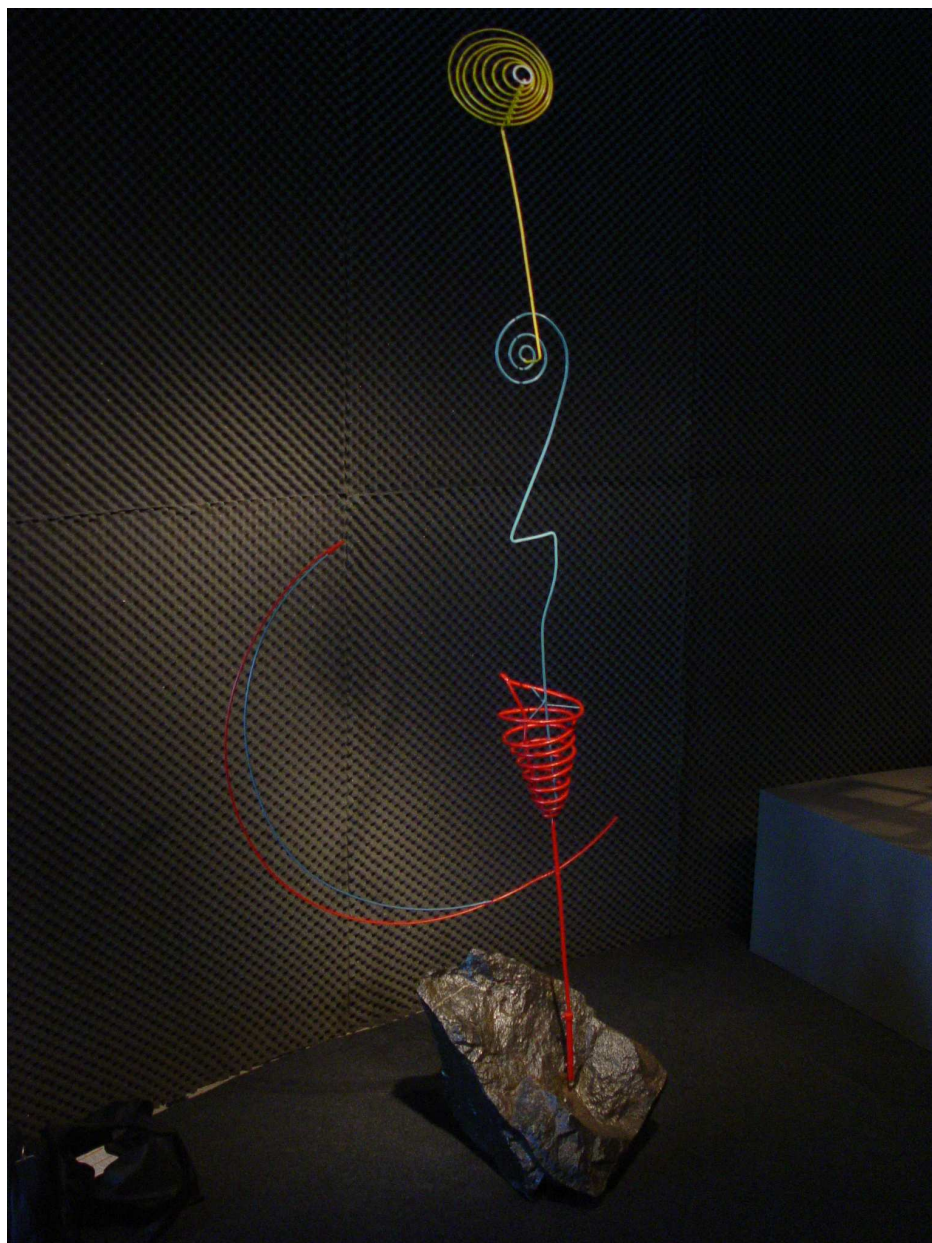


fig. 23: Metástase

Comentário III

As Sefirot

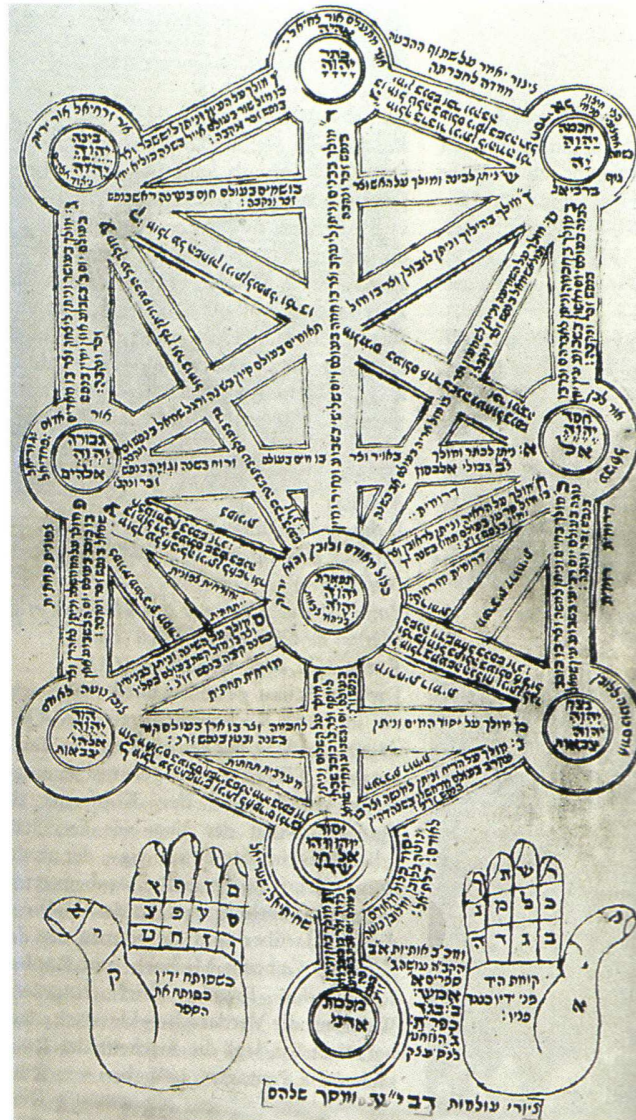


fig. 25: Sefirot – manuscrito, Salónica

Para os judeus estudiosos da cabala²¹, Deus se revela pelo poder criador das sefirot. Esses, por sua vez, são aspectos do seu próprio Ser, como estágios de Sua emanção.

²¹ Para Kircher, os sefiróts, princípio metafísico dos cabalista judeus, foram herdados da antiga sabedoria egípcia.

Este mundo cabalístico das sefirot abrange o que os teólogos e filósofos denominaram o mundo dos atributos divinos. Mas, para os místicos, era a vida divina, ela mesma, à medida que se move rumo à Criação. A dinâmica secreta dessa vida fascinava os cabalistas, que a encontravam refletida em todos os domínios da Criação. Mas essa vida não é separada da Divindade, nem lhe é subordinada, mas é, antes, a revelação da raiz oculta, a respeito da qual nada pode ser dito, nem mesmo através de símbolos, já que ela nunca é manifestada, raiz essa que os cabalistas chamam de em-sof, o infinito. Mas esta raiz oculta e as emanções divinas são uma só coisa²².

Esse mundo secreto do divino é, essencialmente, um mundo ligado à linguagem, mas que são muito mais do que meios convencionais de comunicação. Cada nome, cada letra, cada aspecto da divindade representa concentrações de energia, segundo os cabalistas, que não podem ser traduzidas em linguagem humana.

Há, é evidente, uma discrepância óbvia entre os dois simbolismos. Quando os cabalistas falam de atributos divinos, e de sefirot, descrevem o mundo secreto sob dez aspectos; quando, por outro lado, falam de nomes e letras divinas, operam necessariamente com as vinte e duas consoantes do alfabeto hebraico, no qual a Torá é escrita, ou, como eles o teriam formulado, através do qual a essência secreta da Torá foi tornada comunicável.

(...) Uma explanação foi que, dado o fato de as letras e sefirot serem configurações diferentes do poder divino, não podem ser reduzidas a uma identidade mecânica. O que é significativo para nossos propósitos, neste momento, é a analogia entre a Criação e Revelação, resultante do paralelo entre as sefirot e a linguagem divina. O processo da Criação, que prossegue de estágio em estágio e é refletido em mundos extradivinos, bem como, evidentemente, na natureza, não difere necessariamente do processo que encontra sua expressão em palavras divinas e nos documentos da Revelação, nos quais a linguagem divina supostamente se refletiu²³.

O processo pelo qual surge a árvore das sefirot é, para os cabalistas, a própria criação da Torá, isto é, a emanção da essência oculta de Deus, mistério do seu próprio nome, organismo vivo e divino, essência oculta revelada quando da criação das obras e dos mundos²⁴.

²² Scholem, 1978: 47.

²³ Scholem, 1978: 48.

²⁴ A Torá apareceu quando Deus se afastou de sua essência divina oculta e se revelou na criação de obras e mundos (Scholem, 1978: 82).

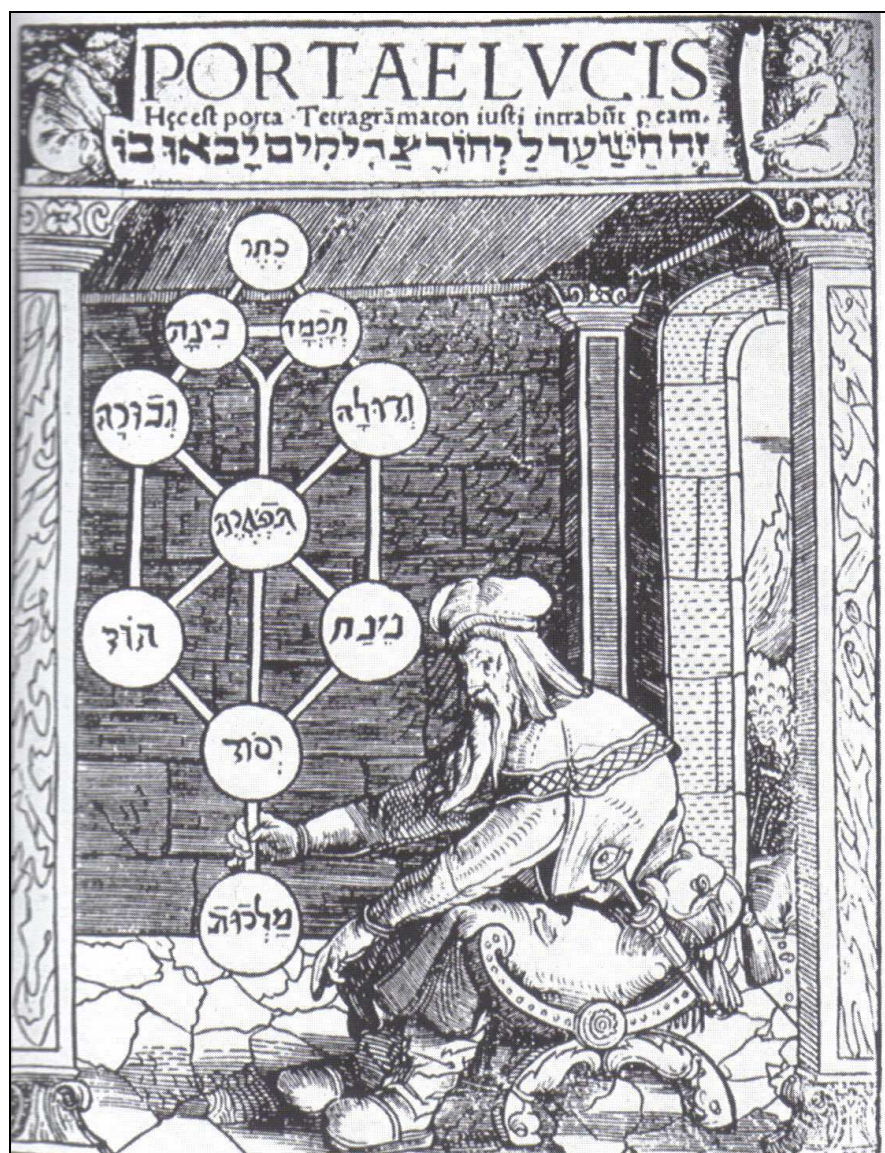


fig. 26: Paulus Ricius, *Portae Lucis*, Augsburg, 1516

Memória III

Emblema Sonoro Tzimtzum

(...)

Peças de metal, fragmentos objetos.

Na retina se forma um contorno, ouve sua iminente sonoridade.

A gravura vista

vira a junção dos fragmentos

engendrados entre forma, cor e imagem

de uma audição a por vir

Emblemas sonoros

(...)



fig.27

*O Todo em sua existência,
sem começo, meio ou fim
era nada o seu todo
era tudo.
Sem espaço.
Sem vazio.*



fig.28

*O quarto era o ente
o ente era o músico
demiurgo era o todo, em existência
a existência sem espaço
existência sem vazio
existência sem o quarto
crise do devir criador
sem criatura
sem criação*



fig.29

a existência torna-se a memória.

Anterioridade

à emanção

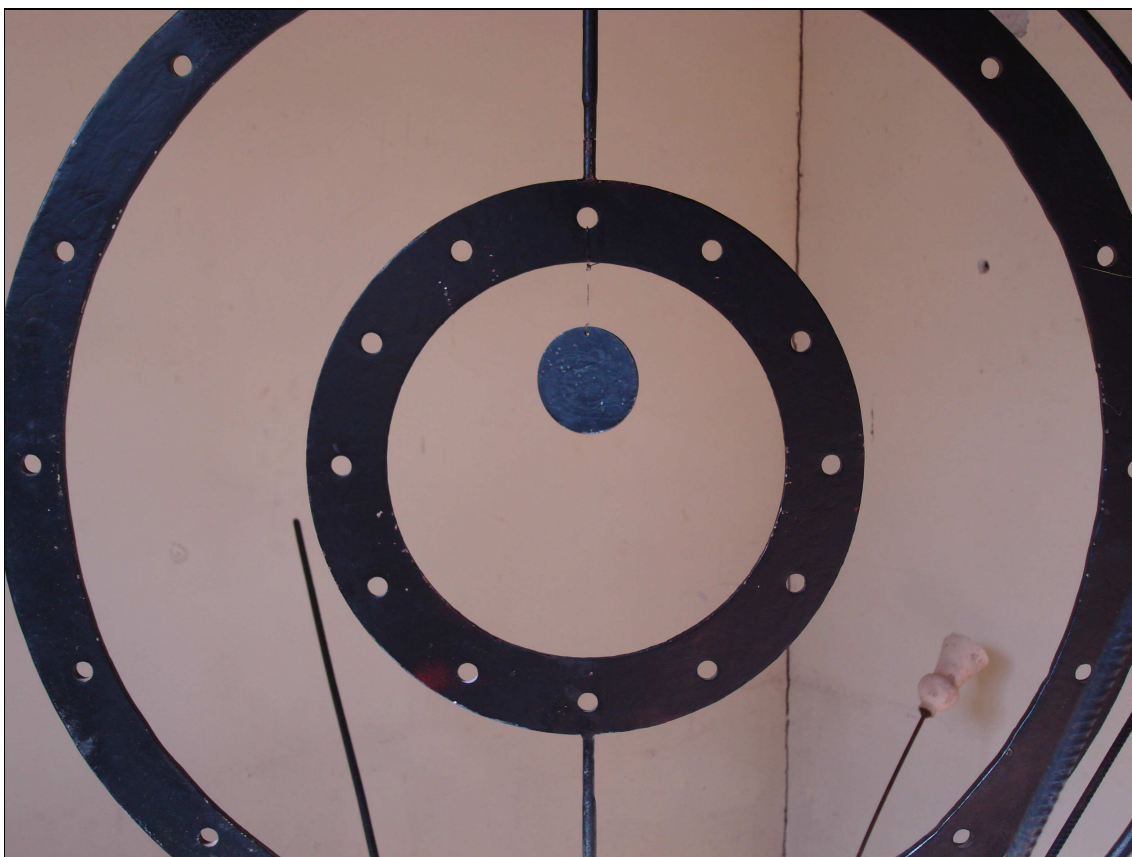


fig. 30

O músico adentra o quarto

adentra a partitura

adentra ao som

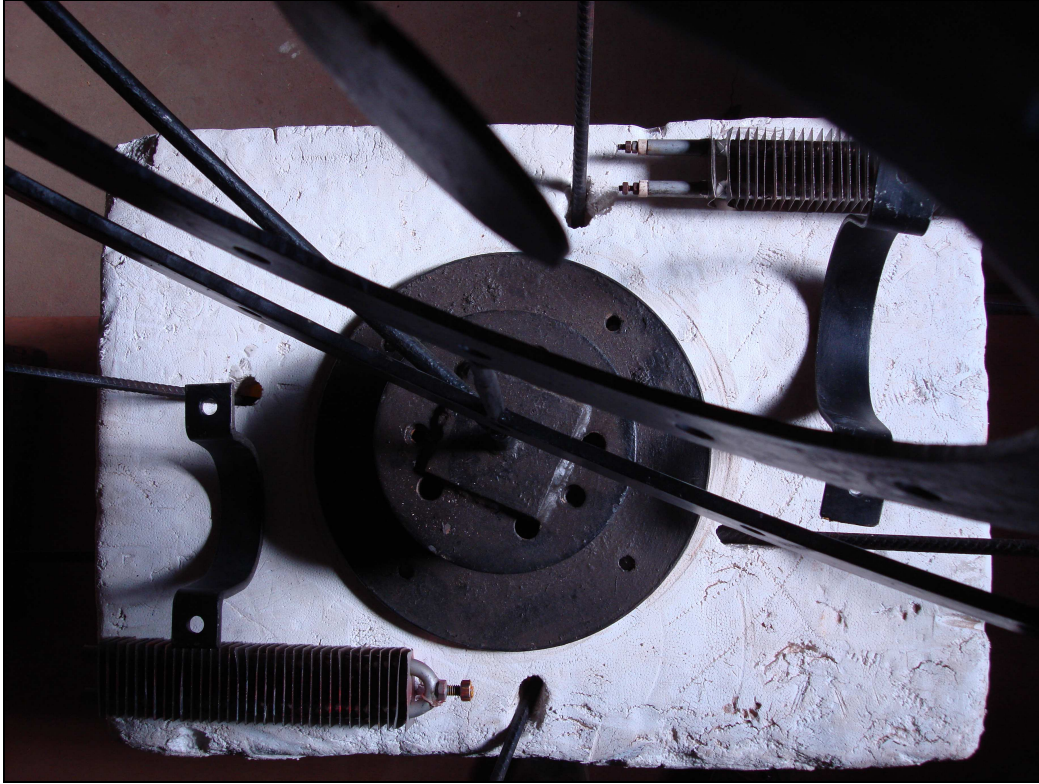


fig.31 e fig.32



fig.33: Tzintzum

*para que haya parte,
para que haya cuarto,
para que haya músico
para que haya som*

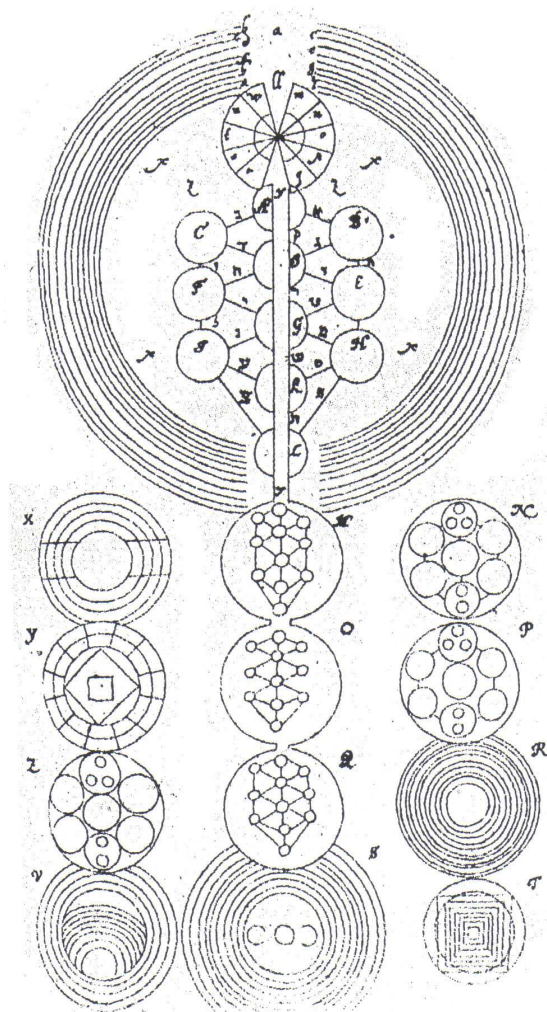


fig. 34: C.Knorr Von Rosenroyh, *Kabbala denudata*, Sulzbach, 1684

(...)

Em meio às gravuras e às viscosidades da cave,

o olho tateia,

vestígios de um mundo parente e distante.

Atordoa o sentido a lembrança da absorção,

o tema ainda ecoa, distante e disforme,

memória encruçilhada do ensimesmar.

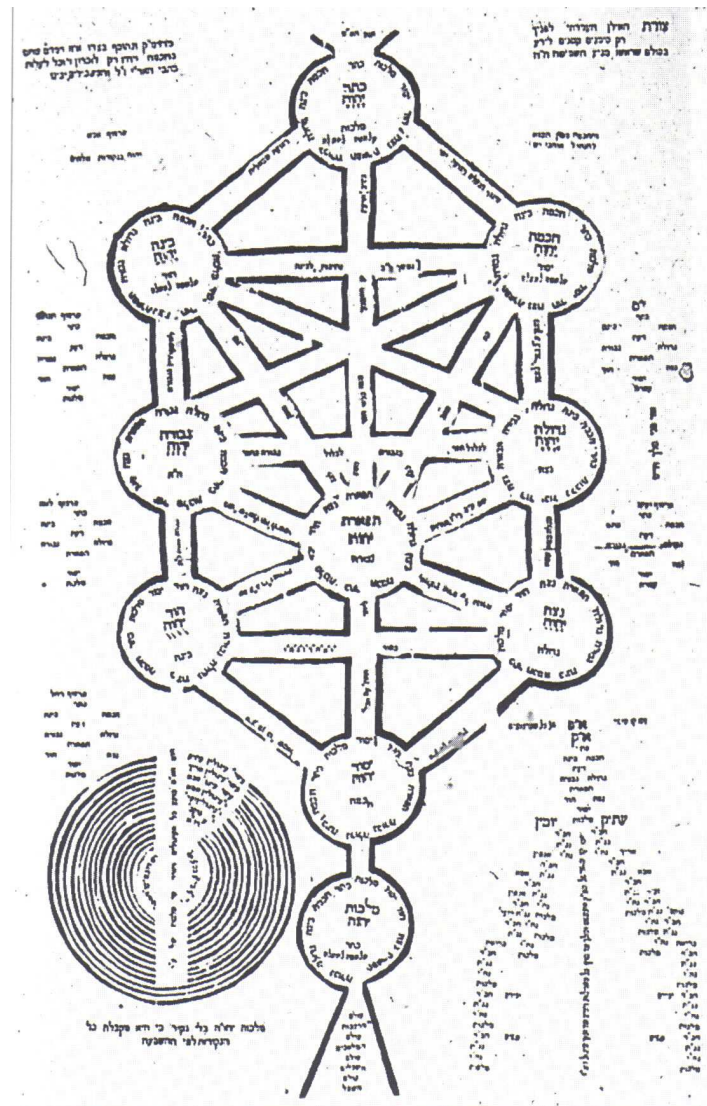


fig. 35: A árvore de Sefirot segundo Isaac Luria

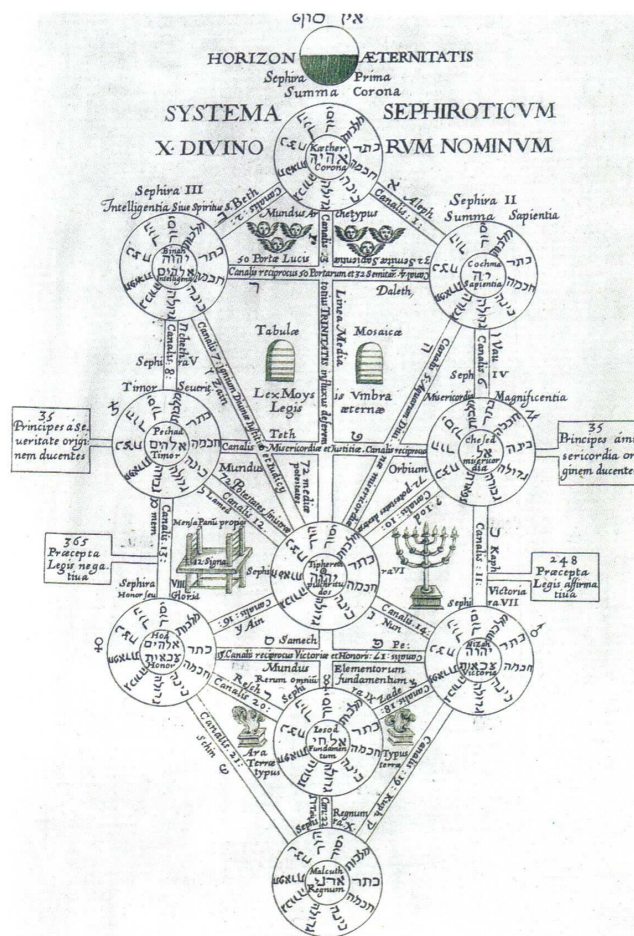


fig. 36: Sefirot, Kircher, Oedipus Aegyptiacus

(...)

Imagem desgastada no branco, grafismo de poder simbólico

dez microcosmos entrelaçados por vinte e duas conexões

cada um desses arquétipos se reflete no outro conduzidos pelas vinte e duas letras do alfabeto hebreu.

Potencialidades interligadas

por sonoridades alfabéticas

sopro da criação

partitura da origem e da história do criador e criatura-universo.

Palácio e refúgio.

Persistência III

A Retração

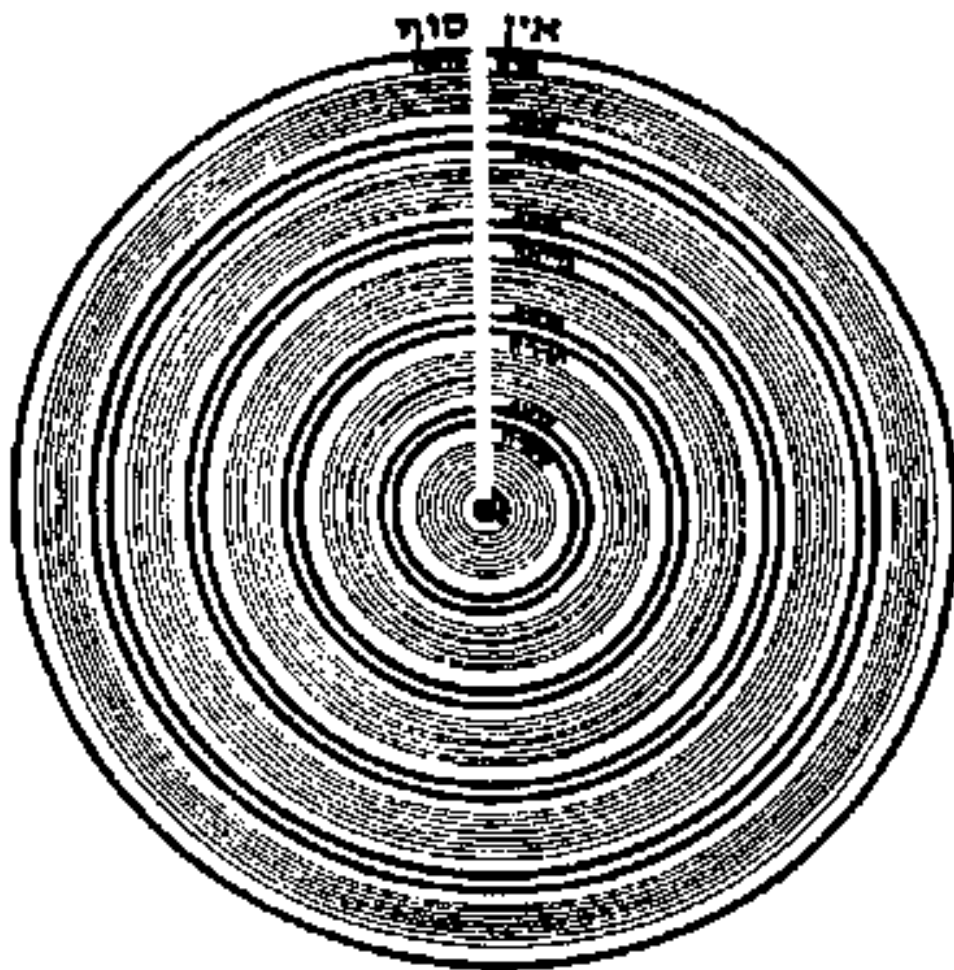


fig. 37: Representação do Tzimtzum

O Tzimtzum, também entendido como o esvaziamento, ou a retração, era uma das três fases de uma cosmologia negativa, descrita por Isaac de Luria, autor do século XVI, referentes ao estudo da cabala.

Historicamente, o mito relatado por Luria é, segundo Scholem, uma resposta “à expulsão dos judeus da Espanha, um evento que mais do que qualquer outro da história

judaica, pelo menos até o holocausto na Segunda Grande Guerra, *deu premência à pergunta: qual a razão do exílio dos judeus e qual é a sua vocação neste mundo?*”²⁵.

Este mito não aparece no *Livro do Esplendor, o Zohar*²⁶, o grande livro para os cabalistas. Essa idéia se origina em outros tratados antigos e Luria a re-interpreta fazendo-a adquirir sua verdadeira significação.

O tzimtzum introduz o drama cósmico. Mas este drama já não é mais, como em sistemas anteriores, uma emanção ou projeção na qual Deus sai de Si mesmo, comunica-Se ou revela-Se. Pelo contrário, é um recolhimento para dentro de Si mesmo. Em vez de voltar-se para fora, Ele contrai Sua essência, que se torna mais e mais oculta. Sem o tzimtzum não existiria processo cósmico, pois é o recolhimento de Deus, para dentro de Si mesmo, que primeiro cria um espaço primordial, pneumático – a que os cabalistas chamam de *tehiru* – e possibilita a existência de algo diferente que não seja Deus e Sua essência pura. Os cabalistas não o dizem expressamente, mas é implícito em seu simbolismo que este recolhimento da essência divina para dentro de si mesmo é um exílio primordial, um autobanimento. No tzimtzum, os poderes do julgamento, que na essência de Deus estavam unidos em infinita harmonia com as “Raízes” de todas as outras potências, acham-se reunidos e concentrados num único ponto, ou seja, o espaço primordial, ou o *pleroma*, do qual Deus Se recolhe. Mas as forças do julgamento rigoroso, em última análise, incluem o mal. Assim, todo o processo subsequente, no qual os poderes do julgamento são eliminados, “derretidos” e retirados de Deus, é uma purificação do mal. Esta doutrina, que definitivamente conflita com outros temas do próprio sistema de Luria e é mais do que questionável do ponto de vista teológico, é consistentemente atenuada ou desconsiderada na maioria das exposições do sistema luriano²⁷.

O Ser existente passa a ser criador. Criador do espaço vazio, do escuro e do homem, mas que dá a este a predisposição para a criação e, nesse sentido, divide com ele o ato criador. Na sua retração, chamada *Tzimtuzum*, ele retira-se para dar a existência. Existência na própria ausência que se manifesta no rastro luminoso deixado pelo seu movimento de êxodo ao exílio.

²⁵ Scholem, 1978: 133.

²⁶ *O Livro do Esplendor* foi escrito por Moisés de Leon, entre 1280 e 1286, em Guadalajara. Sua difusão tornou a cabala um sistema completo de especulação. A maior parte do livro foi escrita em aramaico (Bloom, 1991: 33). Sobre o significado do Zohar: “A palavra *Zohar* significa literalmente *Esplendor*. De acordo com o referido autor (o cabalista Haiim Vital – morto em 1620), o esplendor da luz divina da *Torá* se reflete nos mistérios desse livro. Mas quando tais mistérios são amortalhados pelo significado literal, sua luz fica ofuscada. O sentido literal é escuridão, mas o significado cabalístico, o mistério, é o *Zohar* que resplandece em cada linha das *Escrituras Sagradas*.” (Scholem, 1978: 79)

²⁷ Scholem, 1978: 133.

No espaço primordial, ou *pleroma*, as Raízes do juízo, desgarradas no tzimtzum, estão misturadas com o resíduo da luz infinita de Deus, que dele se retirou. A natureza das formas que passam a existir dentro do *pleroma* é determinada pela cooperação e pelo conflito entre estes dois elementos e pelas atuações de um terceiro elemento, um raio da essência de Deus, que subseqüentemente irrompe e retorna ao espaço primordial.

(...) No *pleroma* surgem os arquétipos de toda existência, as formas, determinadas pela estrutura das sefireots, de Adam Kadmon, do deus criador que toma parte na Criação²⁸.

A imagem da retração como princípio de criação é a metáfora inicial lida sob a forma de emblema. Voltar-se, dobrar sobre si mesmo, abrir, assim, uma fenda vazia e escura e dela permitir a existência. Permitir o caos inicial da criação - meio - no sentido de vibração espacial e temporal, já que antes não havia o tempo e o espaço, pois que eram o Todo e o Nada.

Se o ato de ver lança-nos para fora e o ouvir volta-nos para dentro²⁹, a retração, nesse caso, será uma ação da audição. Ela abrirá o espaço para a existência de palavra alocada sob a forma de texto, ainda que, em nosso vocabulário, pululem palavras e mesmo metáforas relacionadas à visão.

Raras vezes despertam atenção as palavras de nosso cotidiano. Ali estão, disponíveis, costumeiras. Falamos em amor à primeira vista, sem que nos preocupe havermos, assim, atribuído poder mágico aos olhos, poder em que acreditamos se falarmos em mau olhado. Aceitamos discordâncias dizendo que cada qual tem direito ao seu ponto de vista ou à sua perspectiva, sem causar-nos estranheza ou crermos que a origem das opiniões dependa do lugar de onde vemos as coisas e sem que nos detenha a palavra 'perspectiva'. Se pretendermos assegurar que algo é efetivamente verdadeiro, dizemos ser evidente e sem sombra de dúvida, porém não indagamos por que teríamos associado dúvida e sombra, associação que transparece quando enfatizamos nossa certeza com um 'mas é claro!'³⁰.

A palavra cria espaço, inventa a origem, reorganiza o mundo em torno dela. Ventilada pela fala, não pode ser classificada como natural do ser humano, pois para chegar a ela precisamos de um conjunto de ações mobilizadas por diversos órgãos do nosso corpo.

²⁸ Scholem, 1978: 134

²⁹ Chauí, 1988: 47.

³⁰ Chauí, 1988: 31.

Isso faz dela conquista e criação. Na realidade, é uma construção ideológica aparelhada pelo nosso corpo e que se processa a partir do nosso nascimento social.

Conquistamos o abismo entre o que somos e o que nos reduz à palavra. Esse abismo é o campo no qual a ideologia atua, lançando mão dos seus ritornelos³¹, delineando seu espaço de atuação. Seja em uma conceituação de espaço, seja na construção de um mito de origem, a palavra formaliza esse campo de poder. É o canto do pássaro que marca, assim, seu território.

Refiro-me à determinação de um território desenhado pela profusão de palavras ligadas à visão, tornando-o um sentido hipertrofiado e hegemônico em uma hierarquia das percepções, resultado do processo civilizador e da transição da oralidade para a escrita³².

A hierarquia dos sentidos com a dominação e a hipertrofia da vista é um resultado do processo de civilização. As condições na origem desse desenvolvimento encontram-se na passagem do oral para a escrita, no tempo de Platão, na extensão da escrita, seguida da invenção da imprensa e na invenção e extensão das novas mídias. (...) A passagem progressiva para a dominação da vista em relação aos outros sentidos se efetua no tempo de Platão. Esta situação torna-se tangível com a atitude ambivalente de Platão quando encara a escrita. Ele marca o papel importante da fala e da audição na dinâmica da atividade filosófica, papel que se exprime na forma que ele escolheu: o diálogo, no centro do qual se encontra o homem que fala e que ouve. Quando, na República, Platão designa a música como “a maior educadora do mundo”, aparece igualmente de maneira clara a que ponto ele está convencido do valor da audição. A esta valorização corresponde a significação que a época pré-platônica conferia à audição, com uma conotação mal supervalorizada pela cultura grega. Assim, a audição na cultura oral das epopéias homéricas, tem um papel decisivo quanto à sua propagação. Para dar continuidade a estas idéias de Homero, Platão, enquanto o maior “mestre” dos gregos, impondo sua filosofia, une-se à cultura escrita nascente, a qual ele confere uma contribuição decisiva para a elaboração de novas formas do pensamento e da argumentação³³.

O mistério dos sentidos e a condição de submissão de todos esses à visão acompanha o desenrolar do novelo da construção do pensamento ocidental e, da mesma forma, sempre esteve associado ao conhecimento: *“Entre todos os instrumentos (que*

³¹ Segundo Deleuze e Guattari, o papel do ritornelo é de um agenciamento territorial e pode assumir funções amorosas, profissionais, sociais ou litúrgicas. Determina uma ligação do indivíduo com uma “terra”, ainda que esta seja espiritual, estabelecendo com ela uma relação de natividade (Deleuze e Guattari, 2005: 118).

³² Wulf, 2007: 3.

³³ Wulf, 2007: 4.

*servem para a alma prever) os deuses modelaram primeiro os olhos portadores de luz e os implantaram no rosto (...)*³⁴.

Ainda, segundo Platão, esses dois sentidos – a visão e a audição - nos foram dados por estarmos destinados ao conhecimento. Um deles ligado à apreensão do mundo exterior e o outro ligado à busca de um equilíbrio entre os movimentos do macrocosmo e a ressonância no interior da alma. Escutar é, nesse sentido, retrain-se, ensimesmar-se, voltar-se ao microcosmo para, assim, “mirar” o macro.

A harmonia, cujos movimentos são parentes das revoluções da alma que se encontra dentro de nós, foi dada pelas Musas àquele que com elas se relaciona guiado pela inteligência e como aliada contra a discórdia interior, que revolve a alma, para trazê-la à ordem e colocá-la em consonância consigo mesma³⁵.

Enfatizo, dessa maneira, que este é um trabalho de escuta, ainda que misturado e associado ao olhar atento sobre as coisas; é uma escuta musical, tomando a música como uma produção social e cultural humana, sujeita à dinâmica de mudanças e variações de acordo com o lugar, época, utilização e interesse.

Sendo a música relacionada aos sistemas e contextos sócio-culturais de produção, ela não pode estar dissociada das outras manifestações culturais e expressivas das referidas culturas, assim como está ligada por uma rede de apreensão simbólica ao tipo de recepção (escuta) que lhe atribui valor de senso estético e/ou comunicacional. Quero dissuadir aqui, também, a prerrogativa de que a tradição européia está no topo da cadeia evolutiva musical, seja por apologia ou negação de seus estilos, de sua estética. Música é, também, um sistema elaborado de signos sonoros e pode ser tomada como uma área de conhecimento, com características e formalizações específicas, mas sem deixar de entender que podemos encontrar elos que a ligam a outras áreas, artes e linguagens e que, às vezes, o que mais interessa na música é justamente o que não é considerado musical.

Essa audição da qual falo deu-se em um entre-campo de sentidos, mas dentro da visão, da profusão de imagens falantes que versam sobre a música. Um processo de retração para dar espaço ao que estava por vir, devir de escutar/ver imagens ligadas ao

³⁴ Platão apud Chauí, 1988: 41.

³⁵ Platão apud Chauí, 1988: 47.

mistério da composição universal, a *Musurgia Universalis*, principalmente, escrita e descrita por Athanasius Kircher, em um momento histórico de encruzilhada: o pensamento neoplatônico alquimista que tentava resistir às investidas de uma Igreja nos movimentos da Contra-reforma e de uma ciência emergente que reinventou a visão de mundo e a estruturação da linguagem e escritura musical.

Comentário IV

Em 1636, Federico Landgrave de Hesse-Darmstadt, soberano do estado natal de Kircher, converteu-se ao catolicismo e estando interessado em conhecer a Itália, convidou o jesuíta alemão para ser seu confessor e acompanhante nessas andanças. Partiram para a Sicília e chegaram até Malta.

Kircher aproveitou essa viagem para explorar novos campos de interesse, entre eles a zoologia e a geologia, em especial, as atividades vulcânicas. Esse interesse culmina na publicação da obra *Mundus Subterraneus* anos mais tarde (1664), em que o clérigo alemão, mais uma vez, mistura a formulação de hipóteses científicas com uma adequação à sua crença neoplatônica e religiosa.

A sua hipótese geológica estava de acordo com o Texto Sagrado e distinguia, no que diz respeito à orogênese, dois tipos de montanhas: umas, ortogonais na superfície terrestre, diretamente criadas por Deus, as outras, pós-diluvianas, apareceram por causas naturais. Os fósseis que se encontram nos dois tipos de montanhas, na opinião de Kircher, não são restos de organismos, mas são frutos da ‘vis lapidifica’ e do ‘spiriyus plasticus’. Referindo-se aos temas mais característicos da tradição hermética, Kircher evocava a analogia entre as águas que circulam no interior da Terra e o sangue. Nas rochas é possível descobrir figuras geométricas, figuras de corpos celestes, letras do alfabeto, símbolos que remetem aos significados divinos presentes no mundo. Misturando-se com os temas da ‘filosofia química’, a volumosa tentativa de Kircher se apresentava como uma alternativa para o mecanismo das hipóteses cosmológicas e geológicas de Descartes³⁶.

Após oito anos de exercício do magistério no Colégio Romano, pode abandonar a docência centrando-se no estudo e na publicação de suas obras. Pouco a pouco seus estudos tornaram o Colégio Romano um centro intelectual procurado por pesquisadores interessados nas publicações e experiências do jesuíta.

Kircher reuniu espécimes, artefatos, curiosidades de história natural de muitas partes do mundo, criando, antes mesmo de sua morte, um museu que levava o seu nome. Esse Museu Kircheriano foi um dos primeiros em sua época a abrir as portas para o público,

³⁶ Rossi, 2001: 325.

recebendo visitas de príncipes, pesquisadores e artistas, entre os quais o próprio pintor espanhol Velásquez.

Esse museu deixou de existir em meados do século XIX, tendo parte de seus objetos se dispersado por outros museus da Europa. O museu estava repleto de aparelhos acústicos, que chamavam muito a atenção dos visitantes. Muitos desses inventos não passavam de reproduções ou cópias do teatro das ilusões de Heron da Alexandria, no qual as figuras, ativadas por meio de energia hidráulica ou pneumática, desempenhavam diversos movimentos.

O teatro mecânico-acústico que Kircher desenvolveu com esmero e construiu pertence à categoria dos efeitos cênicos especiais. Contribuiu consideravelmente para a fascinação exercida pelo *Museo Kircherianum*, que os jesuítas estabeleceram no *Collegium Romanum*. Procurado pelos visitantes instruídos de todas as partes do mundo que iam a Roma, o museu era uma das atrações mais populares da cidade na segunda metade do século XVII. Construído à maneira de uma *wunderkammer* (gabinete de prodígios) o museu exibia curiosidades de lugares remotos, que foram enviadas para Kircher ou trazidas por seus correspondentes, ou seus próprios artefatos: fósseis, livros, mapas, instrumentos matemáticos e astronômicos, relógios mecânicos e hidráulicos, jacarés empalhados, esqueletos, crânios, vasos de destilação e reproduções de obeliscos egípcios, cujos hieróglifos Kircher afirma decifrar em *Oedipus aegypticus* (1652 – 1654).³⁷

A existência desse museu é confirmada pela troca de correspondências entre o jesuíta e a rainha Cristina, da Suécia, que visitou o Colégio Romano pela primeira vez em 1655, interessando-se pelos experimentos de Kircher, principalmente um, em que o jesuíta destilava no fogo, 65 ervas em 65 alambiques. Atraiu sua atenção a erva Fênix, que assim como o pássaro, germinava dentro do alambique a partir de suas próprias cinzas.

Sua produção e investigação compreenderam escritos sobre os temas do saber de sua época, como a China, os hieróglifos, a música, a propagação da luz, zoologia, mineralogia, magnetismo, história antiga e o saber hermético.

Em seu museu-laboratório de magia natural, combatia as pretensões dos alquimistas e dos inventores de máquinas para o desenvolvimento do movimento perpétuo. No entanto, lá eram exibidas máquinas “mágicas” que produziam ilusões de óptica, fazia-se comunicação à distância, moviam-se pesos sem meios evidentes. Enfim, se parecesse claro que Kircher

³⁷ Zielinski, 2006: 147.

combatesse as atividades alquímicas, mais claro ainda era que flertava com elas através de seus estudos sobre a cultura egípcia e na sua teoria dos afetos na música.

Na época dos triunfos da mecânica, em pleno século XVII, com a obra de Kircher renasce uma curiosa e irrepetível combinação da tradição mágico-alquimista com o experimentalismo moderno. A figura do mago e aquela do técnico mais uma vez parecem se fundir em uma só imagem³⁸.

É interessante ressaltar o papel da própria ordem dos jesuítas, misturando as novas formulações com os saberes das antigas superstições. Essa postura não é encontrada apenas na obra de Kircher, mas na de seus discípulos e companheiros de ordem o que torna possível levantar-se a discussão sobre o fato dessa mistura ser uma estratégia para atingir a imaginação através do sensacional e do incrível, ou ser um maneirismo de época, inerente à cultura barroca.

Embora o universo de Kircher seja multiforme, seu pensamento está enraizado numa bipolaridade estrita; um traço que revela sua afinidade geral à “antítese barroca”, associada a esse momento crítico da história. A Igreja Católica estava envolvida numa luta implacável contra as tentativas de reforma dos luteranos e calvinistas, travada como luta do bem contra o mal, do divino contra o demoníaco. A “ordem universal das coisas”, de Kircher determina-se pela confrontação entre consonância e dissonância, correspondente ao par de opostos de luz e sombra, no domínio das coisas visíveis. Entre os dois, reside a diversidade dos fenômenos individuais. A missão do erudito e do artista é explicar o desenvolvimento da diversidade do Único, o Divino, e integrar isso em toda a sua dissonância de difícil manejo, de tal maneira que a unidade harmoniosa volte a acontecer. A transformação da base em matéria preciosa, o cancelamento das polaridades através do processo de mistura e remistura das suas substâncias também são noções fundamentais na alquimia³⁹.

Para muitos defensores da ciência moderna, Kircher era um charlatão. Descartes, inclusive, questionava se o jesuíta era um sábio ou um enganador. No entanto, parte dessa desconfiança era pelo fato de Kircher estabelecer pontes entre a baixa magia ritual, a sabedoria baconiana e o rico universo das crenças populares. Um exemplo interessante disso é estudo do tarantismo, ou a cura do veneno da tarântula através da música.

³⁸ Rossi, 2001: 295.

³⁹ Zielinski, 2006: 143.

O fenômeno estudado por Kircher, chamado de tarantismo, ocorria entre os nativos de Pulia, no sul da Itália. Ao serem picados pela aranha, eles dançavam, freneticamente, ao som de uma melodia (a tarantela) executada, repetidamente, até que o efeito desse antídoto bloqueasse a ação do veneno.

Para Kircher, a cura se dava mediante a transpiração do veneno e o tipo de música tocada que deveria estar de acordo com a constituição física da vítima. Abaixo seguem ilustrações referentes ao tarantismo. Na primeira delas, o grupo toca e dança empunhando espadas e, aparentemente, há a distinção entre dois tipos de tarântulas, uma que desce das árvores e outra que vive na terra. Na segunda delas, há uma indicação de melodia prescrita como antídoto e o mapa da região em que foi feito o estudo. Os desenhos das tarântulas foram feitos a partir de exemplares que o próprio jesuíta recolheu e que guardava em frascos no seu museu.



fig. 38: Dançantes afetados pela mordida da tarântula, Phonurgia Nova

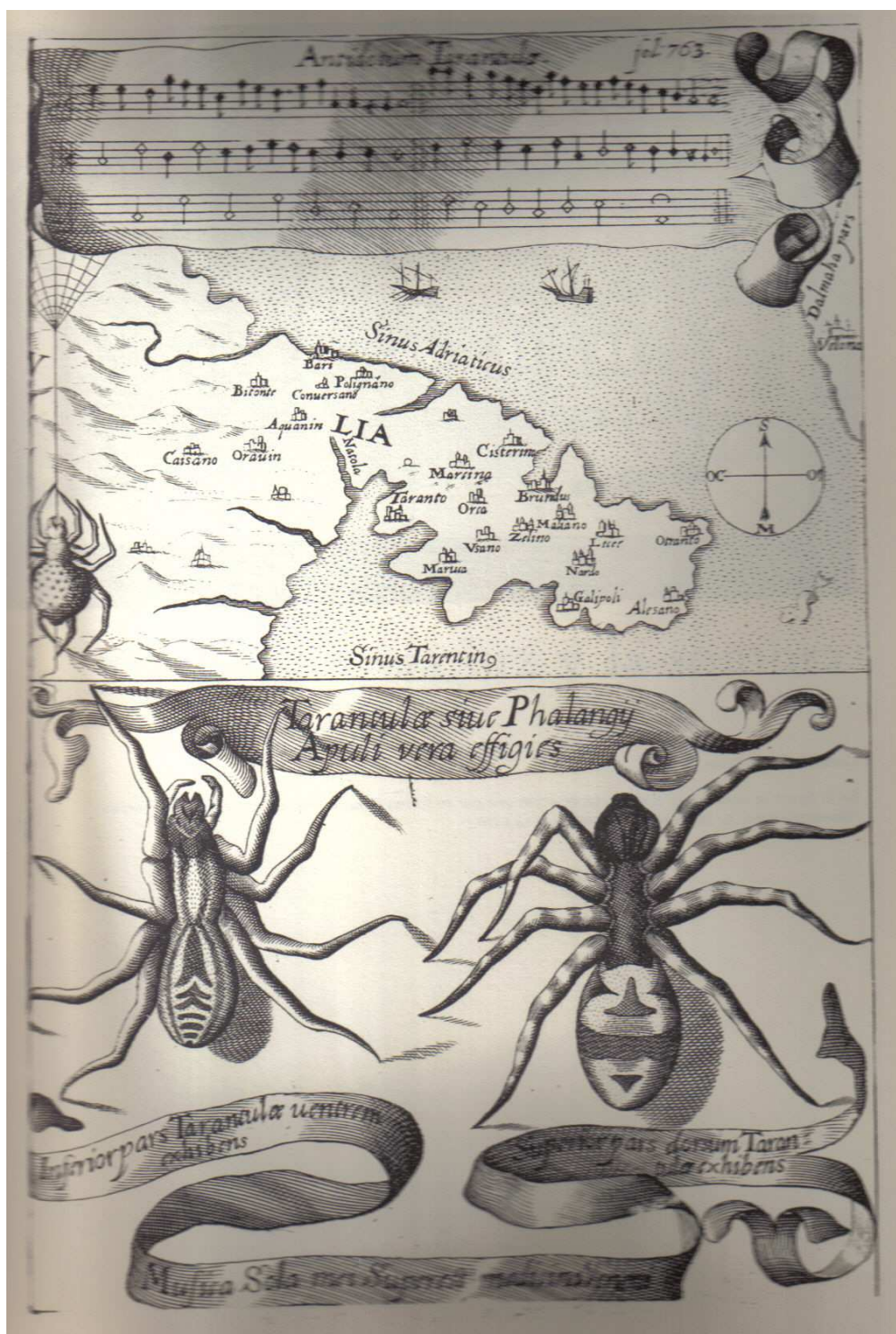


fig. 39: Melodia que serve como antídoto contra a mordida da tarântula e imagem de tarântulas, Phonurgia Nova

Memória IV

(...)

O estalo precedido pelo crescente aproximar – cubículo maquinário carregado/elevado pelo ranger dos cordões de aço – não deixava assombrar pela dúvida, a alternativa única era entrar.

Fechada a porta, fechada a grade dourada, a pequena caixa agigantou-se em pátio vermelho e laranja; engolia e condensava num tom baixo e contínuo - desses que sopram o ventre e percorrem internamente com leves toques nas costelas e nos pulmões - os pensamentos e memórias do instante anterior.

Não via o céu, vertia ao chão. Encostei minha nuca e as pontas das minhas omoplatas no espelho que, junto à parede oposta à grade, me rangia os dentes a cada palmo de descida.

O assertivo duplo toque, matraquear, raspaestala de uma clavecatraca ressoava no grave tom que oprimia o ambiente.

O continuum ganhava em tensão. Continuamente, descia. Não era comum que, nessa época do ano, parasse em algum andar. Não eram comuns outros passageiros e seria bem desconfortável adicionar outro elemento ao ruidoso silêncio e ao prazer da angústia dessa descida, em particular.

De modo abrupto, mais um estalo: som e movimento cessaram. Aguardei ainda um breve instante até perceber que era possível estender o braço e alcançar, fazer rolar os rolimãs da grade que me separavam do carro-condutor e da viagem.

Lancei meu olhar através da porta de vidro no instante em que pela rua passava um ônibus em disparada. Do seu movimento apreendi apenas um fragmento, possibilitado pela moldura no batente formada. Porém, sua passagem inaugurou e fez emergir todo o som do ambiente em que agora estava.

Avancei em direção ao écran de vidro de onde avistava as pessoas como em câmera lenta, pelo passeio, esforçando-se contra o vento e contrárias ao movimento dos automóveis. Entre a porta de vidro e a do elevador; nessa pequena distância de, no máximo, quatro metros, uma voz balbuciou algo corriqueiro e cotidiano, mascarado pelo som ligeiro do riscado da vassoura. De modo automático, não pensado, respondi que sim, ou quem sabe, bom dia. Era a encarregada da limpeza.

Contra o vento também me lancei. Estranha a sensação de resistência causada por ele, meu casaco trepidava e minha boca, sempre boquiaberta pela dificuldade de respirar, secava e quase assobiava o ar que entrava.

Agora, apesar da estranha sensação que o invadia, pôs-se a distinguir alguns ruídos isolados. Ondas negras e doces cresciam (...), com uma força irresistível, (...) as pulsações do seu sangue agitado subiam e desciam ao ritmo dessas ondas. (...) nessas ocasiões elas traziam, ou o gorjeio distinto duma calhandra, ou o murmúrio abafado duma bétula em flor, ou a garrulice, que mal se distinguia, do riacho. Uma andorinha fazia assobiar o ar com o seu vôo, descrevendo cada vez mais perto círculos caprichosos. Os grilos cantavam, infatigáveis, e a cobrir todos estes sons diferentes elevava-se por vezes a exclamação arrastada e triste dum trabalhador no vale, excitando os bois no sulco dum baldio.⁴⁰

Absorto em minha memória, percebi, em crescendo, um doloroso canto vindo do alto. Elevei a cabeça e transportei-me de volta ao emaranhado sincrónico de sons e sensações urbanas. O prédio em construção, despido de suas futuras paredes, abrigava o murmúrio entoado de um trabalhador que enternecia, com sua vocalização, aquele dia frio de labor. Percebi a ausência do livro que me acompanhava; imediatamente revi e me vi na cena do quarto: a cama de casal de madeira maciça envernizada em que na alta cabeceira despontavam duas bem torneadas lanças. Aliás, tanto cama quanto armário traziam um detalhamento ornamentado na madeira, extremamente rebuscado. Contrastava a colcha vermelha, de uma saturação desbotada que repousava sobre o sonoro colchão de molas. E bem ali estava o livro, esquecido nas rugas da cama desarrumada.

⁴⁰ Korolenko, 1971: 25.

Persistência IV

A descida de Orfeu ao Inferno

De rutilantes vestes adornado
Himeneu rompe o ar, e à Trácia voa,
Lá donde o chama Orfeu, porém debalde.

O deus sim presidiu do vate às núpcias,
mas não levava ali solenes vozes,
nem presságio feliz, nem ledorosto.
Sentiu-se apenas crepitar-lhe o facho,
e em vez de viva luz soltar um fumo
lutuoso, e fatal: vamente o nume
tentou co movimento erguer-lhe a chama.
O efeito foi pior que o mesto agouro.

Enquanto a linda noiva os prados gira,
das náíades gentis acompanhada,
áspide oculto fere o pé mimoso:
morre a moça infeliz, e o triste amante
depois de a lamentar aos Céus, e à terra,
empreende comover do Inferno as sombras;
afouto desce a vós, Tenárias portas.

Por entre baralhada, aérea turba
cujos restos mortais sepulcro logram,
aos negros paços vai do rei das trevas,
vê do tirano eterno o trono horrendo.
Lá casa os sons da voz, e os sons da lira,
às deidades cruéis lá diz: "Oh deuses,
deuses do mundo sotoposto à Terra,
no qual se há-de sumir tudo o que existe!
Se acaso a bem levais que ingénuas vozes
o artifício removam, crede as minhas.

Não venho para ver o opaco Averno,
nem para agrilhoar as três gargantas
do monstro Meduseu, que erriçam cobras.
Atrai-me ao reino vosso a morta esposa,
a quem pisada víbora o veneno
nas veias desparziu, a flor murchando
dos anos festivos, inda crescentes.
Constância quis opor ao dano acerbo,
tentei vencer meu mal, e Amor venceu-me.
Este deus é nos Céus bem conhecido,
aqui não sei se o é, mas se não mente
no rapto que pregoa antiga fama,
vós também pelo Amor ligados fostes.
Ah! por este lugar, que abrange o medo,
por este ingente caos, silêncio vasto,
que do profundo império o seio ocupam,
de Eurídice gentil à doce vida
o fio renovai, tão cedo roto.
Ela, todo o mortal vos é devido,
vem tudo, agora, ou logo, à mesma estância.
Por aqui pende tudo, é este o nosso
derradeiro, infalível domicílio;
vós tendes, vós gozais, a vós compete
da espécie humana o senhorio imenso;
a que exijo de vós há-de ser vossa
por inviolável jus, por lei dos Fados,
tocando o termo da vital carreira:
o uso do meu prazer em dom vos peço.
Se o Destino repugna ao bem, que imploro,
se a esposa me retém, sair não quero
deste horror: exultai coa morte de ambos."
O triste, que assim une o verso à lira
os exangues espíritos deploram:
à fugaz linfa Tântalo não corre:
a roda de Ixíon de assombro pára:
os abutres cruéis não mordem Tício
as Bélides os crivos cair deixam,
tu, Sísifo, te assentas sobre a pedra.

Das vencidas Euménides é fama
que pela vez primeira os negros olhos
algumas ténues lágrimas verteram.
Nem a esposa feroz, nem Dite enorme
ousam negar piedade ao vate orante,
chamam súbito Eurídice. Envolvida
entre as recentes sombras ela estava:
eis o mordido pé vem manso, e manso.
Recebe o trácio Orfeu coa bela esposa
lei de que para trás não volte os olhos
enquanto for trilhando o feio abismo,
se nula não quiser a graça extrema,
por duro, esconso, desigual caminho,
de escuras, vastas névoas carregado,
um após outro os dois, vão em silêncio:
já do tartáreo fim distavam pouco.

Temendo o amante aqui perder-se a amada,
cobiçoso de a ver, lhe volve os olhos:
de repente lha roubam. Corre, estende
as mãos, quer abraçar, ser abraçado,
e o mísero somente o vento abraça.
Ela morre outra vez, mas não se queixa,
não se queixa do esposo; e poderia
senão de ser querida lamentar-se?
Diz-lhe o supremo adeus, já mal ouvido;
e recai a infeliz na sombra eterna.

Fica atónito Orfeu coa dupla morte
da malfadada esposa, como aquele
que num dos colos viu com rijos ferros
preso, arrastado à luz o cão trifauce,
e que o mudo pavor despiu somente
quando despiu a natureza humana,
transformado em rochedo imoto, e frio;
ou qual o que a si mesmo impôs um crime,
Óleno, que de réu quis ter o nome
por te salvar, misérrima Leteia,

orgulhosa de mais com teus encantos,
tu, que foste co esposo outrora uma alma
repartida em dois corpos, que hoje és pedra
com ele, e juntos no Ida estais sustidos.

O estígio remador expulsa o vate
que ora, que em vão tornar ao Orco intenta.

Sete dias jazeu na margem triste
sem nutrimento algum: só a saudade
as lágrimas, a dor o alimentaram.

Depois de prantear vossa fereza,
numes do Inferno, ao Ródope se acolhe,
e ao Hemo, de Aquilões sempre agitado.

Dera o giro anual três vezes Febo,
e sempre o terno Orfeu de amor fugia,
ou porque o mal passado o refreava,
ou porque eterna fé jurado houvesse
a miseranda esposa: repulsadas
mil belas ninfas seus desdéns carpiram⁴¹.

As temáticas referentes a Orfeu sempre despertaram interesse e instigaram lendas em torno da sua figura mítica, ora pelos poderes de encantamento de sua música, ora pelo trágico paradoxo do homem que domina o Inferno com sua música, mas que não domina suas próprias emoções. Emoções essas que o fazem ter dúvida de que Eurídice realmente o seguia e, ao olhar para trás a perde mais uma vez.

Sua figura e mito ainda o colocam no centro de uma discussão acerca das origens da escrita⁴² e do culto messiânico de um Deus único, casto e martirizado brutalmente pelo sentimento de rejeição das Bacantes.

Sempre evocado ao simbolismo neoplatônicos, sua trágica história na busca de sua amada Eurídice, esteve também ligada à origem do gênero musical que reuniria em si outras expressões artísticas: a ópera. Essa ligação se deu, não apenas por ser a primeira

⁴¹ A descida de Orfeu aos infernos para buscar Eurídice. Ovídio, *As Metamorfoses*, livro X, tradução de Bocage (2000).

⁴² Sobre esse assunto é interessante a abordagem de Marcel Detienne em *A escrita de Orfeu* (1991).

grande obra do gênero, criada por Claudio Monteverdi, mas também pelo próprio fato de a ópera ser derivada de um gênero literário, chamado em italiano de *favola pastorale*. Esta era um poema lírico que dialogava com a temática silvestre e que se desenvolveu na metade do século XVI, ligado ao culto da poesia bucólica clássica de Teócrito, Ovídio e Virgílio.

Por suas características métricas e pelas passagens líricas - em que as rimas variavam ritmicamente cada vez que se tratava de se expressar sentimentos ou reflexões - a *favola pastorale* solicitava, nesses trechos, da associação com a música.

A *favola Orfeo*, de Ângelo Poliziano, recitada em Mantua, no final do século XV, é considerada a primeira *favola pastorale*. Nesse texto havia três canções e um coro que comentava para o público os feitos e infortúnios da aventura de Orfeu.

Em sua versão da história de Orfeu e Eurídice, Poliziano conserva o final trágico: desesperado por ter perdido novamente a mulher, a quem fora buscar no Hades, o poeta da Trácia renuncia ao amor das mulheres e, por causa disso, é despedaçado pelas bacantes, as frenéticas sacerdotisas do culto de Dionísio.⁴³

Embora, a princípio, tenha escrito uma versão para o final trágico, mais tarde Poliziano alterou essa versão de modo a torná-la mais branda para ocasiões festivas. Foi o mesmo que ocorreu com o autor do libreto utilizado por Claudio Monteverdi, Alessandro Striggio, que publicou um final trágico, porém previu para a encenação, o que era chamado *lieto fine*, o final feliz esperado pela platéia.

A ópera foi composta pelo músico cremonese Claudio Monteverdi, em 1607 e tornou-se a mais importante referência de origem do gênero, embora não tenha sido propriamente a primeira. Monteverdi, que era conhecido por seus madrigais, imprimiu seu estilo desde os primeiros acordes. Isso porque, até então, no princípio da encenação, quando era apresentado o Prólogo, os músicos normalmente improvisavam nos instrumentos de metal, porém, Monteverdi escreveu para essa finalidade uma Toccata, em que predomina o uso dos trompetes com surdina e que pode ser considerada como a primeira grande abertura operística.

Quando, enfim, o Prólogo é apresentado, a personagem representativa da Música fala do seu poder de aquietar e consolar os espíritos ou mesmo inflamar as mentes com a ira ou

⁴³ Coelho, 2000: 34.

com o amor. Esse material temático musical, que introduz a história, é reutilizado por Monteverdi como um tema recorrente ligado ao personagem, um ritornelo, que indica a presença determinante da Música na história, salvando ou alentando Orfeu nos momentos mais difíceis. A intuição do compositor no uso desse tema musical recorrente, faz com que a Música esteja presente não mais corporificada numa personagem, mas como a memória de uma situação primordial.

Nessa obra de Monteverdi, outras situações musicais recebem muito bom tratamento, como quando Orfeu insiste, com seu canto, para que o barqueiro Caronte o conduza por Hades. Nesse ponto os ornamentos musicais ficam cada vez mais acentuados na medida em que Orfeu tenta encantar o barqueiro.

Ao final, depois que Orfeu sucumbe à tentação e olha para trás e vê a imagem de sua amada se dissipar, o coro reflete ao público o paradoxo já mencionado acima, o do homem que consegue dominar o Inferno, mas que sucumbe às próprias emoções. Orfeu sobe sozinho à terra e renuncia ao amor das mulheres.

Subitamente, o céu se abre, e Apolo, o pai de Orfeu, aparece em sua carruagem. Consola o filho e, num dueto, ‘Saliam cantando al ciel’, os dois sobem aos céus, onde Orfeu há de se reunir com Eurídice nas estrelas.



Orfeu aparece no frontispício do segundo tomo de *Musurgia universalis* com o aspecto de Apolo e encanta, com a música de sua lira, o Cérbero, cão de três cabeças, guardião do inferno. Ambos, Orfeu e o ser bestial, estão sobre um pedestal com símbolos da música humana, mundana e instrumental.

Ao fundo, tanto as edificações quanto a terra, os ventos e o mar parecem se serenizar, assim como o cão do reino de Hades, com a sonoridade da lira de Orfeu.

Comentário V

Em meio aos estudos no campo lingüístico e científico, cabe ressaltar a natureza e a importância dos tratados de Kircher sobre a música. Embora ainda careça de um estudo mais aprofundado, seus livros referentes a esse assunto são, provavelmente, os mais completos e abrangentes do século XVII, e tiveram uma influência marcante no período Barroco, por ter sido, o jesuíta alemão, o primeiro a tratar da doutrina dos afetos.

Os dois tratados referentes ao som e à música foram: a *Musurgia Universallis* e a *Phonurgia Nova*, publicados, respectivamente, em 1650 e 1673. A segunda publicação trata dos problemas da acústica e traz, em parte, a reimpressão de alguns capítulos da primeira publicação.

A música ocupa lugar fundamental na visão de mundo de Kircher, que como alguns de seus predecessores e contemporâneos católicos, aprendeu a cantar em latim antes mesmo que houvesse aprendido o idioma. Para ele, a música era uma disciplina subordinada à matemática, porém com isso não está desvinculando-a dos poderes a ela atribuídos, tampouco de sua manifestação como do divino:

O complexo mundo de som e música de Kircher esforça-se, por um lado, para apresentar evidência conclusiva da existência de Deus com a ajuda dos números e da sua lógica. Os processos físico-matemáticos e os atos da manifestação divina devem constituir uma unidade. No entanto, logo que Kircher deixa o nível do cálculo matemático e passa a dar significado ao domínio dos sons, a teoria dos afetos torna-se fundamental, ligada intimamente aos argumentos teológicos. A música bela e, nesse sentido, perfeitamente harmoniosa, pode ter efeitos curativos poderosos, mas apenas para doenças mentais, não para indisposições físicas. Os sons desarmônicos apresentam o efeito oposto, e mergulham a alma em turbulência. A idéia de Kircher a respeito de “música pathetica”, uma música de pathos, que comove e arrebatava a pessoa que a escuta, estava bem de acordo com a atitude contemporânea prevaiente em relação à música na Itália. A “finalidade última da música” era “a produção de emoção jubilosa”. Além disso, Kircher também estava de acordo com a Poética, de Aristóteles, para quem a música é a força mais importante para a organização das emoções.⁴⁴

⁴⁴ Zielinski, 2006: 146.

É pertinente mostrar que Kircher reflete, em sua obra sobre a música, uma discussão que foi iniciada na Antiguidade clássica e que alguns anos antes havia se intensificado através das publicações e discussões de Mersenne e Robert Fludd.

...na Antiguidade clássica, os teóricos musicais dividiam-se entre duas correntes: os pitagóricos, especialmente seu grupo de trabalho sobre *mathematikoi*, consideravam os números e suas relações como ponto de partida para o diapasão correto, que Platão elevou à doutrina filosófica, e concluiu metafisicamente em *Timaios*. A escola de Aristoxenos, que sucedeu a escola de Aristóteles, e no século IV a.C. produziu o primeiro grande tratado sobre os “elementos de harmonia”, rejeitou a noção relativa aos números como fator determinante. Os números são capazes de formular a harmonia apenas enquanto passo secundário. A harmonia é produzida somente pela experiência, pelo o que está oculto, pela audição e pela intuição musical: “O uso do cálculo para a construção de intervalos, que não podem ser produzidos pela voz ou pelo instrumento, e que o ouvido não pode discernir”, não faria sentido.⁴⁵

⁴⁵ Zielinski, 2006: 130.



fig.41: Frontispício do I tomo. *Musurgia Universalis I* fig.42: Frontispício do *Phonurgia Nova*

Musurgia ou a *Composição Universal* é dividida em 10 livros, distribuídos em 2 tomos. No primeiro, intitulado *Anatomicus de Natura soni et voci della Musurgia*, Kircher parte de uma descrição física do som, investigando sua natureza e propriedades matemáticas. Explora o procedimento técnico da música instrumental e vocal fazendo, também, um panorama da música praticada pelos antigos e, principalmente, entre os músicos de sua época.

Kircher dispõe seu tratado dessa maneira:

Tomo I

Livro I: sobre os sons naturais; estudo não-artístico, mas sim sobre a fisiologia da voz;

Livro II: sobre a origem da música;

Livro III e IV: especulação sobre a divisão do monocórdio e sua ciência harmônica;

Livro V: teoria da composição;

Livro VI: sobre os instrumentos musicais;

Livro VII: teoria dos afetos barroca.

Tomo II:

Livro VIII: *Muficam Mirificam*: arte combinatória dos sons, máquina de criação de melodias;

Livro IX: o poder de cura da música, as relações do som e da luz e a construção de órgãos hidráulicos;

Livro X: a música celestial.

O panorama musical do século XVII, na Europa, dividia-se entre: o perfeccionismo técnico da polifonia renascentista associado às cerimônias religiosas e o novo estilo barroco que surgia muito mais interessado em uma representação emotiva da vida.

Mesmo a música religiosa, influenciada pelos movimentos reformistas e, por consequência, pelos movimentos contra-reformistas, ventilava uma estruturação mais simples desse caráter polifônico, reduzindo a proliferação das vozes – que, em muitos casos, atrapalhava o entendimento do texto religioso – a um bloco vertical acompanhado por uma melodia simples, que sugeria uma atração a um campo de força tonal: uma nota que dela se partia e que para ela tudo se encaminhava.

Essa sistematização encontra paralelo na, também, sistematização do olhar através da perspectiva por ponto de fuga. Ambas alinham-se a um projeto de Deus único para o qual todos deveriam olhar e através do qual todos se encaminhariam e se hierarquizariam em relação a ele.

Nesse sentido, *Musurgia* pode ser interpretada como a expressão da vontade eclesiástica de reconduzir, dentro de uma norma aceitável, a prática musical do período, respondendo à exigência da política cultural da ordem jesuítica.

A preparação da obra foi feita a partir de numerosas cartas trocadas entre Kircher e os músicos da época, tais como: Cristobal de Morales, Palestrina, Gregeorio Allegri, Píer Francisco Valentini, Giacomo Caríssimi, entre outros.

Nesse tratado, Kircher, sucessivamente, analisa a natureza estritamente fisiológica da consonância e da dissonância dentro da propriedade terapêutica e divina da música. Ainda,

discute a relação entre o som e a cor, a poética da tonalidade e do timbre e cria um dispositivo de composição mecânica, a *Arca Musúrgica*, que se assemelha, em certo sentido, às técnicas modernas, seriais e estocásticas⁴⁶ difundidas no século XX.

Na figura abaixo aparece a *Arca Musúrgica* ou *Musarrítmica*, que consistia em um método de composição mecânica. Nela estão estampados instrumentos musicais antigos, gregos e romanos, as escalas e as orientações para a combinação de todos os elementos musicais expostos.

O projeto de produtos que permitiriam às pessoas não inteiradas do conhecimento especializado partilhar a aura das grandes artes da música, da ciência ou da criptografia ocupa um lugar proeminente na obra de Kircher. O desenvolvimento desses produtos deve ter sido fonte de grande prazer, já que ele mesmo fabricava alguns deles, tomando muito cuidado na sua construção, fazendo, inclusive, o desenho das letras. Esses objetos fantásticos apresentam, todos, um projeto similar: pequenas caixas de madeira ou papelão contendo sistemas de organização específicos, que usam lâminas finas e móveis. As lâminas são postas verticalmente, posicionadas umas atrás das outras, e as unidades de informação inscritas sobre elas são arranjadas de modo que, seguindo certas regras, possam também ser ligadas horizontalmente. No sistema educacional jesuíta, todos esses produtos preenchiam uma finalidade didática, como auxiliares de ensino.⁴⁷

⁴⁶ Alexitch, 1984: 184.

⁴⁷ Zielinski, 2006: 163.

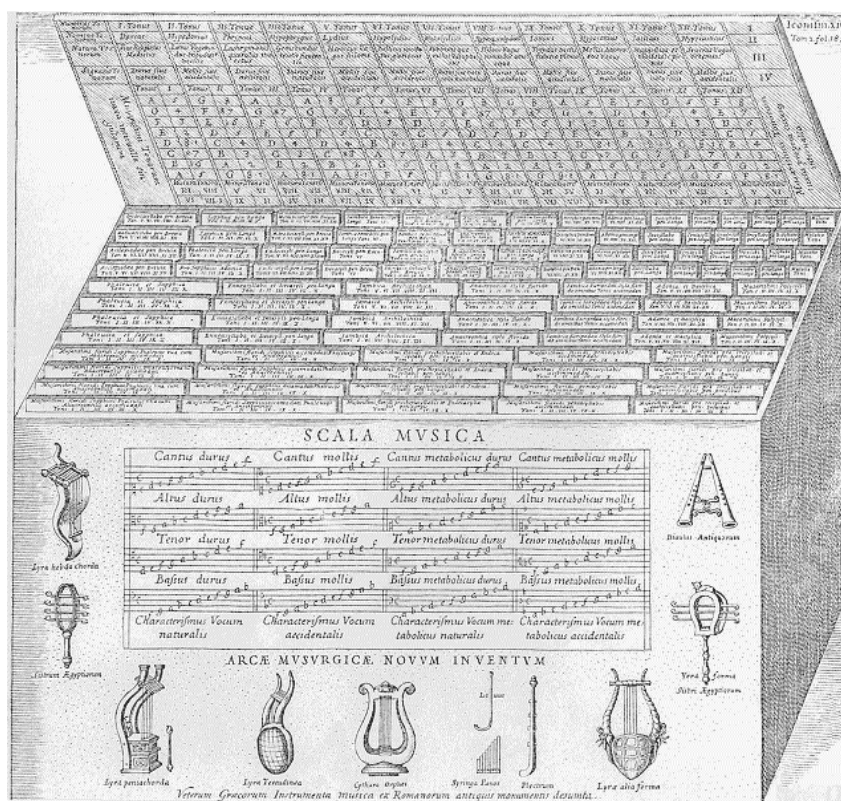


fig. 43: Arca Musurgica ou Musarrítmica. *Musurgia Universalis II*

Kircher vê a música como disciplina subordinada à matemática e sublinha esse ponto de vista no livro 8 de *Musurgia Universalis*, que focaliza as artes mecânicas da música (ele denomina isso de “musurgia mechanica”), propondo um aparelho para a composição musical. A construção é similar à *casseta matemática*. Na parte dianteira ficam as claves e na parte traseira, organizadas em forma de tabelas, estão as chaves usadas na composição. Dentro da caixa ficam as lâminas: cada uma marcada na frente com seqüências de acordes de quatro notas e no verso, ficam as variações rítmicas, que podem ser combinadas com os acordes. Essa *arca musarithimica*, como Kircher designou sua arca do tesouro musical, pretendia acompanhar a obra *Musurgia universalis*, que mencionava as seqüências de acorde como fileiras de números, explicando o método de composição musical por meio desse invento⁴⁸.

A partir da coleção de inventos relativos a padrões musicais, poéticos e retóricos preestabelecidos, ou referentes a suas representações formais, podem-se juntar composições harmônicas e variáveis. É necessário apenas que os padrões individuais sejam capazes de ser combinados entre si. Esse é o princípio de um seqüenciador de música eletrônica, que armazena seqüências sonoras e distribui essas seqüências para outros instrumentos, como um sintetizador ou um *software* de música para processamento adicional. No final do capítulo 3 (“Sobre o uso da *arca*

⁴⁸ Zielinski, 2006: 164.

musurgica”), Kircher efusivamente formula sua conclusão e demonstra estar bem consciente das conseqüências de longo alcance da sua invenção: “Fica evidente, a partir do que se apresenta aqui, o número infinito de possíveis combinações, dado pelo ordenamento diferente das cinco colunas. Sem dúvida, há tantas que, se um anjo comesse com as combinações na aurora do mundo, ainda não teria terminado hoje em dia”⁴⁹.

No último livro da obra, intitulado *Decachorum Nature*, Kircher empenha-se em colocar a música em relação ao mundo místico.

A imagem representa a Harmonia da Criação do Mundo ou o Órgão Decaulo. Deus, aqui, é colocado como um grande organista e o mundo é seu instrumento.

O princípio harmônico se manifesta nos seis dias da criação, cada um representado por um dos registros do órgão. É a criação da luz, do mar e da terra, das plantas, dos corpos celestes, dos animais e do ser humano.

Na legenda abaixo das teclas, está escrito “*Assim se interpreta na esfera dos mundos a eterna sabedoria de Deus*”⁵⁰.

⁴⁹ Zielinski, 2006: 167.

⁵⁰ “*Sic ludit in orbe terrarum aeterna Dei sapientia*” (Liaño, 1985: 303).

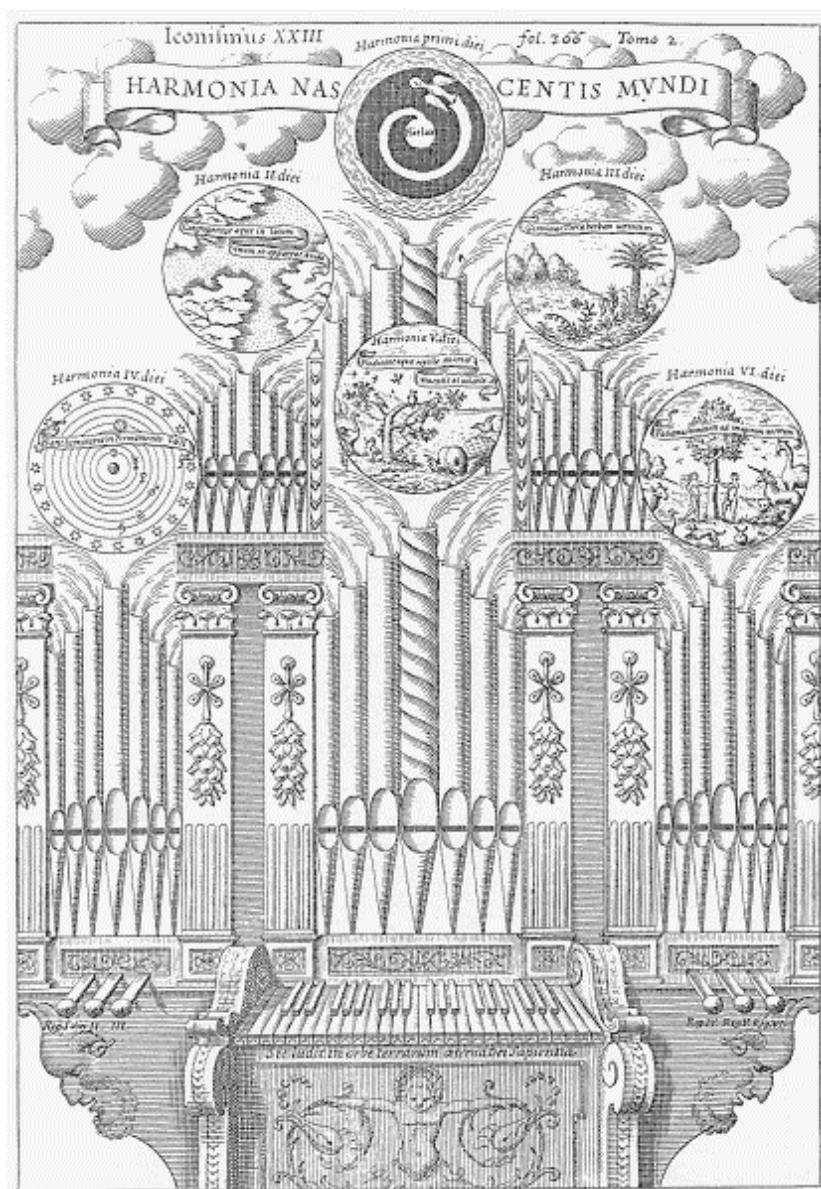


fig.44: A Harmonia da criação do mundo, “decachordon naturae”. *Musurgia Universalis* II

Da consonância e dissonância da grande arte da natureza decacórdia ou O órgão decaulo pelo qual se mostra que a natureza das coisas em tudo diz respeito às músicas e proporções harmônicas e nenhuma outra coisa do universo existe a não ser a perfeitíssima música.

PREFÁCIO

Os antigos, quando contemplaram mais cuidadosamente, no universo, aquela admirável ordem e majestade das coisas se persuadiram que não pôde ter sido feita sem que crêem naquela

divindade e compreendam a máquina dela construída na admirável série das coisas, com tanta insigne sabedoria e providência; quando, na verdade, se afastaram da luz da fé, criaram vários e totalmente dissonantes monstros de (seus) engenhos. Pois alguns adoraram o próprio grande mundo julgando-o como Deus ou Demônio no lugar da verdadeira divindade. Outros creram que o espírito ou alma do mundo permeia e constitui todas as coisas pela sua virtude. Não poucos imaginam que Calcódea estendeu suas formas em todas as coisas, isto é, a imagem das idéias do mundo⁵¹.

Kircher crê na harmonia musical como sendo o espelho da harmonia de Deus. Mais uma vez, demonstra influência do pensamento alquímico, bem como ressoa as idéias pitagóricas das relações entre o macro e microcosmos.

Elabora seu modelo de harmonia como estrutura aritmética, transformando Deus no princípio musical último. (...) A harmonia realiza-se através da adesão disciplinada à doutrina de Pitágoras – que é representada apontando para ferreiros martelando, de quem ele supostamente escuta os intervalos pela primeira vez – e através do gênio musical, pelos quais o princípio divino se expressa. A maestria, no entanto, pode somente ser alcançada pelo *músico* por meio de uma unidade de estudos teóricos e de prática igualmente disciplinada. (Johann Sebastian Bach era um grande admirador de Kircher; podemos considerar que a arte da fuga, com seu movimento fugaz do tema para a exposição e daí para o contratema, também realiza um processo de transformação da unidade para a pluralidade estimulante, e daí para a unidade. Seu princípio de contingência é que quando fogem ou perseguem umas às outras, as vozes da fuga, quer vocais ou instrumentais, devem evitar envolver-se numa contradição interna, que as separariam com força. Os exercícios musicais de Bach construídos sobre exemplos matemáticos são lendários, assim como são suas contribuições ao sistema temperado e ao cromatismo. A magia, o gênio musical e a matemática complementam-se soberbamente⁵².

Morto em 27 de novembro de 1680, sua filosofia adere ao pensamento neoplatônico e ventila conhecimentos sobre a cultura egípcia, ao mesmo tempo em que se adequa aos interesses da ordem e aos procedimentos empíricos da ciência emergente.

Suas gravuras, muitas de caráter emblemático por se tratarem de um aglutinado de significados, refletem suas incursões no conhecimento do mundo e culturas antigas.

⁵¹ Tradução do prefácio do livro X, do *Musurgia Universallis*. Tradução feita por Paulo Geraldo Bevilacqua, professor do Centro Universitário Padre Anchieta, em Jundiaí-SP.

⁵² Zielinski, 2006: 144.

Possuía, ainda, um interesse e conhecimento sobre a cabala, além dos já mencionados estudos egípcios, herméticos, matemáticos, humanísticos e técnicos.

Suas imagens relacionadas aos sons e à música mostram a construção de um espaço sonoro mágico, como se víssemos um filme ou um vídeo. A sonoridade se desprende da imagem ao mesmo tempo em que estabelece com ela uma relação de complementaridade, tal qual uma trilha musical em um audiovisual.

Penso aqui no que conduziu meu olhar e minha escuta para obra kircheniana: certamente, foi esse imaginário mágico, no sentido sonoro, pela associação entre luz e som - para ele o Som imita a Luz e o eco é a imagem sonora que se desprende quando colide com uma parede -, enfim, a sonoridade desse imaginário associada à figura sacerdotal alquímica, para a qual o processo de transformação da matéria é a repetição da obra de criação divina⁵³. Sendo esse processo subjetivo ao mesmo tempo em que é objetivo, como o próprio fazer musical, tudo isso me atraiu para dentro de suas gravuras, como quem adentra o sonho e dele extrai estímulos à posterior criação.

⁵³ Jung, 2003: 231.

Memória V

Emblema Sonoro do Equilíbrio às Esferas⁵⁴



fig.45

*Um ponto salta em relevo,
abaúla a tela celestial*



fig.46

⁵⁴ Emblema sonoro feito a partir de uma peça de cerâmica do escultor-ceramista Carusto Camargo.



fig.47

*Quase débil, um movimento se inicia,
o ponto releva pouco a pouco.
Esfera, giro-esfera, giro, esfera.*



fig.48



fig.49,50,51



fig.52

*O prato substrato ao movimento -
esferas rompem o obscuro
e emergem como órbitas de densidades e texturas.*



fig.53

*Junta-se a elas o transcorrer metálico
condutor da haste,
títeres que movimentam o mundo
glissam de cima a baixo.*

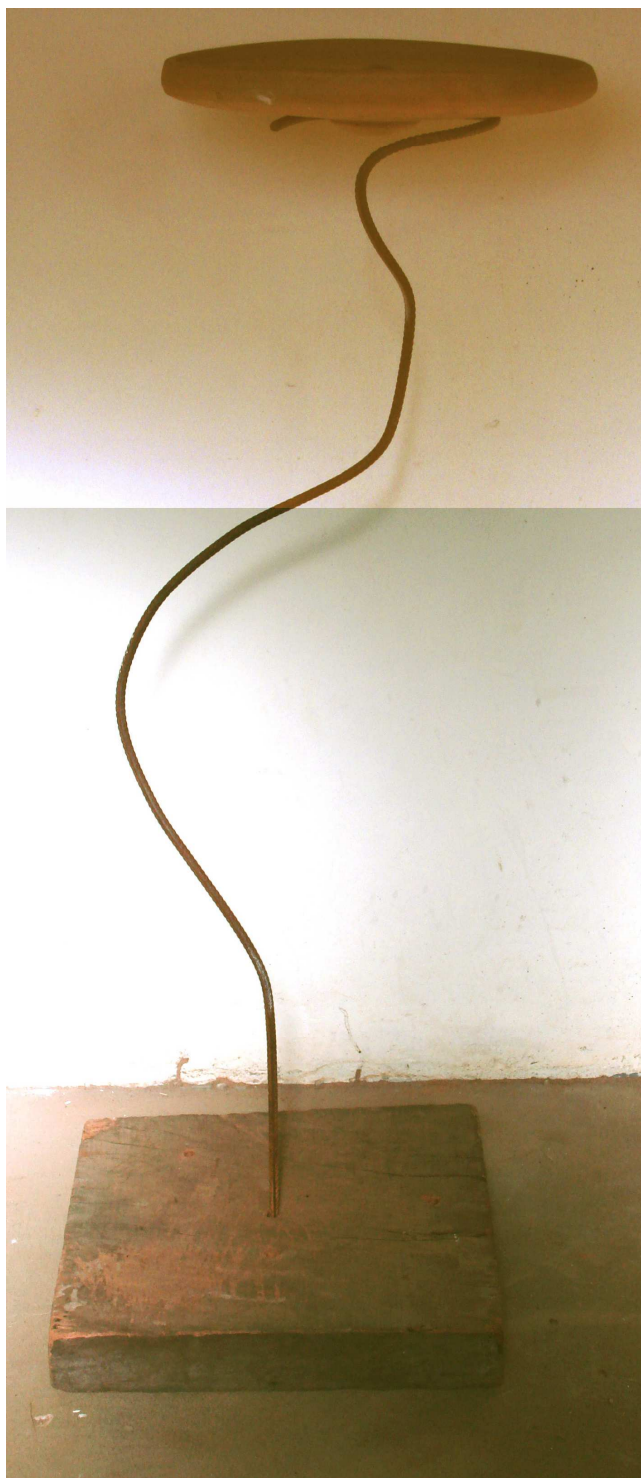


fig.54: Do equilíbrio às esferas

E de baixo à cima, raspados, guinchos e harmônicos concorrem formando uma densa nuvem de sonoridades.

(...)

*A absorção é contínua,
agora experimenta a liberdade do passeio por entre as galerias e passagens.
Adentra, retrai e expande frente às gravuras encontradas,
do autômato órgão hidráulico funde-se a imagem dos ferreiros e das ninfas mecanizadas num balé aprisionante,
à imagem de uma
densa nuvem dos ricocheteados sons, ferreiros aprisionados para a observação pitagórica. O temperamento
virá. A densa nuvem será partilhada e partida em sete vestidas notas musicais. Sete como sete as ninfas acqua-
dançantes e os sete sátiros que giram no mundo intermediário. Aqui arde o fogo ferreiro, estala a brasa
amalgamando os libertos sons às notas musicais.*

(...)

*Do outro lado e, ainda no mesmo canto, o olho que escuta-vê fareja o espaço gotejado e encontra sua
própria face globular. Só que seu olhar golpeia o entorno revertendo em som a imagem refletida. Ecoa seu olhar.
Mira através da fina camada aquosa a imagem refratária de uma gravura. Um universo de escuta. Percebe-se
no subterrâneo enclave, com ricocheteados sons de metais percutidos. Ferreiros temperam tons moldados a
pancadas laborais. Os sons refletem-se como raios luminosos que, aprisionados, não fogem, refugiam-se em
repetidas e desgastadas idas e vindas timbradas a cada encontro marretado entre pedras, martelos e o ar.*



fig.55: imagem do frontispício do livro *Musurgia Universalis I*

Um universo em equilíbrio ressoado a partir da Santíssima Trindade que iluminam os coros angelicais. Esses nove pequenos grupos vocais entoam um Sanctus de Romano Micheli, compositor italiano que viveu entre 1575 e 1659, muito conhecido por seus cânone. Abaixo, suspenso numa esfera celeste entre o Céu e a Terra, Apolo empunha seu instrumento na mão direita enquanto a esquerda parece querer mostrar a todos sua vitória sobre Pan. A flâmula orbita o nome de Athanasius Kircher. Os caminho se abrem em duas direções na paisagem em terra, de um lado Pitágoras aponta para seus ferreiros enquanto demonstra seu teorema, do outro lado a musa Polimnia coleciona os instrumentos mundanos. Acima de Polimnia uma escada conduz ao mítico Pégaso, que alado pode devolver a imagem ao equilíbrio entre Céu e Terra. Música das Esferas, Harmonia entre conhecimento matemático, magia e mitologia.

Persistência V

Nas minhas primeiras apreensões de pesquisa, a leitura da obra de Junichiro Tanizaki (1999), *Elogio da Sombra*, impôs-me uma surpreendente fruição discursiva e precipitou-me, ante o pensamento acerca das diferenças entre ocidente e oriente, a instigantes questões relativas à pesquisa que apresento.

Tanizaki, naquele trabalho, diferencia o ocidental do oriental pela apreensão do belo na sua relação com a luz. De fato, de um modo geral, os ocidentais buscamos a claridade como veículo ideal para a reflexão da cor, evitando a sombra nas casas e até conotando a luz em ligação ao divino e à razão; já os orientais elogiam e valorizam a penumbra, o obscurecimento e fazem do efeito do sombreamento o que o jogo de luzes faz para nós na obtenção do belo, que para o autor é criado ao fazerem sombras em locais por si mesmos insignificantes.

Esse gesto de apreensão do particular, do detalhe, da simplicidade, da ausência da luz, não pode ser confundido com uma atitude conformista e simplista de relação com o mundo e as coisas; ao contrário, o oriental valoriza o detalhe como parte e síntese do todo.

De certa forma, sua atitude nessa apreensão se distingue da atitude ocidental - recorro ao uso da generalização para enfatizar a força de um campo cultural - que busca iluminar o detalhe para, muitas vezes, criar a oposição, por contraste, com a sombra, dicotomizando a experiência com a luz e com o som, com o mundo, com as coisas do mundo.

A relação que o homem oriental estabelece com o mundo das coisas particulares e sua atitude perante o todo - relação exemplificada nas inspiradas figuras poéticas de Tanizaki, Han Yu, Bashô e Takemitsu - criaram ressonância, por simpatia, com o conceito de Uno que me instigava à pesquisa.

Jung relaciona essa visão oriental ao enraizamento no fundamento originário, o que, segundo ele, faz com que os orientais vivenciem esse mundo das coisas particulares e a própria existência como um sonho.

Além do *Elogio da sombra*, dois poemas me ajudaram na identificação de um caminho para a separação dos assuntos projetados:

O velho tanque
Uma rã mergulha
Barulho de água
Matsuo Bashô
(1644 – 1694)

As dezessete sílabas deste haikai delineiam uma cena auditiva. Um tanque velho, possivelmente, num velho e isolado jardim que vê no mergulho de uma rã a ruptura do seu silêncio primordial, como se o chape desse pequeno anfíbio abrisse todo o universo sonoro contido na imagem. Evidentemente, não se trata de uma descrição precisa dos sons ambientais, mas, sim, da construção poética de uma localidade desenhada a partir de um barulho n'água.

O possível espaço real dessa cena, embora passado e remoto, concretiza-se como presente através da relação com o leitor que o decifra e o escuta. O som, considerado um fenômeno temporal, resiste à sua efemeridade como palavra apropriando-se da memória de quem a lê para reconstruir o espaço vivido pelo poeta no pequeno verso.

Nesse sentido, o poeta transforma-se em um colecionador de sons (assim como o é de palavras, sensações, imagens), que os grava para que se materializem e se transformem a cada leitura. E o leitor, no ato da leitura, torna-se, também, poeta, emprestando à obra a sua memória e sua subjetividade para completá-la dando-lhe significação.

A simplicidade contemplativa do haiku unifica duas apreensões perceptivas e simbólicas no texto poético: luz e som filtrados na visão e audição do poeta, porém, indissociados como experiência e texto.

Em outro escrito, dessa vez um poema chinês do século IX, de Han-Yu, não há a síntese na descrição da cena poética, como na poesia de Bashô, mas a experiência do poeta, sua apreensão perceptiva que unifica o homem, tomado aqui como instância do microcosmo ao universo/macrocosmo.

Tudo ressoa, tão logo se rompe o equilíbrio das coisas.

As árvores e a erva estão silenciosas: o vento as agita e elas ressoam.

A água está em perfeito silêncio: o vento a remexe, e ela ressoa.
As ondas gemem: algo as oprime.
A cascata precipita-se: falta-lhe a terra.
O lago borbulha: algo o aquece.
São muitos os metais e as pedras, mas se algo os golpeia, ressoam.
Assim é o homem.
Se fala, é porque não pode calar-se.
Se se emociona, canta.
Se sofre, lamenta-se.
Tudo que sai da sua boca em forma de som é devido à ruptura de seu equilíbrio.

A música nos serve para desdobrar os sentimentos comprimidos em nosso íntimo. Escolhemos os materiais que ressoam com mais facilidade e com eles fabricamos instrumentos sonoros: metais e pedra, bambu e seda, cabaça e argila, pele e madeira.

O céu age do mesmo modo. Também ele escolhe o que ressoa com mais facilidade: os pássaros na primavera; o trovão no verão; os insetos no outono; o vento no inverno. Uma após a outra, as quatro estações seguem-se numa caça que não tem fim. E seu contínuo transcorrer não é, talvez, uma prova de que o equilíbrio cósmico se rompeu?

O mesmo vale para os homens: o som humano mais perfeito é a palavra. A literatura, por sua vez, é a forma mais perfeita de palavra. E assim, quando o equilíbrio se rompe, o céu escolhe os mais sensíveis entre os homens, e os faz ressoar⁵⁵.

Mais uma vez, a particularidade está associada ao todo e a ruptura do equilíbrio é a possibilidade de existência das coisas: movimento, gesto e som. Nesse trecho transcrito, o som vivifica os espaços e os acontecimentos ao mesmo tempo em que se transforma neles. Não é índice, é manifesto e é transformação: ressoa e faz ressoar. Não se associa ao ambiente, torna-se um. E os instrumentos musicais são feitos com materiais que possuem a mesma qualidade das coisas manifestas do mundo, ressoam para que a música ressoe em harmonia ao desequilíbrio: equilíbrio rompido num contínuo transcorrer.

Retomando o *Elogio da Sombra*, o autor – com sua confessa imaginação de romancista – devaneia ao pensar que as grandes descobertas científicas, bem como as invenções pragmáticas de alta e baixa tecnologia se fossem feitas no oriente teriam, provavelmente, um direcionamento a um novo mundo. A este respeito, sem juízo de valor,

⁵⁵ Tradução livre de Milton José de Almeida para o poema chinês, baseando-se na tradução italiana de Otávio Paz.

mas como constatação, fala da música japonesa, que devido à relação estabelecida com o ambiente no qual é tocada, quando amplificada, perde em parte seu encanto, apreendida e aprisionada pela predominância das intensidades mínimas de gravação e a ausência da relação instrumento e espaço acústico.

O compositor japonês Toru Takemitsu (1930-1996), responsável pelas trilhas sonoras dos filmes de Akira Kurosawa e de outros filmes japoneses, compunha apreendendo as sonoridades da natureza e as organizava em idéias musicais, em uma composição. De fato, a estruturação de suas músicas é sutil sem perder a complexidade, a distribuição dos sons temporalmente amplia a sensação da especialidade. Na realidade, essa imagem do seu processo criativo, por si só, já é uma atitude de apreensão sensível do som como elemento que se transverbera no espaço como elemento manifesto dele.

A tarefa de musicar um filme é delicada e sutil. Takemitsu dizia que compunha sua música como se cultivasse um jardim oriental, escolhendo sutilmente cada flor, cada arbusto, para que ele se equilibrasse e se harmonizasse com o todo. A música de um filme deve estabelecer uma relação de organicidade com as imagens, por esse ele motivo participava desde as primeiras discussões e decupagem do roteiro, inclusive porque a trilha sonora não é só a música composta, mas os demais sons e sonoridades do filme.

Quando falamos em compositor de trilha sonora, nos referimos ao profissional que compõe a música original do filme, aquele que dramatiza musicalmente as proposições imagéticas do diretor. Em geral, diante de um novo projeto, de uma nova encomenda, penso que o compositor é o primeiro espectador do filme. É quem o assiste para projetar-se e dialogar com ele, completando-lhe com suas interpretações, reafirmando, simulando e dissimulando. Ele, enfim, cria a rede de predisposições sonoras da relação audiovisual e, mais que isso, lê, interpreta, cria e constrói o espaço sonoro das cenas, do filme.

A música permite que a imagem do filme se liberte da associação simplista com o real para transcender-se em sonho. Dessa forma, ela estabelece um pacto com o espectador e o conduz para o espaço de alteridade da experiência de projeção. Como o cinema, a música é uma arte que acontece no tempo, redesenhando a própria relação com ele. O tempo de projeção, assim como o da música, é o tempo dentro do tempo, o sonho dentro da vida, a realidade possível nesse espaço de percepção alterada.

A trilha sonora é um dos elementos que articula a dramaturgia do cinema. Seu sentido de unidade não está vinculado a aspectos temáticos ou ao desenvolvimento de um tema musical e, sim, ao conjunto das relações criadas com a imagem, com a dimensão espacial, temporal e dramática do filme.

No audiovisual, a construção sonora é percebida simultaneamente com a imagem. As percepções (visual e auditiva), quando captadas ao mesmo tempo, mutuamente se influenciam, uma emprestando à outra suas respectivas propriedades por contaminação ou projeção.

Por essa espécie de acordo perceptivo esquecemos que o som vem do alto-falante e a imagem da tela e o contraponto sonoro são entendidos como provenientes de uma escuta direcionada do personagem. Por esse efeito, ainda, naturalizamos o fato de uma música externa à ação de uma determinada cena, dramatizar essa mesma cena conduzindo-nos a um pacto de aceitação e mergulho às situações menos reais possíveis.

O sentido da construção do discurso musical que freqüentemente é associado à organização e à ordenação temporal, muitas vezes oculta uma vinculação da música com uma dimensão espacial⁵⁶. Quando é feita essa associação ela está relacionada à forma, ou seja, à estrutura geral da obra na qual as sonoridades são postas como eventos temporais, simultâneos ou não. Essa apreensão da forma, por sua vez, também se relaciona a um princípio de harmonia - tanto na sua afirmação ou negação: a tradicional, a microtonal ou a de timbres - que funciona como a perspectiva para as artes plásticas. Uma grade de representações hierarquizadas na qual as notas - os sons e os ruídos - criam seus campos sonoros harmônicos que é por onde o compositor constrói seu discurso narrativo musical associando as dimensões espacial, temporal e timbrística.

Essa apreensão da forma pode, também, se constituir em um espaço de virtualidade, em que os fenômenos sonoros se articulam no sentido do que convencionamos ser música. No entanto, não é essa exatamente a fonte das minhas inquietações, tampouco o objeto desta pesquisa. De fato, a música se apresenta como uma textura que se desenha através do tempo, mas no caso deste trabalho, opto por tomar o som como uma imagem poética, não substituta do objeto, mas como uma realidade específica, construtora e constituidora de espaços, sejam eles associados à palavra, à poesia, ao cinema e à própria música.

⁵⁶ Iazzeta, 1993: 197-202.

Não à toa, ressoo e repercuto a *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard (1974), afinal, esse trajeto é composto de espaços sonoros vividos aos quais atribuo valor simbólico. As escolhas refletem e elencam as ressonâncias que me conduzem a repercutir cada uma delas, criando e construindo uma maneira de expressar, o que provoca o afeto. Portanto, as escolhas de pesquisa e escritura, embora pareçam muitas vezes díspares, se alinhavam naquilo que as aproximou: as sonoras imagens poéticas que me provocam a construção de um espaço de imaginação, constituído e protegido nas cercanias da audição.

No sentido dado por Bachelard, o percurso dessa pesquisa, a partir das imagens de Kircher, ressoa e repercute um estado de criação poética.

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. Parece que o ser poeta é nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai, então, da unidade do ser da repercussão⁵⁷.

Assim, o caminho desde a ressonância até a repercussão proposto pelas imagens de Kircher, é meu percurso e nele consinto em trazer à tona outras ressonâncias e repercussões que, na retração de criador-pesquisador, emergiram desse vazio primordial. São textos literários e filosóficos, filmes, imagens, poesias e pensamentos musicais que improvisaram e compuseram no escuro possibilitado pelo movimento de adentrar a esse mundo. *"Improvisar é ir ao encontro do mundo, ou confundir-se com ele"*⁵⁸.

A pesquisa que aqui apresento sob a forma transcrita da palavra para a escrita, propõe leituras possíveis das imagens alquímicas de Athanasius Kircher ligadas à música e delas perscruta a construção poética de um espaço sonoro.

Essa tarefa que, necessariamente, dispõe, em primeiro lugar, da palavra, seja ela na descrição de imagens, sonoridades e movimentos, seja na conceituação e representação de idéias, talvez irredutíveis aos símbolos gráficos da escrita, dispõe também - para tentar estabelecer uma fruição poética com o tema - de imagens pictóricas, literárias e a dos emblemas sonoros, idéia esta que desenvolverei mais adiante.

⁵⁷ Bachelard, 1974: 345.

⁵⁸ Deleuze e Guattari, 1997:117.

Não se trata, simplesmente, de fazer uma leitura analítica dessas imagens, mas permitir que delas partam e encontrem ressonâncias poéticas com outras obras que ressoaram e repercutiram em mim, tanto quanto as imagens do jesuíta alemão.

Dessa forma, o espaço delineado nessa pesquisa é tratado a partir de um personagem, músico, que se desloca do seu quarto de estudos numa espécie de alucinação poética. Enquanto lê a partitura musical, sua atenção e visão se aproximam, gradativamente, da escrita. Ao mesmo tempo em que se aproxima, sua audição o acompanha vendo não tão somente notas sucessivas, mas sonoridades aprisionadas pela grade do pentagrama. Atravessa a barreira gráfica e transpõe os limites espaciais, adentra num espaço intersecional, não mais na forma de músico/personagem, mas sim, na forma de mais uma sonoridade.

Nesse momento, e através do artifício da escrita, ele é “engolido”, auditivamente, pelo personagem mítico Cérbero e passa a perceber e investigar o mundo através de uma tripla percepção. Esse artifício serve para que eu possa adentrar e reencontrar as opções da pesquisa, escolhas poéticas que no percurso desse personagem, transformam-se em apreensões do que seriam as construções poéticas através dos sons.

Comentário VI

A alquimia e os emblemas na distinção renascentista entre o saber hermético e o saber público

Se, de um lado este trabalho relaciona-se com a escuta, no sentido do voltar-se para dentro, por outro é também um percurso de busca. Uma busca no subterrâneo em ruínas, onde foi instaurada uma nova ordem, onde foi edificado um novo modo de se relacionar com o mundo e sua natureza.

O exercício da busca, um cavoucar de referências remotas, não significa uma postura ingênua ou uma tentativa nostálgica de vivenciar uma estrutura de pensamento das mentes do passado. Antes, é verificar a persistência dessas estruturas mesmo como ruínas, soterradas na edificação do novo.

Num certo sentido, é uma busca como a de Orfeu, que se encaminha para o mundo dos mortos a fim de resgatar e recuperar algo que trouxesse sentido a sua vida. Dessa forma, além da escuta, o caminhar em direção ao reino de Hades faz parte dessa investigação.

Como músico, tomo a partitura como uma porta que separa e identifica o mundo instaurado. As linhas do pentagrama, representação cartesiana dos eixos do tempo horizontalmente e das alturas verticalmente, remetem à imagem de uma grade, seja ela de um calabouço ou mesmo de um bueiro. As notas ali representadas, impressas nessa grade, formalizam um sistema normatizado de afinação que, até meados do século XVII, não existia.

Esse sistema, chamado de “temperamento musical”, alocou as frequências sonoras utilizadas nas músicas sublunares, instrumentais ou mundanas, em uma cela simplificada para que sua transmissão tornasse possível uma escrita unificadora e que revela uma transcrição de poder.

Evidentemente, essa imagem-sonora conduziu para uma época em que se processava o temperamento. E, atravessando temporalmente a grade que separava o instaurado do aprisionado, encontrei as fornalhas acesas de um período em que se

processava um determinado temperamento do mundo. Uma afinação orquestral que antecedeu uma composição que, até hoje, ressoa nas mentes como estruturas de pensar, de ver e de ouvir o mundo.

No Renascimento, houve, sem dúvida, uma reformulação e transformação na constituição dos sujeitos, não simplesmente a partir do que se refere ao conteúdo do conhecimento, mas baseando-se na própria consciência de si mesmo e na sua relação e percepção do cosmo.

Essa reformulação inscrita sob a égide da estética visual⁵⁹, viu nascer, entre outras coisas, o livro impresso, que não simplesmente tornou possível a difusão - de uma forma até então impensada - de idéias e do saber até então restrito aos iniciados que tinham acesso aos manuscritos antigos. Também, substituiu a leitura coletiva, provavelmente, feita em voz alta e sem pontuação.

Nesse sentido, os olhos são condicionados à leitura, porém, é sabido da rede de fatos e descobertas que marcaram esse período, não somente no campo da percepção “visual”.

Vale recordar a força, a virtude e as conseqüências das coisas descobertas, o que em nada é tão manifesto quanto naquelas três descobertas que eram desconhecidas dos antigos, e cujas origens, embora recentes, são obscuras e inglórias. Refiro-me à arte da imprensa, à pólvora e à agulha de marear. Efetivamente essas três descobertas mudaram o aspecto e o estado das coisas em todo o mundo: a primeira nas letras, a segunda na arte militar e a terceira na navegação. Daí se seguiram inúmeras mudanças, e essas foram de tal ordem que não consta que qualquer império, seita ou astro tenham tido maior poder e exercido maior influência sobre os assuntos humanos que esses três inventos mecânicos⁶⁰.

Essa consideração de Bacon é tomada, freqüentemente, como imagem do mundo no período de nascimento da ciência moderna e convencionado como Revolução Científica.

Como imagem, reúne parte dos ingredientes disparadores das mudanças ocorridas não somente no campo das idéias, mas no modo de viver e perceber o mundo - europeu, ocidental.

É oportuno evidenciar o pensamento trazido por Paolo Rossi acerca das revoluções, quando se ressalta que, entre os aspectos característicos das revoluções, elas não miram

⁵⁹ Samsonow, 2007.

⁶⁰ Bacon, 1975: 635-636.

apenas o futuro dando vida a algo que antes não existia, mas constroem um passado imaginário, em geral, com características negativas para erigir, nessas ruínas, a idéia do novo⁶¹.

Assim foi feito em relação à Idade Média que, após as investigações feitas a partir de meados do século XIX, mostrando-se diferentemente da imagem criada por Rousseau no início do *Discurso sobre as ciências*, como sendo uma época obscura e de retrocesso à barbárie, um passado imaginário conveniente aos esplendores iluministas e renascentistas do início do século XVIII.

Esse mito em relação à Idade Média foi construído pela cultura dos humanistas.

Na realidade, naqueles séculos foram construídas igrejas e catedrais, bem como conventos e moinhos movidos a vento e foram lavrados os campos com o arado pesado (...)

As cidades, onde os homens começaram a viver, não eram apenas lugares de escambos comerciais, mas de intercâmbios intelectuais. A grande filosofia medieval está ligada ao encontro de diversas tradições: a tradição cristã, a bizantina, a judaica e a árabe. Naquele mundo nasceram as universidades e se afirmou, sobretudo, a figura do intelectual que, entre os séculos XII e XIII, considera-se e é considerado como um homem que exerce uma profissão, desenvolve um trabalho (labor), o qual é considerado semelhante aos outros cidadãos, e tem o papel de transmitir e elaborar as artes “liberais”⁶².

A visão de uma Idade Média reduzida às trevas corroborou a oposição, de matiz contrastante, com a luminosidade humanista do Renascimento. Do mesmo modo, o intervalo entre os anos de 1500 a 1750, considerado como sendo os anos da Revolução Científica, parece, de um modo simplista, ter substituído um modo tido como arcaico e obsoleto de ver o mundo, ligado a uma concepção platônica e mágica pela maneira nova e sensata veiculada pelos arautos da ciência moderna.

Se, de um lado, a oposição entre os historicamente derrotados, destinados às ruínas do pensamento, e os vitoriosos edificadores e instauradores do novo mundo, reafirma o discurso e a ênfase na ruptura e no heroísmo do vitorioso, por outro lado, coloca em ruínas todo o rico percurso dos entremeios, dos processos de mestiçagem.

⁶¹ Rossi, 2001: 14.

⁶² Rossi, 2001: 15.

A circulação de edições traduzidas diretamente dos textos antigos possibilitou a leitura dos grandes clássicos do período, não como meros documentos, mas, sim, em muitos casos, como material útil para o próprio pensamento científico emergente.

A comunicação e a difusão do saber tornaram públicas as discussões a respeito das teorias. Os próprios livros destinados ao saber hermético e à magia foram tirados da condição de livros iniciáticos, um tesouro que somente poucos poderiam alcançar, para servirem de aporte às discussões sobre os modos de ver e conceber o mundo.

Um tipo de publicação tornou-se comum a partir de meados de 1500, o livro de emblemas. Esses livros tipograficamente impressos mesclavam o uso de caracteres móveis em metal para os escritos, e gravuras em madeira para as imagens. Aliás, traziam uma quantidade enorme de imagens, que hoje

representam um acervo riquíssimo, não apenas para o estudo da vida quotidiana nos séculos XVI e XVII, mas também como fonte de intuições sobre o que os intelectuais desses séculos julgavam ser uma continuação necessária dos mundos da heráldica, da vida em sociedade, da política, filosofia, e comportamento moral⁶³.

Esse tipo de publicação obedecia a um rigor formal e trazia ilustrações impressas em xilogravuras. Qualquer assunto poderia ser emblematizado, incluindo toda a literatura alquímica da época que fez uso de emblemas, de imagens alegóricas e de jogos de palavras para comunicar “seus segredos”.

O livro de emblemas foi usado, também, com finalidade religiosa, principalmente depois da publicação dos *Exercícios Espirituais* (1548), de Santo Ignácio de Loyola, fundador da ordem dos jesuítas.

Em se tratando dos *Exercícios Espirituais*, a demanda de imagens para auxiliar na meditação abriu caminho para a proliferação de livros com gravuras de cunho e pretensões doutriniais, durante os séculos XVI e XVII, momento em que a Igreja lança mão também dos livros de emblemas e enigmas para a educação doutrinal.

⁶³ Grieco, 2003: 81.

Os livros de emblemas, como se centravam em imagens, podiam transpor facilmente as fronteiras lingüísticas, mesmo quando não eram escritos numa língua internacional como o latim⁶⁴.

O emblema pode ser visto como uma imagem falante⁶⁵ e composto, basicamente, por três elementos: o mote ou divisa, uma imagem que figurava a divisa, e um pequeno texto em prosa ou verso que funcionava como explicação adicional. De certa forma, podemos lê-lo como uma antecipação da expressão contemporânea do audiovisual⁶⁶.

No caso das publicações alquímicas, o aglomerado de imagens e significados, muitas vezes, serviam ao propósito inverso. Propositalmente, mais escondiam do que revelavam.

Sempre que falamos abertamente, nunca dissemos (verdadeiramente) nada. Mas sempre que usamos uma linguagem cifrada ou recorremos a imagens, ocultamos a verdade⁶⁷.

Kircher dispunha, em suas publicações, do uso de imagens, algumas didáticas, como as imagens dos textos religiosos e outras enigmáticas, como as dos textos alquímicos.

Sua produção na busca de um saber universal reflete, em um certo sentido, a multiplicidade de visões de mundo que convivia entre o mundo como corpo do divino e o mecânico relógio operado pelo mestre relojoeiro, entre o artístico e o técnico-científico, entre o sagrado e o profano e, finalmente, entre a fé institucionalizada e o saber hermético.

Kircher tange o universo de seus interesses em uma configuração de mundo - que antecede e envolve a vida e seu pensamento - que é a de um amalgamar progressivo e, muitas vezes, conflituoso de concepções religiosas, políticas ou científicas.

⁶⁴ Ginzburg, 1989: 103.

⁶⁵ Harthan apud Grieco, 2003: 81.

⁶⁶ Grieco, 2003: 79.

⁶⁷ Roob, 2001: 09

Memória VI

Emblema Sonoro Magnum Chaos



fig.56: Emblema de Lorenzo Lotto: Magnum Chãos

(...)

O caos se precipita na noite ancestral.

Nele estão contidos, incontidos,

os fragmentos/elementos das formas mortais e imortais;

matéria-prima da obra a porvir.



fig.57

*Devir de um demiurgo, o poeta
coleccionador das luzes e sons traduzidos em palavras,
gestos criadores de um cosmo, organismo animado d'alma,
rotacionado na aquisição do movimento.*

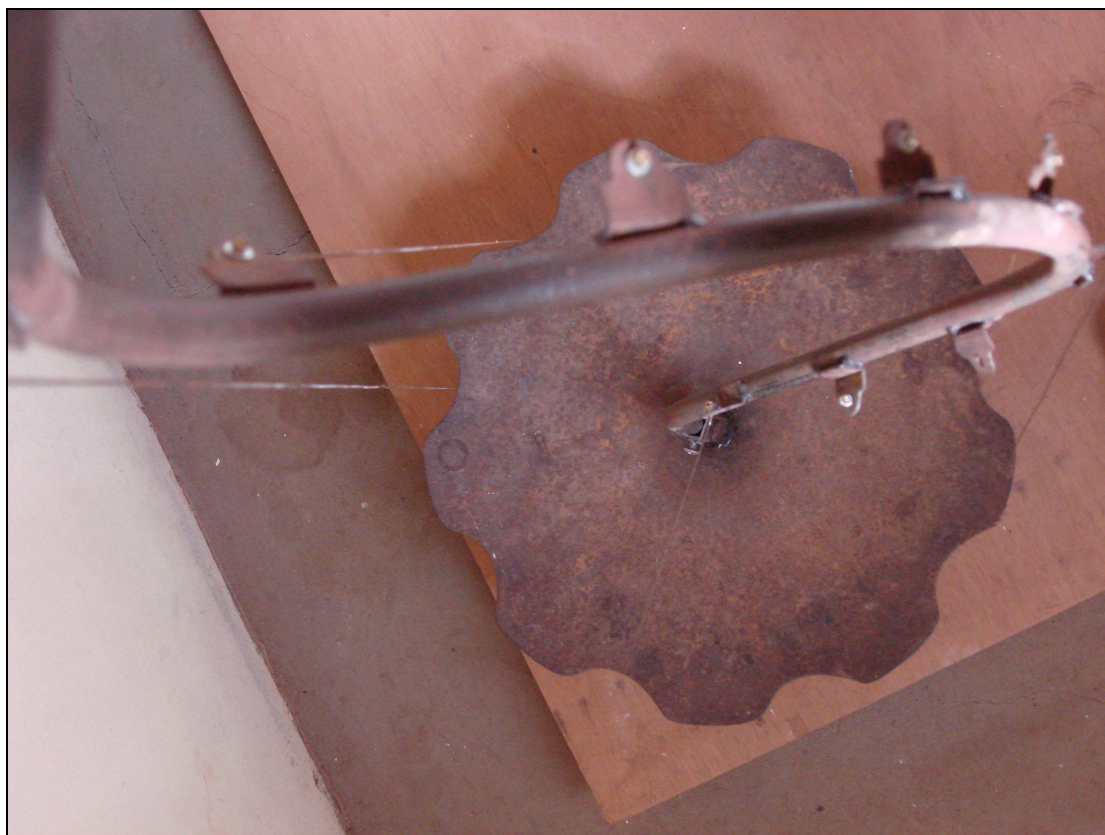


fig.58

*No alto a cabeça/ cabaça,
olho e vaso
penetrado pela serpente vital, força criadora, conservadora.*



fig.59

*Destruidora
estilhaça luz e som.
Emanação do movimento dividido em
nove céus/ sons,*



fig.60

Cordas de aço

*que percorrem o caos inicial ressoando e repercutindo a noite ancestral
fazendo ressoar e repercutir o ferro/ fogo, arado aquecido em madeira*

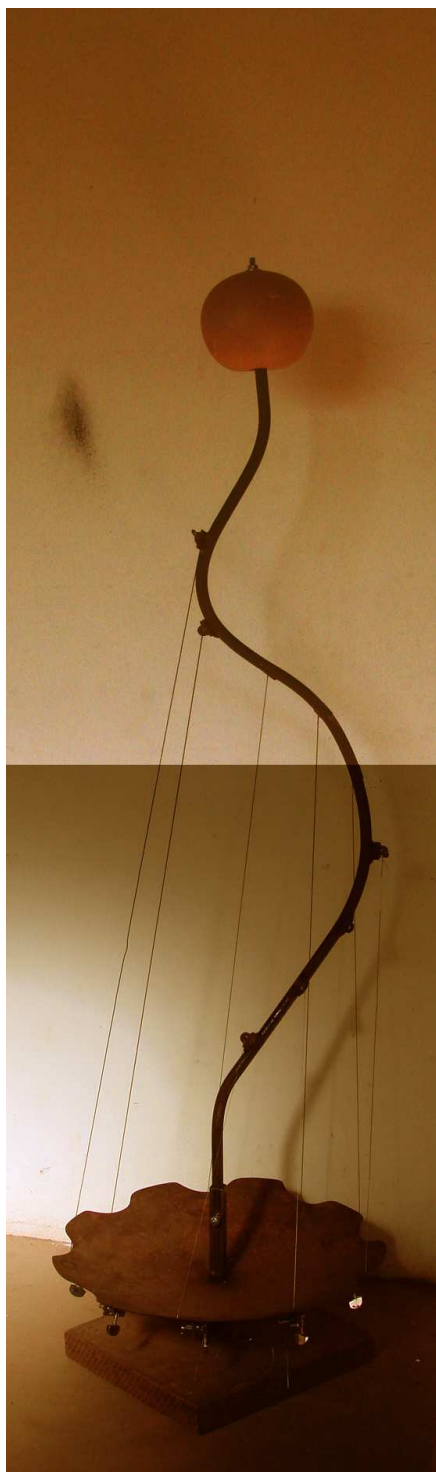


fig.61: Magnum Chaos

*as chamas não se vêem,
são vistas em audição.*

Persistência VI

O processo alquímico na improvisação musical

Smetak interessou-se pela improvisação como uma ação transformadora e refletiu sobre ela em dois ensaios: *A arte transcendental da improvisação* (1978) e *Por uma improvisação artesanal* (s/data).

Esses trabalhos refletiram o período em que ele vivenciou sua maior experiência com um grupo fixo de músicos, o Conjunto de Microtons, dirigido por ele próprio e com o qual desenvolveu, intensamente, durante cinco anos, sua criação a partir da improvisação.

Para ele, a improvisação era “*uma forma livre de composição, a diferença é só que não há um autor, há muitos autores cujas mentes têm que funcionar simultaneamente*”⁶⁸.

O aspecto livre e descentralizado da prática em grupo guiava-se, porém, pela sombra do próprio compositor. Smetak estimulava o conjunto propondo uma pedra como partitura⁶⁹ ou explanando sobre um assunto antes da prática. Interrompia, por vezes, as sessões quando percebia que os músicos estavam trilhando por um caminho equivocado.

O resultado da prática contínua do grupo, mesmo com algumas pequenas modificações, ao longo dos anos, proporcionou um entrosamento que o levou à criação de muitas músicas que acabaram por ser registradas em LP, *Interregno*.

Não que elas já existissem daquele modo, mas a correspondência entre Smetak e os músicos levava a um tipo de condução musical de acordo com o transcorrer da improvisação. É como se houvesse um banco de idéias já experienciadas, armazenadas na memória individual e coletiva e, quando uma situação semelhante acontecia durante uma apresentação, o reflexo era o de buscar na experiência e na memória do coletivo, o norte da condução musical.

Nas suas reflexões sobre a improvisação, o compositor valorizava o silêncio considerando-o este como a tela de fundo de uma composição.

⁶⁸ Smetak, 1975: 8.

⁶⁹ Em seu depoimento, Thomas Gruetzmacher lembra o fato de Smetak durante um ensaio, ter levado uma pedra que havia achado no caminho e sugerir que o grupo a tomasse como partitura.

Esta imagem lembra o “sfumato” de Leonardo DaVinci, que se trata de uma névoa emergente nas áreas mais distantes de uma tela para dar a distância entre o fundo e os volumes em primeiro plano. Smetak considerava o som como um adensamento do silêncio, um silêncio audível, interrompido por silêncios inaudíveis.

Deve valer para sempre que o fundo da tela a ser pintada, que no caso da música deve ser branco, representa o silêncio sonoro dos nossos ancestrais e, sem eles, não podemos agir em forma alguma⁷⁰.

No ensaio *Arte transcendental da improvisação*, Smetak parece responder a uma proposição musical de um compositor ligado à música concreta que, segundo o autor, propunha uma música sem a melodia, harmonia e ritmo.

Alguém neste mundo propôs uma idéia muito estranha: sugeriu desistir das 3 partes principais das quais é composta a música, ou melhor, todas as coisas de que é composto o mundo visível, tanto nas suas Trinidades como nas suas substâncias químicas, eletromagnéticas etc⁷¹.

Lembro-me da entrevista com o músico Koellreutter em que este pondera que o compositor suíço, no fundo, era um homem tradicional, pois ainda pensava sobre alguns paradigmas da música tradicional ligada ao instrumento. Nesse caso, Smetak justifica de uma maneira mística sua crítica a esse pensamento, dizendo que desistir “*da trindade melodia, harmonia e ritmo, seria desistir, não aceitar a velha fórmula: movimento – tempo; tempo – melodia; espaço – harmonia*”⁷².

E, continua, se remetendo a uma fórmula hebraica que, se destruída, deixaria apenas o molde, ficaria isenta de conteúdo.

A trilogia JOD – HE – VAU que é harmonia, jamais pode ser destruída. Ela sintetiza as 3 dimensões, das quais está extraída a possibilidade da 4ª dimensão: he; he é a elite que garante a continuação da evolução⁷³.

⁷⁰ Smetak, 1977: 1.

⁷¹ idem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

Em Smetak, nenhuma operação aparentemente simples o seria para quem não estivesse em condições de acompanhar sua capacidade de subjetivação dentro de uma percepção do real absolutamente própria e original. No entanto, construiu seu pensamento, meditativamente, improvisando com a imaginação dentro do seu campo de crenças.

E, dessa forma, mais adiante na sua construção, pondera a respeito da proposição acima mencionada:

Se fosse possível a realização deste alguém, nem a mente ficaria. Isto em si não fazia mal porque sobre a mente pairava ainda a alam e o espírito. (...) Com certeza ficaria uma coisa importante: a percepção que o som é pré-existente no silêncio (o antes-som; não confundir com anti-som). A impossibilidade de tocar o silêncio é evidente. O SOM então é um silêncio auditível de som⁷⁴.

Smetak, como um alquimista ou mesmo um pitagórico, defende a trindade musical por considerar a música microscópica uma influência do macrocosmo, relacionando a mecânica ao ritmo, o movimento do universo à melodia e à fala do macrocosmo e a harmonia ao campo magnético que penetra na matéria para transformá-la.

Embora esse pensamento pareça tradicional, Smetak não falava de melodias, ritmos e harmonias quaisquer. Constantemente, falava que harmonia era um complexo de multi-sons e não apenas a manutenção de consonâncias.

Os sons afinados agradam os sentidos. Os sons não temperados podem desagradar os sentidos? Intervalos dissonantes em exposições largas anulam a dissonância, porque o conflito da dissonância foi espalhado. (Inversão de micros em macros-intervalos, metros em anos-luz).

Usando (...) as duas (escalas), a afinada e a desafinada, isto é, simplesmente escalas constituídas de microtons, teremos a graça de enormes contrastes e dinâmicas. E ainda mais, conseguindo bem aplicar o silêncio dos sentidos.

Os sentidos da pele exterior e os sentidos da pele interior.

Para ser mais claro, nós temos que ouvir e analisar os sons que saiam da caixa para fora e os sons que ficam na caixa. Se pudesse usar os sons que ficam dentro da caixa para fora, teria ganhado uma outra música. Seria esta um tipo de arquétipo da estruturação física dos sons⁷⁵.

⁷⁴ Smetak, 1977: 2.

⁷⁵ Smetak, s/data: 8.

Criava em ciclos de transformação e as músicas, seus estilos e suas sistematizações (tonal, atonal, microtonal) expressavam estágios da evolução humana. Dizia mais, falava em uma formação humanística para que o homem pudesse seguir sua evolução musical sem se sentir fragmentado.

Na verdade, não se tratam de estilos e sim da evolução de estados de consciências, pelos quais passam todos os homens nascidos na terra, para abrangerem totalmente este imenso quadro de frequências⁷⁶.

Mais uma vez, Smetak coloca o fazer musical no centro das preparações ritualísticas de um processo de transformação.

Para ele, cada composição musical, no seu sentido formal, nada mais era do que uma peça menor de um organismo vivo maior, restos de uma unidade que se perdeu e que busca se restabelecer na obra total humana.

A improvisação seria o fluxo contínuo criativo, devendo “... *correr como as águas de um rio, as águas sempre são novas, embora que o rio é o mesmo. As águas conservam o rio, o seu nome e o batizam constantemente...*”⁷⁷, responsabilizando cada um de seus criadores pelo restabelecimento da ordem caótica dos sons, a caossonância.

Para o suíço, o improvisador deve estar preparado para o ofício, ou seja, ter cultura elevada, acumular experiências e portar-se como um compositor. No entanto, deve também ser disciplinado e vigilante dos sentidos para que possa se libertar da escrita.

Cornelius Cardew, um dos fundadores do grupo de improvisação AMM, também fala em disciplina na conformação à habilidade de trabalhar coletivamente como sendo o pré-requisito essencial da improvisação⁷⁸.

É interessante a distinção entre o sentido que o senso comum atribui ao que é improvisar e o que é dado pelo improvisador.

Para Smetak, a boa improvisação seria repentina, porém, uma ação intelectual inspirada na própria ocasião já que, para ele, na improvisação valiam as intensidades do pensamento, as memórias dos participantes - tanto individuais quanto coletivas -, um domínio do fluxo temporal em relação aos acontecimentos musicais e a confiança em uma

⁷⁶ Smetak, 1981: 9.

⁷⁷ Smetak, 1981: 3.

⁷⁸ Paes, 2003: 60.

direção superior que conduz o seu destino. Entretanto, quando perguntado sobre a possibilidade e a improvisação substituir a composição, responde a si mesmo:

Não, ela é um gênero à parte. Os acontecimentos na improvisação são quase imprevistos, na composição são previstos; o improvisador não tem tempo suficiente para pensar, embora que ele sempre organiza. O compositor tem tempo, dias, meses e anos para complementar sua obra. O sentido de tempo na improvisação é outro. Se ela acontece com felicidade não há percepção de tempo, explica isto, que o tempo do relógio foi bem consumido - não resta tempo. O astronauta sabe da anulação do tempo como o improvisador se ele se coloca em outro estado de consciência. O tempo torna-se volúvel⁷⁹.

O sentido da improvisação no gesto criativo ultrapassava a sessão musical; para ele, os atos da vida cotidiana eram impulsionados pela força da imprevisibilidade e sobre eles dever-se-ia transbordar a força da improvisação acumulada na preparação. Quem improvisa não deve se limitar, deve ter a criação como fluxo contínuo, a experiência como a totalidade da existência e da transcendência.

O desenvolvimento da intuição era, também, tema das reflexões de Smetak. Assim como o músico Stockhausen que, posteriormente, às suas obras estruturalistas produziu peças brilhantes dentro do campo da aleatoriedade, dizia que *“a intuição coletiva produz qualidades de que um compositor não é capaz”*⁸⁰, Smetak acreditava em uma comunicação do grupo através da intuição. Aliás, ela é necessária ao mesmo tempo em que se desenvolve na prática da improvisação coletiva.

Smetak diferencia e classifica quatro modos de improvisação:

1. Improvisação profunda que, no fundo, é uma meditação mística, tendo um centro imóvel;
2. A improvisação periferal que causa movimento (dançante);
3. A improvisação de contrapontos rítmicos sem ou com altura determinada de sons. Se for melódica, em repentina variação do tema;
4. A construção inteligente, sensível, de formas pré-estabelecidas, com caráter universal, se despreendendo de qualquer conteúdo que liga ao passado e de formas conhecidas, guardando porém uma temática segura⁸¹.

⁷⁹ Smetak, s/data: 4.

⁸⁰ Paes, 2003: 67.

⁸¹ Smetak, s/data: 1.

Como complemento a essa tipologia smetakiana, citarei aqui a distinção de três modelos de “descoberta do coletivo” feitas pelo músico e historiador da improvisação Nick Couldry⁸² que se aproximam de uma determinação de modos de improvisação coletiva:

O Parallel Voices, que incide sobre a igualdade de papéis das vozes instrumentais e sua simultaneidade no decorrer dos eventos sonoros; o Group Voice, cujo objectivo é diluir todas as intervenções individuais num fluxo global em que, idealmente, as contribuições de cada um são indiscerníveis; e, por fim, o Style-Mixing, combinatória da abordagem interindividual com constantes mudanças de direcção ao nível colectivo, de maneira a não se distinguir uma linha condutora definida⁸³.

É evidente que os dois autores miram seus objetos através de olhares distintos. Diante da conformação mística em torno de aspectos formativos da improvisação como derivados dos formativos do corpo humano, o mental, o corpóreo/sensual, o racional e o sensível, que Smetak traz, considere importante relevar a maneira como o fluxo de informações sonoras e de interatividade entre as singularidades percorre a temporalidade da improvisação coletiva.

Isto pode ser chamado como a solidão do improvisador, ou a solidão na multidão. As pessoas que tomam parte neste conjunto devem estar bem alertas nestes minutos para se encaixarem devidamente em trabalhos desindividualizados e com egos subdivididos nesta unidade muito complexa. Porque efetuam o trabalho a construir uma obra no espaço mental temporariamente⁸⁴.

⁸² Artigo intitulado “*Turning the Musical Table – Improvisation in Britain 1965-1990*” e publicado na Revista “Rubberneck”, apud Paes, 2003.

⁸³ Paes, 2003: 65.

⁸⁴ Smetak, s/data: 11.

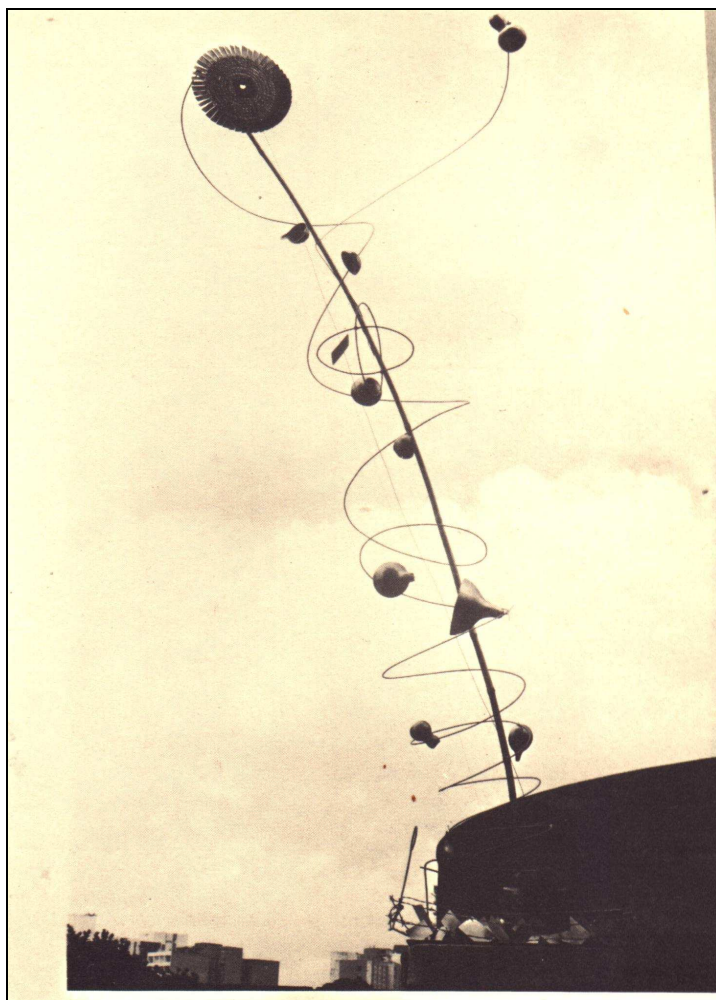


fig.62: Caossonância

Para Smetak, a individualidade não deve ser aniquilada e a liderança está nos sentidos. Os indivíduos, agora juntos em um grupo, devem sempre considerar que são visíveis durante a improvisação e que representam uma idéia pré-existente.

Parece paradoxal que o gesto libertário da improvisação livre obedeça a regras pré-estabelecidas, mas, também nesse ponto, Smetak é apolíneo e dionisíaco, experimental e conservador, sacro e profano. Propunha o caos para que uma ordem que pairava velada sobre ele, se restabelecesse.

Propunha a tradução de luzes em sons, referindo-se à transfiguração das estrelas, agrupando-as em projeções geométricas e representando-as em intervalos de inúmeras densidades. Tomava, desse modo, o céu como partitura, o pré-estabelecido que ressoava no microcosmo.

Sugestão de estrutura:

O CAOS : plano indiferenciado

O seu extrato: o monoísmo

Divisão ao dualismo

Coagulação (pleno domínio da forma)

Ordem esquerda, Ordem no meio, Ordem na direita, Ordem na Ordem

Dissolução

Volta ao caos

Síntese

Continuação num plano paralelo

Modulado para planos cada vez mais altos

Etc, etc. (Sem fim e finalidade concreta)

Ou com finalidade concreta...

Metástase.

Avatara. (Manifestação total)⁸⁵.

Smetak destaca, sempre, o uso da voz e o fato de a música ter caráter provisório, embora esteja sujeita ao envelhecimento quando a unidade triádica, instrumento-homem-som, é abalada pela desunião do grupo. Sua improvisação dissonante, a caossonância usando os microtons, tem como fundamento o mesmo som gerador do som contínuo que provém do interior do instrumento e do giro mecânico do instrumento cinético. O homem é, para ele, veículo de uma obra superior a ele “*como instrumento também é veículo do som*”.

Outro aspecto interessante é que as Plásticas Sonoras de Smetak, como instrumentos singulares, obrigam o músico ao desafio da exploração quase lúdica na procura dos sons. Não há e nem deve haver um virtuosismo individual, o que seria uma contraditória ação do ego musical em algo que propõe o vir a ser. Tampouco há um virtuosismo de grupo; há, sim, a tentativa, a incorporação do erro, o devir comunicacional e a coragem do silêncio.

No final de seu percurso criativo, Smetak retornou ao seu instrumento de formação do qual havia se distanciado por 15 anos, o violoncelo. Durante as gravações do LP *Interregno*, gravou duas músicas intituladas *Fachos de Luz* que, por um descuido da produção, não foram incluídas no disco. Esta “*síntese de todas as experiências adquiridas*

⁸⁵ Smetak, s/data: 11.

no trabalho anterior”⁸⁶, deste modo, ficou guardada silenciosamente, anônima para o público.

Já no final de sua vida, a pouco menos de um ano de sua morte, Smetak silencia, meditativo. Parece mesmo que seu intenso período de criação nos anos de sua passagem por Salvador, foi uma janela aberta, um portal adentrado no território da transcendência. Retorna à vida, contemplando-a como um visitante, desfrutando a plenitude de cada micro-intervalo da existência, esperando o momento de sua passagem, com a lembrança quase onírica de uma fase de intensa produção...

.. Será que tocar significa viver com intensidade artisticamente, ou é uma falsa projeção entre o não ser das artes e a vida?

Esta pergunta não me foi respondida até hoje. Senti uma força desconhecida chegar com tanta veemência, não era eu, virei público ouvindo alguém. A música era um ser bem superior a mim, entretanto tomou conta de mim integralmente, como se fosse eu mesmo. Mas ao terminar, voltei a ser um homem comum como qualquer outro, sem poder me manter neste alto nível anterior. Tive a nítida noção de que era necessário fazer aquilo, pouco importando quem servia de instrumento. Vivi, daí adiante, como espectador, observando as emoções, vibrando às vezes, ouvindo música como se fosse minha. Soube, finalmente, apreciar tudo que era nobre e raro, e senti de fato um gênio dirigindo as coisas belas que acontecem no palco da vida. Embora me sentindo um miserável mortal, senti a celebração da imortalidade (...).

Vi com toda a clareza que nada de novo tinha sido criado, apenas redescoberto por iniciativa própria, com a única pretensão de conquistar e descobrir sozinho os novos continentes, tateando do conhecido para o desconhecido. Este caminho traz muitas felicidades, muitas angústias também, porque, como foi dito anteriormente, a realidade não corresponde ao potencial, mas o Som, também invertido em Luz, pode levar o homem a Ter um vislumbre da Existência ⁸⁷.

⁸⁶ Smetak, Em potencial, sem realidade porém..., 27 de julho de 1983. Disponível em www.gilbertogil.com.br/smetak/takgil.htm

⁸⁷ Idem.

Comentário VII

Os ouvidos do tirano a ciência acústica a serviço do absolutismo

Inspirado nos inventos do tirano Dionísio de Siracusa, Kircher desenvolveu uma série de esboços sobre máquinas e canais de escuta e até mesmo uma espécie de telefone. Estes experimentos e gravuras estão presentes no livro *Phonurgia nova*,

Um dos lugares que mais impressionavam os visitantes era a galeria de bustos, que ficavam ao longo das paredes, na entrada principal do museu. Numa perfeita *mis-em-scène* de Deus como sentinela e instigador onipresente, as cabeças começavam a falar sempre que uma pessoa passava, e ninguém identificava a origem das vozes. (Afirma-se que a idéia das misteriosas estátuas falantes proveio originalmente de Alberto Magnus). O livro 9 de *Musurgia universalis*, de Kircher, inclui diversos projetos e descrições de aparelhos de escuta clandestina, que, usados no contrário, podem amplificar os sons e encenar eventos milagrosos. Entre esses dispositivos incluem-se longas tubulações, ligando aposentos distantes; grandes funis cujas imensas aberturas cobrem pátios inteiros; e sistemas intrincadamente ramificados de escuta, usando peças de acompanhamento acústico associadas ao Panópticos, de Jeremy Bentham, de 1790 – seu projeto para uma prisão completamente transparente. A asserção de Foucault de que a faculdade da visão se caracteriza pelo uso impróprio como órgão de controle parece não se confirmar, levando em consideração essas sofisticadas construções acústicas para espionagem. No entanto, o Argos de cem olhos da mitologia clássica não possui nenhum correspondente acústico, tal como um deus com ouvidos crescendo sobre toda a sua cabeça.⁸⁸

⁸⁸ Zielinski, 2006:148

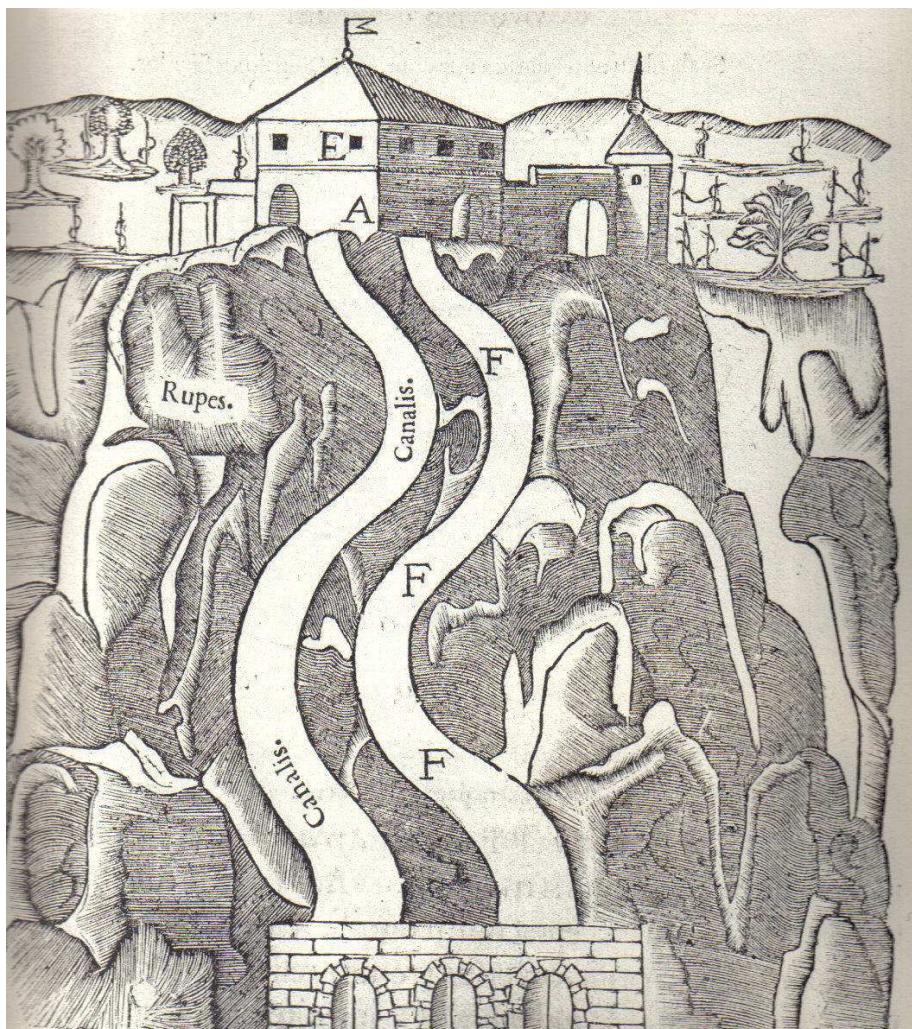


fig.63: Palácio do tirano Dionísio de Siracusa. *Phonurgia Nova*.

As horas demoram a passar; na sala do trono, a luz das lâmpadas é sempre igual. Você escuta o tempo que corre: um zumbido semelhante ao vento; o vento sopra nos corredores do palácio ou no fundo de seu ouvido. Os reis não têm relógio: supõe-se que sejam eles a governar o fluxo do tempo; a submissão às regras de um engenho mecânico seria incompatível com a majestade real. A extensão uniforme dos minutos ameaça sepultá-lo como uma lenta avalanche de areia; mas você sabe como escapar. Basta estender o ouvido e aprender a reconhecer os ruídos do palácio, que mudam de hora em hora: de manhã toca a corneta para içar a bandeira no alto da torre, os caminhões da intendência real descarregam cestas e vasilhames no pátio da despensa; as empregadas batem os tapetes na sacada da varanda; à noite, chiam os portões que são trancados, das cozinhas sobe um concerto de louças; das estrebarias alguns relinchos avisam que é hora da almofaçadura.

O palácio é um relógio: suas cifras sonoras seguem o curso do sol, flechas invisíveis indicam o turno da guarda nos anteparos das fortificações com um tropel de patas ferradas, combatidas de coronhas, aos quais responde um chiar de cascalho sob a massa dos tanques que se exercitam no largo. Se os ruídos se repetem na ordem habitual, com os devidos intervalos, pode ficar tranqüilo, o seu reino não corre perigo: agora, nesta hora, por mais um dia.

Mergulhado no trono, você põe a mão em concha no ouvido, afasta os drapeados do baldaquim para que não amortecem nenhum sussurro, nenhum eco. Os dias são pra você uma sucessão de sons, ora nítidos, ora quase imperceptíveis; já aprendeu a distingui-los, a avaliar sua proveniência e a distância, conhece sua seqüência, sabe quanto duram as pausas, cada ribombo, rangido ou tilintar que está a ponto de atingir seu tímpano já é esperado, antecipado na imaginação, se demora a ser produzido provoca impaciência. A sua angustia não acaba até que o fio do ouvido não seja recomposto onde parecia abrir-se uma lacuna.

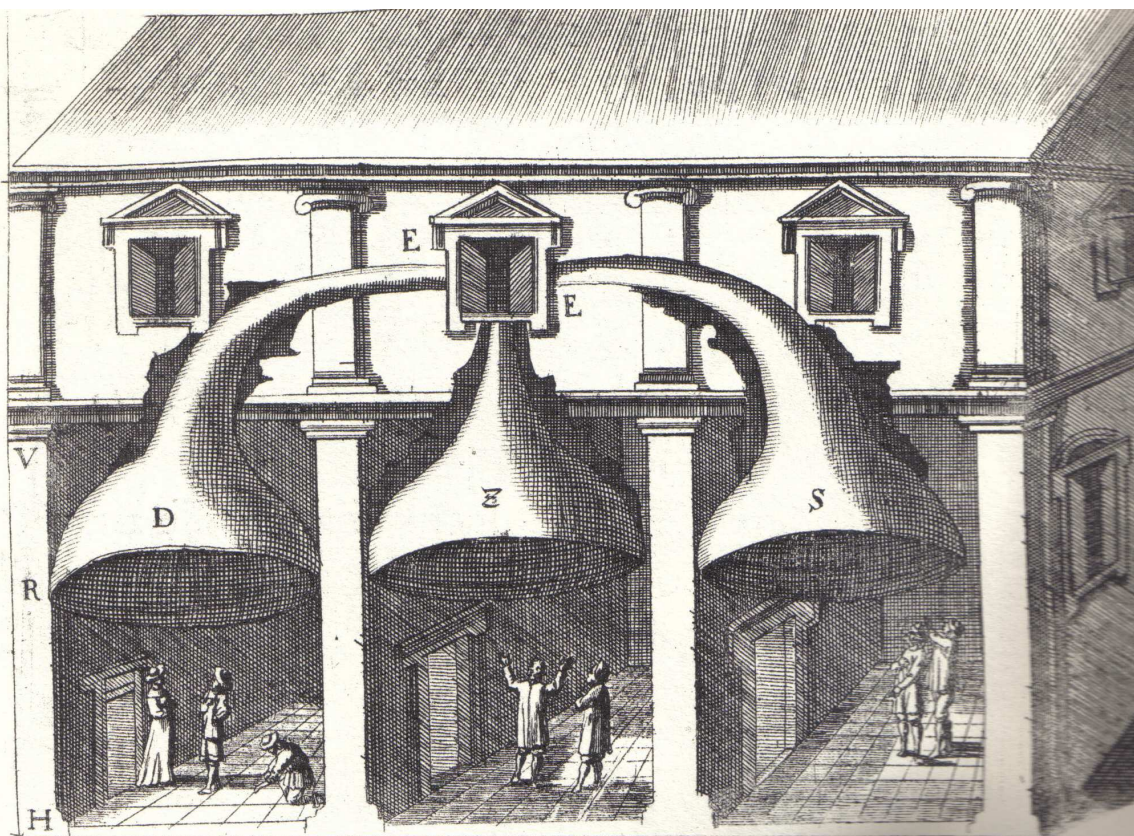


fig.64: Imagem do experimento IV. Phonurgia Nova

Átrios, escadarias, varandas, corredores do palácio possuem tetos altos, em forma de abobadas: a cada passo, cada estalo de fechadura, cada espirro ecoa, ribomba, propaga-se horizontalmente numa seqüência de salas comunicantes, vestíbulos, colunatas, portas de serviço e verticalmente por bombas de escadas, intervalos de tetos, poços de luz, condutores, tampas de

chaminés, vãos de elevadores de cargas e todos os percursos acústicos convergem para a sala do trono. No grande lago de silêncio que você flutua desembocam rios de ar movidos por vibrações intermitentes; você as intercepta e decifra, atento, absorto. O palácio é todo voluta, todo lobos, é um grande ouvido em que anatomia e arquitetura trocam de nomes e de funções: pavilhões, trompas, tímpanos, espirais, labirintos; você fica achatado no fundo, na região mais interna do palácio-ouvido, dos seu ouvido; o palácio é o ouvido do rei⁸⁹.

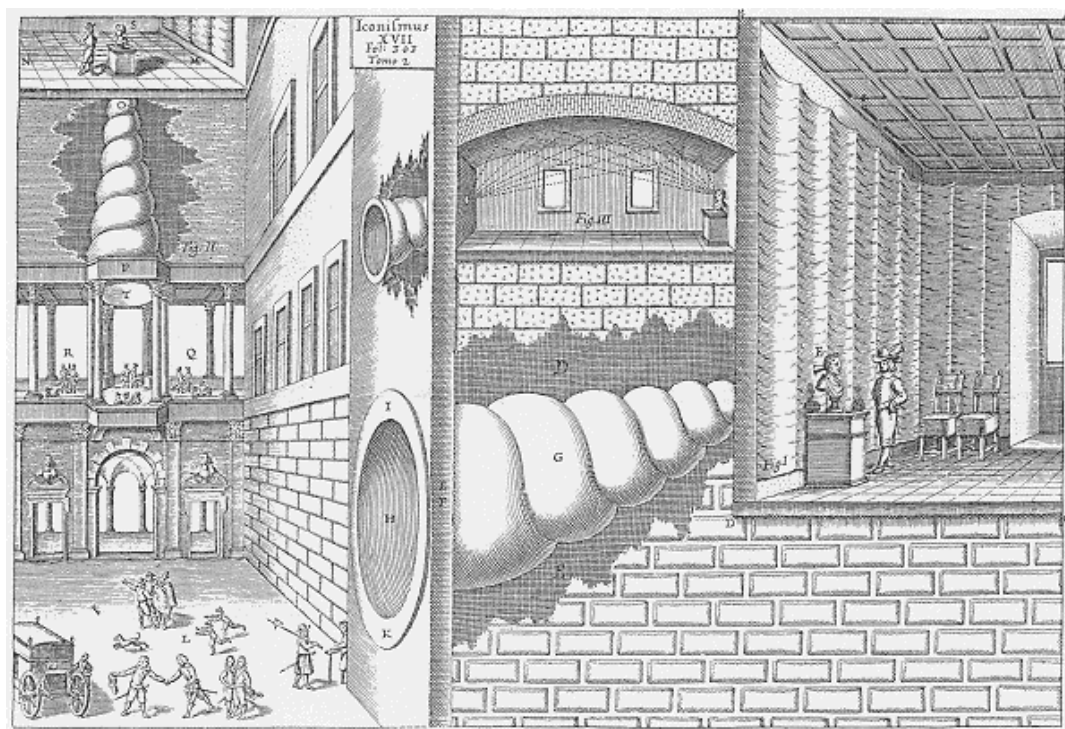


fig.65: *Espião fonocampítico. Musurgia Universalis II.*

Kircher dedica muita atenção e esforço às tubulações condutoras de som, que chama de canais. Sua obra *Phonurgia Nova* é como um manual sobre o estado da arte contemporâneo da acústica e suas leis; no entanto, foi muito criticada, pois continha muita coisa que já estava obsoleta. Kircher assume que o som viaja em linhas retas, como a luz, mas de modo muito mais lento: “O som do eco é um imitador ou seguidor da luz” (primeira proposição do livro: 1684). Uma das suas teses centrais refere-se à relação diretamente proporcional entre volume e velocidade. Como Kircher assume que o som será refletido – como a luz, que se reflete nos espelhos – ao atingir uma superfície sólida lisa, podendo até ser amplificado por reflexão, ele prefere canais em forma de espiral, com uma superfície interna polida, para a transmissão efetiva. Suas construções arquitetônicas para a

⁸⁹ Calvino, 1995: 62-64.

escuta clandestina e conversação amplificada possuíam estruturas similares à concha do caracol, dando-lhes também um caráter antropomórfico⁹⁰.

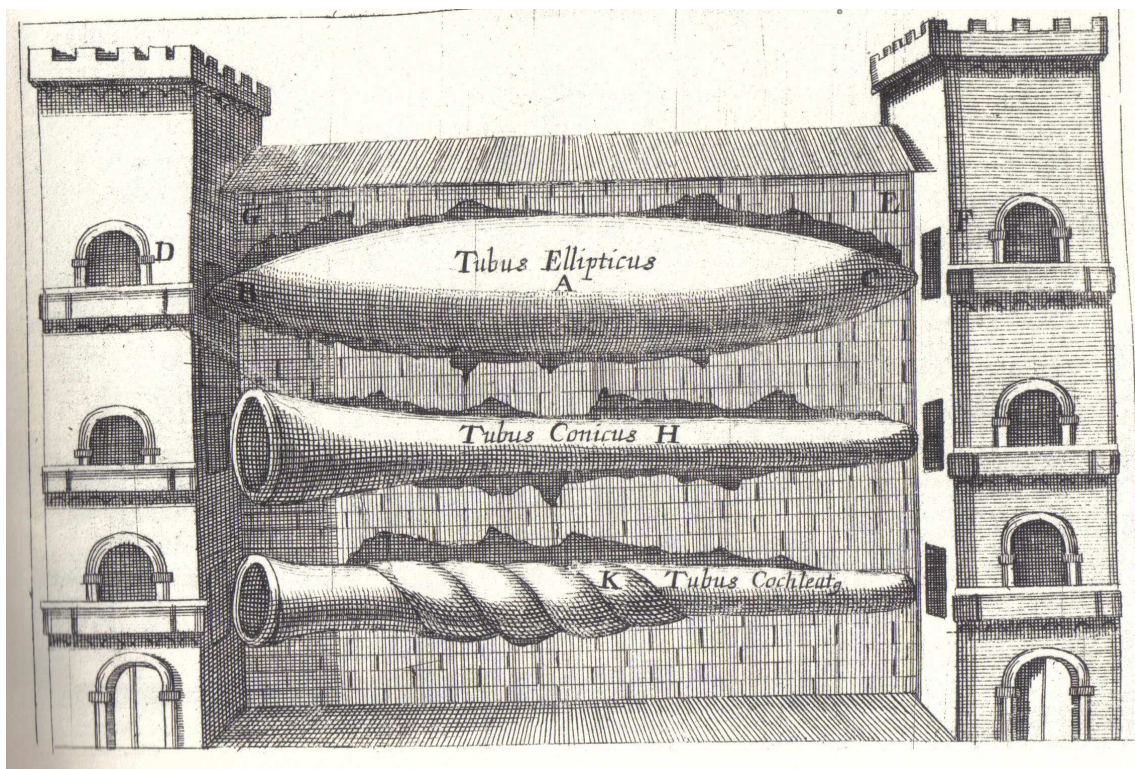


fig.66: Telefone kircheriano. *Phonurgia Nova*

⁹⁰ Zielinski, 2006: 148-149.

Memória VII

CD⁹¹

Comunicação pré-palavra, sons, o ambiente construído com a musicalidade advinda dos emblemas sonoros, na construção poética de um espaço.

As músicas e a musicalidade do cd foram criadas a partir do inventário dos fragmentos musicais extraídos das sessões de improvisação, inspiradas nas temáticas envolvidas com os livros de emblemas, a alquimia, os arredores e ressonâncias desses assuntos, a interação com os objetos, a manipulação desses sons eletroacusticamente e a relação dos mesmos com uma noção espaço pretendido. O espaço em ruínas do Museu Kirchneriano e suas repercussões atemporais.

Desse trabalho musical são cúmplices e parceiros - co-autores de um processo alquímico - os músicos Marcelo Bomfim e Nelson Pinton que mergulharam na proposta de junção de três cabeças a um corpo musical investigativo.

Os emblemas sonoros se misturam e se alternam música a música e a eles foram adicionados também outros instrumentos e objetos sonoros, tais como flautas, violas, telhas, objetos de cerâmica, anéis de metal. Além é claro das manipulações eletrônicas e dos processamentos em tempo real.

Jardim do Takemitsu

Formante Circular 0

Intervenien in galaxias

Passeio pelo jardim dos seres e não seres

Formante circular 1

Magnum chaos

Movimento pendular

Estudo para uma improvisação sem desenvolvimento

Formante circular 2

Lacuna

Estudo sobre solos e intervenções

⁹¹ O cd encontra-se na quarta capa.

Persistência VIII

O Silêncio: a transformação do medo em música

...tenho a sensação de que devem existir outras maneiras de trabalhar o som, que nos permitiriam ser mais exatos com o mundo interior que tentamos reproduzir na tela; não só o mundo interior do autor, mas aquilo que é intrínseco ao próprio mundo, que faz parte da sua essência e não depende de nós⁹².

No sentido proposto por essa citação de Andrei Tarkovski, o diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf e seu desenhista de sons Behrouz Shahamat buscam, no filme iraniano *O Silêncio* (1998), usar o som como um agente produtor de espaços mentais subjetivos que se interpõe à relação do espectador com a imagem.

O som no filme cria e dimensiona espaços vividos, sentidos e habitados. O que chama a atenção nessa obra é a maneira como há uma transcendência do uso do ruído, do som e da música, absorvendo o espectador para a audição como construtora do sentido cotidiano de realidade, a significação do som e da música na composição narrativa do filme e na construção dos espaços e trajetos dentro do filme.

Logo na apresentação do título do filme, o tema da *Sinfonia nº 5 de Beethoven* aparece nos acordes de um rubab, instrumento típico dessa região de cultura persa. Essa inserção contrasta com o ruído ambiente no aparecimento do primeiro plano do filme: uma casa à beira de um rio ou lago, onde se escuta uma resultante sonora grave e contínua. Esse relativo silêncio e tranquilidade são rompidos com o retorno do tema proposto por Beethoven, mas agora sugerido no agressivo bater na porta de uma mão masculina: bambambamBam.

É interessante pensar que, para Beethoven, essa célula musical representava o destino que batia a sua porta, e que no caso do filme introduz o motivo narrativo musical que conduzirá o drama.

⁹² Tarkovski, 1990: 194.

É delineada, nesse momento, a relação que se estabelecerá por todo o filme, entre a representação da agressividade e do poder contidos na célula rítmica do bater da porta e a conversão sublimada e afinação poética do medo e perigo nos acordes da *Sinfonia de Beethoven*.

Com essa relação que se estabelece, todo o som, ruído e música se convertem dentro da diegese fílmica, inviabilizando uma inserção não-diegética da trilha sonora.

Toda a trilha pode, com isso, ser analisada como diegética ou mesmo meta-diegética, quando ela se refere a uma percepção alterada da personagem em relação aos sons que escuta.

A escuta é vital para Korshid, uma criança cega, personagem central da narrativa, que constrói e redimensiona a realidade vivida através da sua relação com os sons e os sentidos atribuídos às fontes sonoras com as quais se relaciona.

Korshid tem, aparentemente, 9 ou 10 anos de idade, mora com sua mãe e trabalha como afinador de instrumentos.

O filme flagra cinco dias do cotidiano do menino que precisa levantar o dinheiro do aluguel para que ele e a sua mãe não sejam despejados da casa onde moram. Nesse sentido, Korshid protagoniza, individualmente, alguns aspectos de um drama social do Irã contemporâneo: o desemprego, a miséria e a condição da mulher e exploração do trabalho infantil já que sua mãe não pode trabalhar, pois embora tenha sido abandonada pelo marido (que se mudou para a Rússia à procura de oportunidade), culturalmente, deve manter-se dependente dele.

A exploração e abordagem da realidade social e dos dramas contemporâneos, tais como o desemprego e a miséria, através de histórias protagonizadas, muitas vezes, por crianças, bem como a utilização de cenários reais e de um elenco não-profissional que estivesse identificado com esses espaços, aproximam e ligam uma vertente do cinema iraniano, dos anos 90, do neo-realismo italiano.

No filme *O Silêncio*, essas características também aparecem, mas o que chama a atenção é a maneira como há uma transcendência dos preceitos neo-realistas, no aspecto do uso do ruído, do som e da música, absorvendo o espectador para a audição como construtora do sentido cotidiano de realidade, tal qual o é para o protagonista na sua relação

com os sons da sua intimidade, sua casa e seu trajeto, determinando o valor simbólico da escuta dos sons no espaço fílmico.

Quando Gaston Bachelard procura determinar “*o valor humano dos espaços de posse, espaços proibidos a forças adversas, espaços amados*”⁹³, reporta-se ao estudo de imagens poéticas que evoquem e reconstruam esses espaços. Espaços de intimidade e exteriores.

Esses espaços de devaneios podem ser disparados pelos sons, nos transportando a um “*folheado sincrônico de espaços heterogêneos*”⁹⁴, tanto na linguagem audiovisual, em especial no cinema, quanto na performance ou mesmo em uma instalação.

A relação do som com o espaço transporta o espectador, o transeunte, o artista para o espaço afetivo. E, no filme, a representação da tranquilidade do lar é quebrada pela batida na porta, sinal sonoro que vem de fora, rompe o silêncio e associa-se à autoridade do senhorio, proprietário da casa onde moram Korshid e sua mãe, e que vem toda manhã cobrar as mensalidades atrasadas sob pena do despejo.

Essa figura de autoridade causadora da instabilidade e medo, masculina e adulta, é relacionada, ainda, com o dono da oficina de instrumentos onde o menino trabalha e que, também, pressiona Korshid e o acusa de não fazer seu serviço direito.

Voltando à primeira seqüência do filme, Korshid, assim que escuta a batida na porta, converte-se no som da abelha que busca o vôo, saindo do recipiente no qual estava aprisionada e metaforiza pedindo a Deus que ela não se perca no caminho e que encontre flores e não esterco para pousar.

Quando, mais à frente, encontra seu patrão, o menino se concentra novamente no som da abelha e percebe que ela não estava pousando em flores, mas sim no estrume. A associação de Korshid com a abelha fica clara quando sua amiga Naderah mostra com os dedos sua imagem no espelho; nesse momento diz: esse é você Korshid e o zumbido bom de uma abelha retorna ao primeiro plano de som.

Os espaços mentais construídos por Makhmalbaf através dos sons ouvidos pelo menino são associativos. Frequentemente, Korshid metaforiza seu ofício de afinador de instrumentos: recomenda que uma abelha com um zumbido ruim pouse em flores boas para

⁹³ Bachelard, 1974: 353.

⁹⁴ Guattari, 1992: 153.

melhorar seu som, afina os instrumentos da oficina em que trabalha, afina a batida de trabalho de outras crianças, afina o medo em música e todo o entorno de seu cotidiano.

O filme estrutura de maneira simples a rotina diária do pequeno cego; nos cinco dias a disposição dos planos é a mesma: a casa no rio, o ponto de ônibus, o percurso, a oficina. Porém, no percurso, o imprevisível se dispõe de acordo com o que Korshid escuta, com isso seu percurso para o trabalho é, freqüentemente, alterado.

Procura permanecer com os ouvidos tampados para não ser levado a seguir uma bonita voz ou bonito canto instrumental. Quando se reserva, tampando os ouvidos, escuta o som de água, que se refere à mãe, a casa e a questão que deve ser priorizada. Quando se distrai, perde-se atrás de um bonito som chegando atrasado para o trabalho. Na realidade, sua atitude é poética e associada ao Rubayat, poema de Omar Kayyam (poeta e matemático persa do século XII) declamado por duas meninas e pelo próprio Korshid durante o primeiro percurso no ônibus.

No momento do devaneio, Korshid abdica de suas preocupações passadas e futuras, vive o presente com intensidade e dedicação, liberta-se e redimensiona o sentido da sua rotina. Não planeja o amanhã; sequer o faz em relação ao seu trajeto. Porém, no momento em que recita o poema, quem se perde do trajeto é a outra face da infância iraniana, a que vai à escola, lê o texto, mas não se permite levar por ele.

Uma das seqüências subseqüentes a essa chama a atenção pela sutileza do diretor ao tratar da relação de amizade entre Korshid e Naderah. Primeiro, impõe o ambiente de uma feira através da cacofonia das vozes e ruídos produzidos pelas pessoas em um plano geral do som da cena. Depois, o ponto de escuta se converte na música eletrônica vinda de um rádio de pilha. Nesse instante, Korshid se distrai e é atraído pela música. Perde-se. Naderah, ao perceber a ausência do amigo, passa a chamá-lo sem êxito. Coloca-se no lugar do amigo, fecha os olhos e procura perceber o mundo como ele.

Uma música, desta vez não eletrônica e, sim, acústica, tocada em uma casa de chá, atrai ele e ela e, assim, encontram-se. Como possível leitura, associei também a música eletrônica ao desencontro e a música acústica à possibilidade de encontro.

A cada novo dia, Korshid ressignifica o som da batida na porta musicalizando-a a cada início do ciclo diário. Escuta-se, no primeiro dia, apenas a batida, no segundo, a batida mistura-se à música, no terceiro, ela quase não é escutada, no quarto, na eminência da ação

retorna a batida e, no último dia, Korshid antecipa-se à chegada do senhorio e percebe-a sob outra perspectiva, dessa vez já fora da casa.

Intercalados a momentos de puro lirismo, como quando Korshid deixa que a chuva toque o instrumento que carrega, ou quando escolhe o pão que vai comprar pela voz de quem o vende, o filme aponta a realidade da infância e a situação de tensão política aos olhos de uma criança. No terceiro dia, Korshid escuta no ônibus um músico excepcional que o desvia do percurso.

Este músico segue seu caminho numa charrete puxada por um cavalo. Korshid, por sua vez, sobe numa charrete puxada por uma criança e a trilha sonora mescla os sons do cavalo, dos carros e da respiração ofegante e cansada do jovem que carrega a carroça.

Num outro momento, com a companhia de Naderah, afilhada e intérprete do seu padrão, encontra um guerrilheiro armado tocando música numa praça. Admira-o e teme-o ao mesmo tempo. Quando passa por uma oficina de construção de painéis, encontra jovens como ele e outros mais velhos batendo, indiscriminadamente, para conseguirem abaular o metal. Pede para que atentem ao som que fazem e lhes sugere a batida do bambambamBam.

No quarto dia, já sem emprego e sem perspectiva de solução para o problema que o aflige, Korshid reencontra o músico que lhe sugere e a seus amigos que toquem para o proprietário a fim de demovê-lo da ação de despejo. Korshid identifica-se com o músico assim como demonstrou identificar-se com o guerrilheiro, apreciando suas músicas. Lembro que do mesmo modo que Korshid se relaciona com os insetos, o músico o faz com os animais.

Reúnem-se, no quinto dia, Korshid, Naderah e os músicos, na margem oposta da casa. Tocam a *Sinfonia nº 5 de Beethoven* no momento em que o despejo acontece. Sem o pesar do passado ou o medo do futuro, Korshid pede um ritmo que se aproxime do de um galope de cavalo e, com ele, inicia seu novo caminho, reencontrando os jovens trabalhadores, batedores de painéis e os rege na *Sinfonia nº. 5 de Beethoven*, mais uma vez e de forma definitiva, com o que sobrou do medo e da responsabilidade que tinha.

Desse modo, Mohsen Makhmalbaf retrata a condição do real através do olhar/ouvir individual que se choca com o coletivo, reconstrói o espaço vivido por uma criança cega que, mesmo com sua ausente infância, protagoniza a possibilidade de transformação,

projeta sua relação com os ambientes sonoros que percorre - os sons da casa e seu valor afetivo, os do medo e da esperança - sempre relacionando a possibilidade de conversão e transformação: do desafinado ao afinado, do silêncio ao som, do ruído à música.

A escuta torna-se essencial na apreensão do filme, não a escuta tirana que vigia os rumores do castelo, mas uma escuta poética, transformadora e libertadora. Quem sabe seja a antítese da escuta do rei em Calvino, ou mesmo das pesquisas de Kircher sobre uma escuta vigilante, comunicacional. Mas é uma escuta composicional, de quem escolhe o que escuta e simbolicamente a retira do seu contexto e potência inicial - no caso do filme ligado ao medo, a imposição arbitrária e a condição fatalista do destino - e, como em um processo alquímico, a transforma em potencia estética, em potencial criativo.

Comentário VIII

Frontispícios, Gravuras e Emblemas

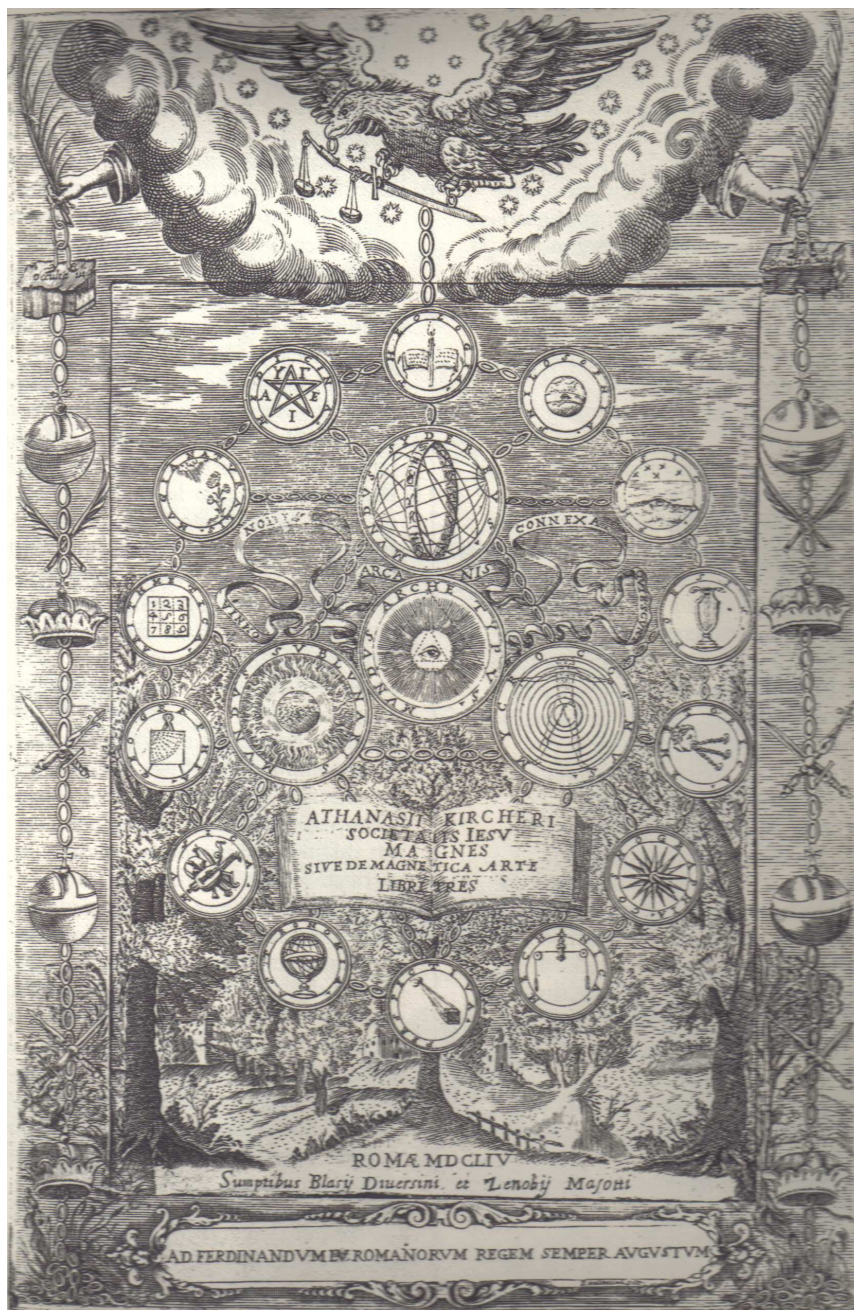


fig.67: Frontispício de *Magnes sive magnetica arte*

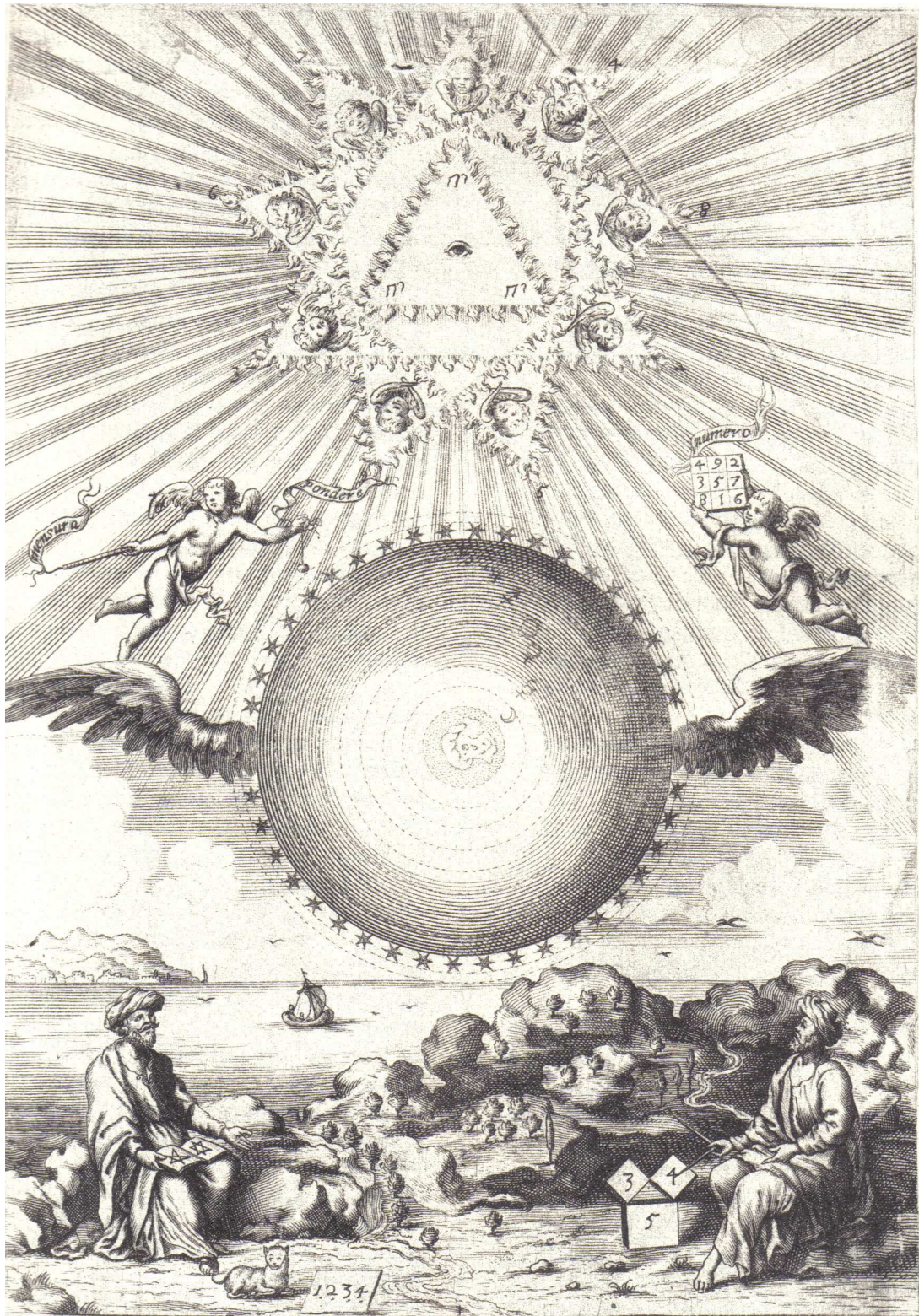


fig.68: Frontispício de Arithmologia



fig. 69: Frontispício de Regnum naturae magneticum



fig.70: Frontispício de Arca de Noé



fig.71: Frontispício de Turris de Babel



fig.72: Frontispício de Latium



fig.73: Frontispício de *La Chine Illustrée*



fig.74: Frontispício de Oedipus Aegyptiacus

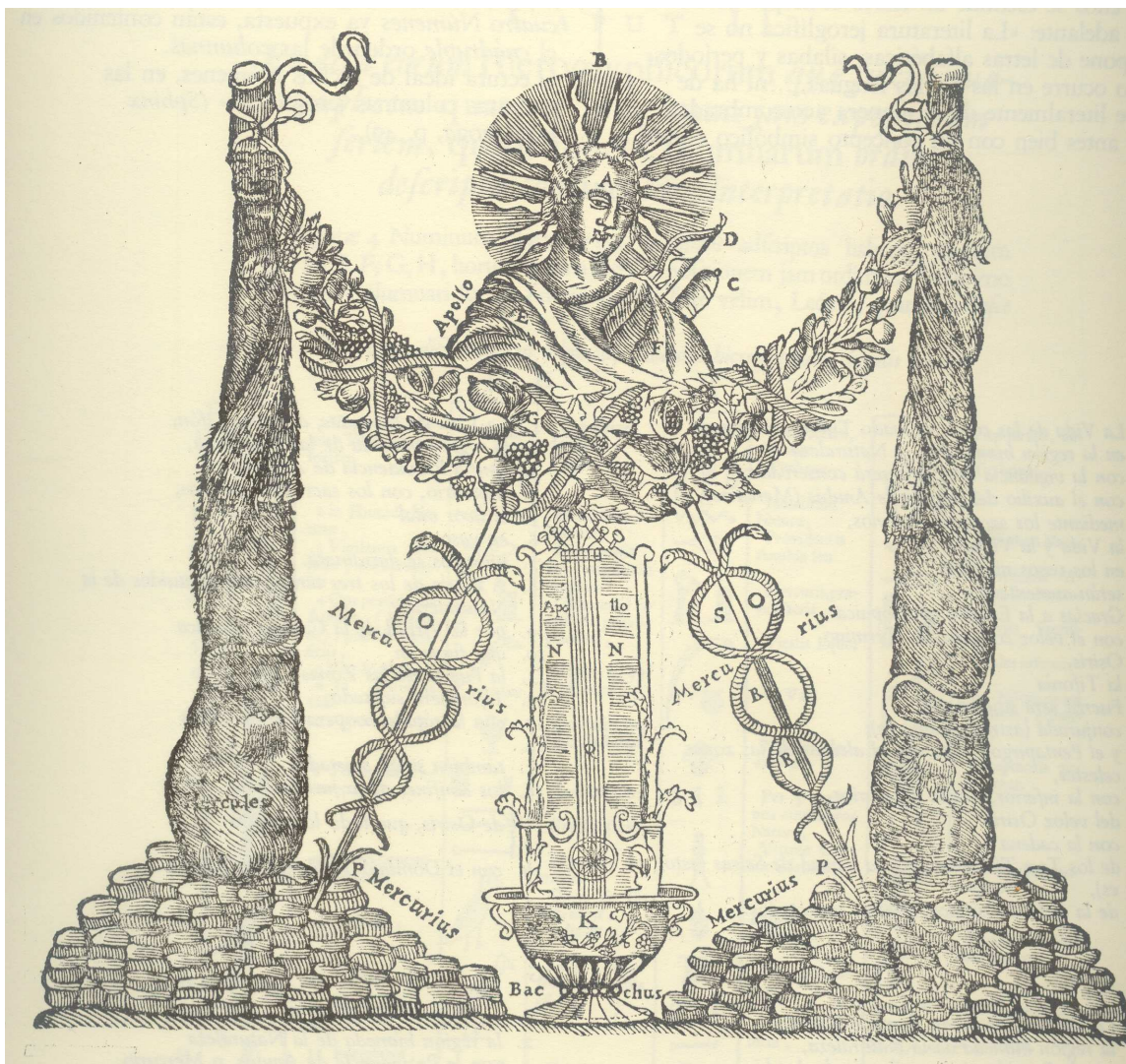




fig.76: Frontispício de Musaeum



fig.77: Frontispício de *Phonurgia Nova*



fig.78: Frontispício do *Ars Magna lucis et umbrae*

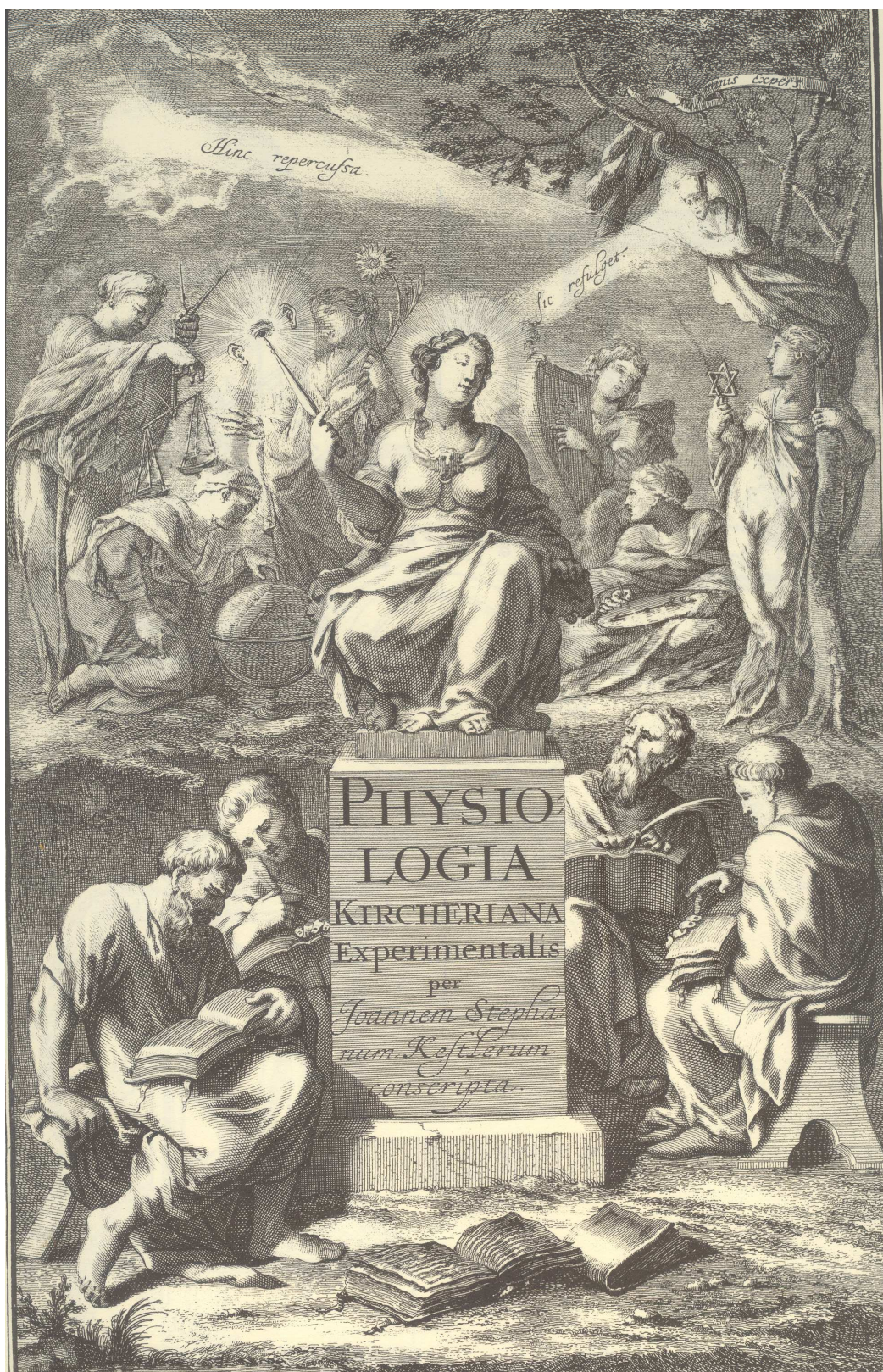


fig.79: Frontispício de *Physiologia kircheriana*

Memória VIII

Emblema sonoro a Gênese da Retorta

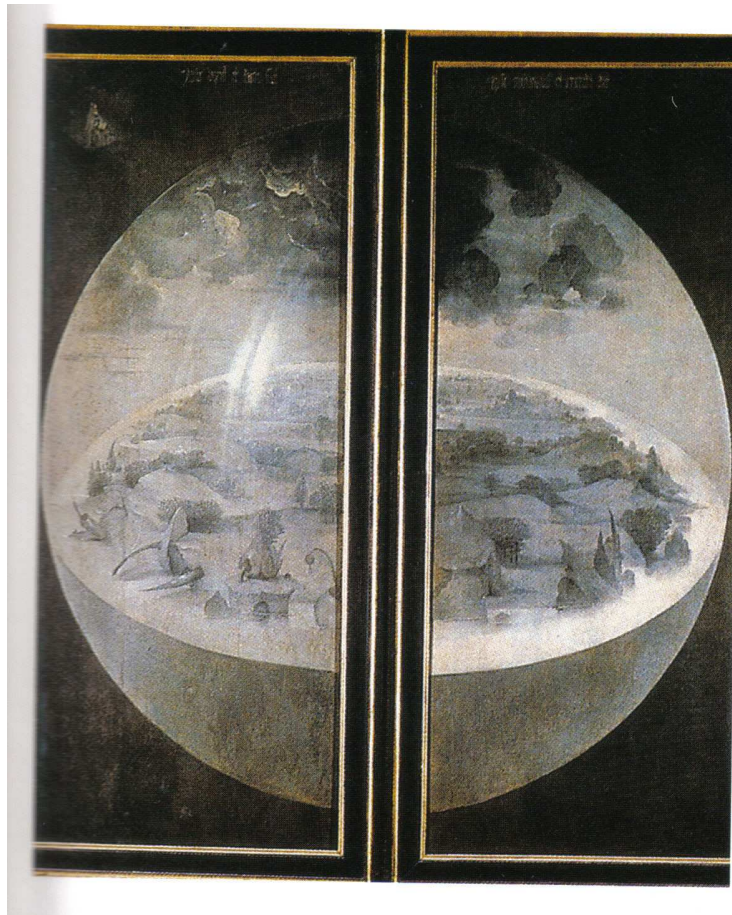


fig.80: A criação do mundo. Hieronymus Bosch.

O emblema A Gênese da Retorta está totalmente identificado com o emblema Magnum Chaos. Neste caso, descreverei a intenção da leitura e da construção, pois ainda não foi possível desenvolver o trabalho com o cobre satisfatoriamente, a fim de transformar um alambique encontrado, em um emblema sonoro integrante deste trabalho.

Os dois emblemas estão ligados conceitualmente; o processo alquímico aludido, estudado e/ou combatido por Kircher, sempre foi designado como a Grande Obra pelos alquimistas - uma alusão à obra divina da criação e que coloca o mediador desse processo, isto é, o alquimista, na condição do criador. E sua atuação é indissociável da própria obra,

pois para esses o processo interior do alquimista é revelado no próprio processo alquímico. Se, no Magnum Chaos a matéria prima pertence ao obscuro e nele estão contidas as forças opostas ainda em conflito, no processo refeito da criação, isto é, na Gênese da Retorta, a matéria é progressivamente transformada, possibilitando a libertação harmônica dos potenciais masculinos e femininos, para que eles possam, depois, serem juntados e transformados em um só. A libertação da harmonia perfeita era, para os alquimistas, a Pedra Filosofal, o Lápiz *philosophorum*.

A Pedra (Filosofal) é produzida à imagem da criação do mundo. Porque é preciso ter o caos e a matéria primeva, em que os elementos se encontram confundidos em suspensão, até serem separados através do espírito ígneo. E quando isto acontecer, o que é leve subirá às alturas, e o que é pesado será arrastado para baixo⁹⁵.

Diferentemente dos outros emblemas, este inacabado, merece uma atenção e descrição daquilo que ele poderia ser se estivesse pronto. Daquilo que potencialmente ele é, porém, na forma inacabada.

A partir de uma imagem do Kircher, na realidade, de um experimento para a obtenção de chuva e de neve artificiais, adicionado a um fragmento de texto alquímico que cito abaixo, pensei em poder criar o que seria uma representação sonora e plástica do processo alquímico.

Primeiro combinamos, em seguida decompomos, dissolvemos o decomposto, depuramos o dividido, juntamos o purificado e solidificamo-lo. Deste modo, o homem e a mulher transformam-se num só⁹⁶.

Kircher como já escrevi anteriormente, esteve ligado a uma verdadeira fábrica de conhecimento, a Companhia de Jesus. Esteve, também, envolvido, inclusive por uma condição histórica, no entrecruzar conceitual de pensamentos contra-reformistas, da revolução científica e do misticismo. Seu museu, que existiu dentro do que era o centro do poder religioso institucional da época, combatia os experimentos alquímicos, mas

⁹⁵ J. D'Espagnet apud Roob, 1996.

⁹⁶ Buchlein von Stein de Weises, apud Roob, 1996.

apresentava, também, misteriosos resultados que levavam ilustres curiosos às dependências do museu.

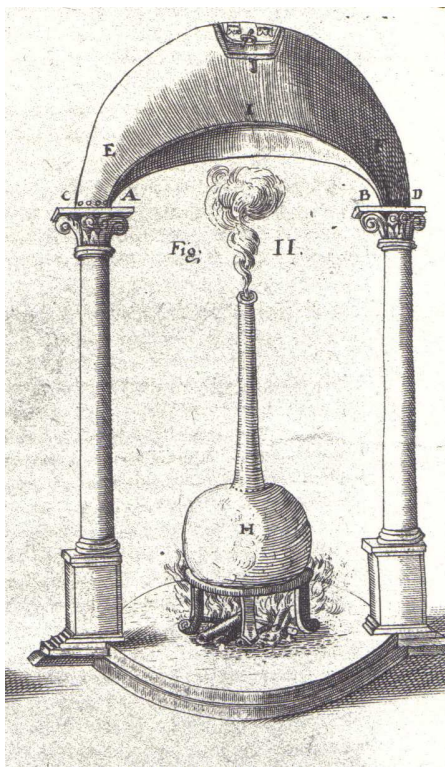


fig.81: Experimento para obter chuva e neve artificiais. Ioco-sensorium naturae et artis

Esse experimento acima apresentado ensinava a produzir chuva e neve imitando a natureza. A água era colocada em um vaso de metal e era aquecida para que evaporasse. O vapor desprendido acomodava-se em um teto abaulado e ali se condensava provocando o gotejamento.

Juntando o experimento científico com o princípio de obtenção do Lápiz, pensei em um emblema sonoro que pudesse sintetizar esses princípios. Em primeiro lugar, consegui um alambique pequeno. A idéia era e é reformá-lo para que, ao invés de uma serpentina saindo do capelo, tenha duas, fazendo com que o álcool destilado caía tanto de um lado como do outro, separando as potencialidades opostas nesse momento do processo.



fig.82: Donum Dei



fig.83

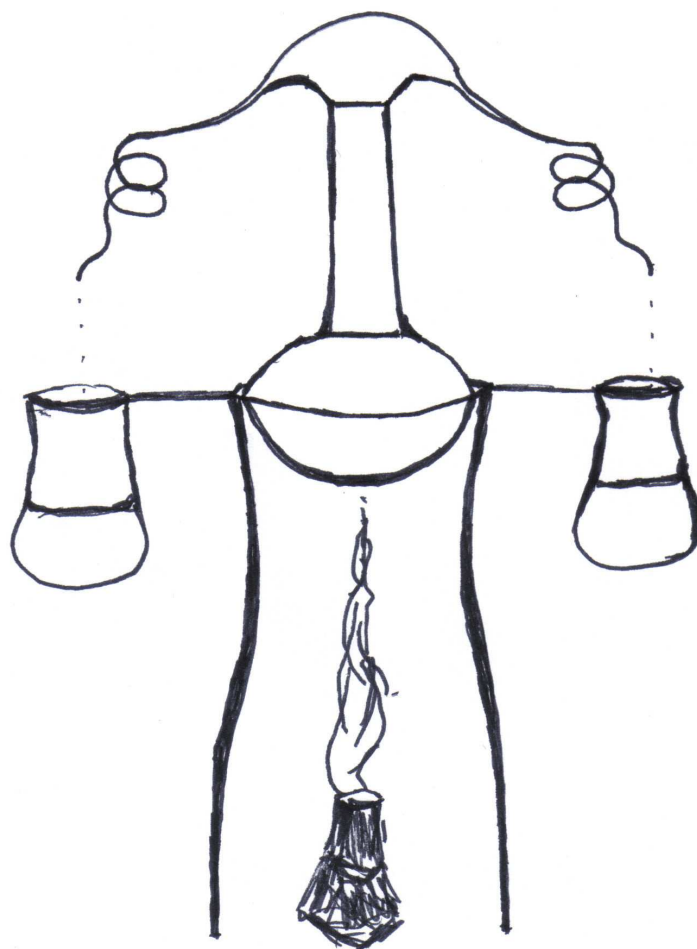


fig.84

A música será obtida ao longo da destilação, com a sonoridade do fogo, a fervura e os estalos do cobre. No momento final, quando a destilação estiver completa, cada serpentina gotejará sobre um recipiente, separando o que chamo de “potencialidades opostas”. O gotejar no recipiente proporcionará um som como o de um copo enchendo, com o aparecimento das alterações de afinação na medida em que o líquido preencha o recipiente. As duas sonoridades serão gravadas e processadas no computador, de modo a ficarem atreladas, novamente, uma à outra, mesclando-se, também, às sonoridades do fogo, dos estalos e do líquido escorrendo e gotejando. O processo, assim, estará representado e realizado no que se pode chamar de destilação musical.

Persistência VIII

Epílogo

Já perto da saída o emblema inacabado era o próprio deslize fatídico de Orfeu que, ao olhar pra trás e viu aquilo que buscava escapar. Mas seria o emblema inacabado, se me reconduz à jornada? Não seria ele síntese do próprio trabalho, a Gênese da Retorta, representação máxima do processo alquímico como processo de transformação em vida?

Ficou pelo caminho em um estado encantado e potente de vir a ser. Ele é quem impulsiona a lembrança das etapas da jornada por entre aquilo que chamei de ruínas do museu de Athanasius Kircher. Através dele, os caminhos tripartidos pela percepção do Cérbero mitológico, emprestado como figura poética ao trabalho, se juntam novamente num corpo que é a própria tese - uma construção de um espaço sonoro, a partir das repercussões e ressonâncias que envolveram as investigações das imagens e pensamentos do jesuíta alemão.

O músico fragmentado já de volta ao quarto, não vê mais distinção entre essas ruínas representativas do passado e a natureza fragmentada do que se convencionou chamar presente.

(...)

*Adormecido junto ao rádio,
vagarosamente –
entre os pulsos de uma reforma –
um canto coral tomou de assalto minha atenção
Ao fundo e abaixo
crianças pareciam grasnar
concorrentes aos rancos dos
motores a passar.*

*No cômodo ao lado, uma criança
brincava os dedos mergulhados à
pia do lavabo –
me via ao longe – e,
o som da água,
meus ouvidos também banhava.
Atordoados, percebi meu corpo
distanciar-se das ações.*

*Nem mesmo as vozes transmitidas,
entoadas pela frequência transistorizada, ainda
prendiam minha atenção
Esta vagava,
seguia a esmo
num bosque frio onde o vento
pressionava o peito, rosto e ouvidos.*

*Porém caminhava.
A vista turva me guiava, indicava
a quente luz que lavava*

o interior de um casebre

Alguém me esperava –

Meus passos, confusos cadaços à procura do laço,

ralentaram ao perceberem

os pés tocarem, estalarem

secas vagens decaídas, repousadas

pelo chão

Já não escutava os sons de

onde eu partira, entretanto

de alguma forma eles me acompanhavam

à espreita do que se passava.

Mal senti e, à porta estava –

humilde casa –

Alguém me esperava –

*“Percorrestes um longo caminho,
podes deitar: esta, é tua nova morada”.*

*Quando me vi, assim estava,
aprisionado num ritornelo do caminho*

Adormecido junto ao rádio,...

Bibliografia

- Abrantes, Paulo. *Imagens de natureza, imagens de ciência*, Campinas: ed. Papirus, 1998.
- Alexitch, Antonietta. Musica, teologia e scienza nella “Musurgia universalis” di A. Kircher, *Nuova rivista musicale italiana*, n. 2, 1º. semestre 1984, Roma: edizione Raí, p. 182-190.
- Alighieri, Dante. *A divina comédia*, São Paulo: ed. Cultrix, 1993.
- Almeida, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*, São Paulo: ed. da Unicamp/Ateliê Editorial, 2005.
- _____. *Cinema Arte da Memória*. Campinas/SP: ed. Autores Associados, 1999.
- Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção os Pensadores, vol. XXXVIII. São Paulo: Ed. Abril, 1974.
- Bacon, F. *Scritti filosofici*, Turim, editado por Paolo Rossi, 1975.
- Beltran, Maria H. R. *Imagens de magia e de ciência: entre o simbolismo e os diagramas da razão*, São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.
- Bloom, Harold. *Cabala e crítica*, Rio de Janeiro: Imago editora, 1991.
- Boulez, Pierre. *A música hoje*, São Paulo: ed. Perspectiva, 1981.
- Braga, Marco, Guerra, Andréia e Reis, José C. (orgs). *Breve história da ciência moderna*, Rio de Janeiro: ed. Jorge Zahar, 2004.
- Brito, Teça A. de. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*, São Paulo: ed. Peirópolis, 2001.
- Calvino, Italo. *Sob o sol-jaguar*, São Paulo: ed. Cia. das Letras, 1995.
- Campos, Augusto de. *Música de invenção*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- Carrasco, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*, Dissertação de mestrado – Escola de Comunicação e Artes, USP, 1993.
- Carrillo, Juan. *Sonido 13. Fundamento científico e histórico*, Cidade do México, 1948.
- Caznok, Yara B. *Música: entre o audível e o visível*, São Paulo: ed. da Unesp, 2003.
- Chauí, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo, in Novaes, Adauto (org). *O olhar*, São Paulo: ed. Companhia das Letras, 1988, p. 31-64.
- Chion, Michel. *L’audio-vision*, Paris: ed. Nathan, 1990.
- _____. *El sonido, música, cine, literatura....* Barcelona: Piados, 1998.
- Coelho, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*, São Paulo: Perspectiva, 2000.

- Deleuze, G. e Guattari, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4, São Paulo: ed. 34, 1997.
- Detienne, Marcel. *A escrita de Orfeu*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.
- Eco, Umberto. *A definição da arte*, Rio de Janeiro: Elfos Ed./Lisboa: Edições 70, 1995.
- _____. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, São Paulo: Editora Perspectiva, 8ª ed., 1991.
- _____. *A estrutura ausente. Introdução à pesquisa semiológica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª ed., 1976.
- Fonterrada, Marisa T. de O. *O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer*, São Paulo: ed. da Unesp, 2003.
- Guattari, Félix. *Caosmose, um novo paradigma estético*, São Paulo: Editora 34, 1992.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*, São Paulo: ed. Companhia das Letras, 1989.
- Godwin, Joscely. *Athanasius Kircher: a renaissance man and the quest for lost knowledge*, Londres: Thames and Hudson, 1979.
- Goldfarb, Ana M. A. *Da alquimia à química: um estudo sobre a passagem do pensamento mágico-vitalista ao mecanicismo*, São Paulo: Nova Stella editorial, 1987.
- Grieco, Alfredo. Livro de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa, *Revista Alceu*, v. 3, n. 6, jan/jun. 2003, p. 79-92.
- Griffiths, Paul. *A Música moderna*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- Hall, A. Rupert. *A revolução na ciência: 1500-1750*, Lisboa: Edições 70, s/data.
- Henrique, Luís. *Instrumentos musicais*, Serviço de Educação, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ªed., 1994.
- Iazzetta, Fernando. *Música: processo e dinâmica*, São Paulo: ed. Annablume, 1993.
- Jung, C. G. *Estudos alquímicos*, Petrópolis: ed. Vozes, 2003.
- _____. *Psicologia e alquimia*, Petrópolis: ed. Vozes, 1990.
- Kircher, A. *Musurgia universalis*, manuscrito, 1630.
- Korolenko, Vladimiro. *O músico cego*, Portugal: Publicações Europa-América, 1971.
- Les cahiers de l'ircam. *Espaces, recherche et musique*, v. 5, 1º. trimestre, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.
- Liaño, Ignacio Gómez de. *Athanasius Kircher: itinerário del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid: ediciones Siruela, 1985.

- Lévi-strauss, Claude. *O pensamento selvagem*, Campinas/SP: ed. Papirus, 1997.
- Lopes, Maria Margaret. *Brasil descobre a pesquisa científica*, São Paulo: Hucitec, 1997.
- Loyola, Santo Inácio de. *Escritos de Santo Inácio: exercícios espirituais*, São Paulo: ed. Loyola, 2000.
- Machado, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*, Campinas: Papirus, 1997.
- Manzano, Luiz A. F. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*, São Paulo: ed. Perspectiva/Fapesp, 2003.
- Marrone, Caterina. *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*, Itália: Stampa Alternativa & Graffiti, 2002.
- Moraes, J.J. de. *Música da modernidade, origens da música de nosso tempo*, São Paulo: ed. Brasiliense, 1983.
- O'Malley, John W. *Os primeiros jesuítas*, São Leopoldo/Bauru: ed. Unisinos/Edusc, 2004.
- Ovídio. *Metamorfoses*, São Paulo: ed. Hedra, 2000.
- Paes, Rui E. *Stravinsky morreu: devoções e utopias da música*, Lisboa: ed. Hugin, 2003.
- Pareyson, Luigi. *Problemas de estética*, São Paulo: ed. Martins Fontes, 1994.
- _____. *Estética: teoria da formatividade*, Rio de Janeiro: ed. Vozes, 1993.
- Partini, Anna Maria. *Athanasius Kircher e L'Alchimia*, Roma: Edizioni Mediterranee, 2004.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Herege*, Lisboa: Editora Assirio & Alvim, 1982.
- Paz, J.C. *Introdução à música de nosso tempo*, São Paulo: ed. Duas cidades, 1976.
- Plaza, Julio. *Tradução intersemiótica*, São Paulo: ed. Perspectiva, 1987.
- Plaza, Julio & Tavares, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*, São Paulo: ed. Hucitec, 1998.
- Roob, Alexander. *O museu hermético: alquimia e misticismo*, Portugal: ed. Taschen, 1996.
- Rossi, Paolo. *O nascimento da ciência moderna na Europa*, Bauru: ed. EDUSC, 2001.
- _____. *Os filósofos e as máquinas: 1400-1700*, São Paulo: ed. Companhia das Letras, 1989.
- Rudwick, Martin J. S. *El significado de los fósiles*, Espanha: ed. Hermann Blume, 1987.
- Samsonow, E. von. *Os Sentidos Armados. A razão e seus instrumentos na Renascença*, disponível em

<http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&id=SamsonowPort>.

Consultado em 31 de agosto de 2007.

Scarassatti, Marco A. F. *Retorno ao futuro: Smetak e suas plásticas sonoras*, Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Unicamp, 2001.

_____. Smetak e suas esculturas sonoras: a Divina Vina como síntese de um procedimento criativo, in *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, Anais da VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Argentina, 1999.

Schafer, R. Murray. *A afinação do mundo*, São Paulo: ed. da Unesp, 2001.

_____. *O ouvido pensante*, São Paulo: ed. da Unesp, 1991.

Scholem, Gershom G. *A cabala e seu simbolismo*, São Paulo: ed. Perspectiva, 1978.

Seincman, Eduardo. *Do tempo musical*, São Paulo: ed. Via Lettera/Fapesp, 2001.

Smetak, Walter. *Simbologia dos instrumentos*, Salvador: ed. Omar G., 2001.

_____. *Em potencial sem realidade porém...*, disponível em www.gilbertogil.com.br/smetak/takgil.htm, 1983. Consultado em 29 de julho de 1998.

_____. *O retorno ao Futuro*, Salvador, Associação dos amigos de Smetak, 1982.

_____. Todo azul escrevo com lápis azul num céu azul, *Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, out-dez, 1981, p. 7-38.

_____. *Projeto de pesquisa*, Salvador, 1977, manuscrito.

_____. *Ante Projeto Projeção: O som da música não programado por meios naturais*, Salvador, 1977, manuscrito.

_____. *A caossonância, texto para um livro ou um filme*, Salvador, 1976, manuscrito.

_____. *A arte transcendental da improvisação*, Salvador/Curitiba/Vila Velha, 1975, manuscrito.

_____. *Diversos Koncretas*, Salvador, 1974, manuscrito.

_____. *Ensaio para o artesanato da improvisação*, s/data, manuscrito.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1990.

Tanizaki, Junichiro. *Elogio da sombra*, Lisboa: Relógio d'água editores, 1999.

Tragtenberg, Lívio. *Artigos musicais*, São Paulo: ed. Perspectiva, 1991.

Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, São Paulo: ed. Companhia das Letras, 1989.

WULF, C. *O ouvido*, disponível em

<http://www.cisc.org.br/revista/ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&id=WulfPort>. Consultado em 31 de agosto de 2007.

Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, 1984.

Zielinski, Siegfried. *Arqueologia da mídia: Em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir*, São Paulo: Annablume, 2006.

Filmografia

Monteverdi, Claudio, *L'Orfeo*, direção Jordi Savall, 2002.

Makhmalbaf, Mohsen. *O silêncio*, Irã, 1998.

Tarkovski, Andrei, *Stalker* 1979.

Lista de referências das imagens

fig.1: fotograma do filme *Stalker*, de Tarkovski

fig.2: *QVID*, de Lorenzo Lotto.

fig. 3: imagem da série de gravuras “*Carceri d’invenzione*” de Giovanni Piranesi

fig.4: fotograma do filme *Stalker*, de Tarkovski

fig. 5: fotograma do filme *Stalker*, de Tarkovski

fig. 6: imagem da série de gravuras “*Carceri d’invenzione*” de Giovanni Piranesi

fig. 7: fotograma do filme *Stalker*, de Tarkovski

fig. 8: fotograma do filme *Stalker*, de Tarkovski

fig. 9: fotograma do filme *Stalker*, de Tarkovski

fig. 10: fotograma do filme *Stalker*, de Tarkovski

fig. 11: fotograma do filme *Stalker*. São João Batista, detalhe do altar de Ghent dos irmãos Van Eyck, sob a água

fig. 12: Retrato de Athanasius Kircher *Mundus subterraneus*, Liaño, 1985: 35.

fig. 13: Órgão mecânico automático. *Musurgia Universalis II*, Liaño, 1985: 300

fig. 14: Musica Pitagórica Mecânica. *Musurgia Universalis II*, Liaño, 1985: 302.

- fig. 15: Ronda, de Walter Smetak. Foto de Patrícia Galvão.
- fig. 16: Órgão Hidráulico Mecânico, *Musurgia Universalis II*, Liaño, 1985:311.
- fig. 17: Chori sol e lua, de Walter Smetak. Foto de Patrícia Galvão
- fig. 18: Fidle, de Walter Smetak. Foto de Patrícia Galvão
- fig. 19: Gambus orientallis, de Walter Smetak. Foto do LP *Smetak*, 1974.
- fig. 20: Vina, de Walter Smetak. Foto de Patrícia Galvão
- fig. 21: Guerreiro, de Walter Smetak. Foto do LP *Smetak*, 1974.
- fig. 22: Anjo soprador, Walter Smetak. Foto de Patrícia Galvão
- fig. 23: Metástase, de Walter Smetak. Foto de Patrícia Galvão
- fig. 25: Sefirots – manuscrito, Salónica. Roob, 2001:316.
- fig. 26: Paulus Ricius, Portae Lucis, Augsburg, 1516. Roob, 2001:319.
- fig.27: detalhe: Tzimtzum, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Victor Pimenta.
- fig.28: detalhe: Tzimtzum, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Victor Pimenta.
- fig.29: detalhe: Tzimtzum, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Victor Pimenta.
- fig. 30: detalhe: Tzimtzum, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Victor Pimenta.
- fig.31 e fig.32 detalhe: Tzimtzum, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Victor Pimenta.
- fig.33: Tzimtzum, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Victor Pimenta.
- fig. 34: C.Knorr Von Rosenroyh, Kabbala denudata, Sulzbach, 1684. Roob, 2001:313.
- fig. 35: A árvore de Sefirot segundo Isaac Luria. Roob, 2001:311.
- fig. 36: Sefirots, Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*. Liaño, 1985: 237.
- fig. 37: Representação do Tzimtzum. www.kheper.net/topics/Kabbalah/Tzimtzum.htm
- fig. 38: Dançantes afetados pela mordida da tarântula, *Phonurgia Nova*, Liaño, 1985: 332.
- fig. 39: Melodia que serve como antídoto contra a mordida da tarântula e imagem de tarântulas, *Phonurgia Nova*, Liaño, 1985: 333.
- fig. 40: Orfeu. Frontispício do II tomo. *Musurgia Universalis II*, Liaño, 1985: 306
- fig.41: Frontispício do I tomo. *Musurgia Universalis I*, Liaño, 1985: 289.
- fig.42: Frontispício do *Phonurgia Nova*, Liaño, 1985: 319.
- fig. 43: Arca Musurgica ou Musarrítmica. *Musurgia Universalis II*, Liaño, 1985: 314.

fig.44: A Harmonia da criação do mundo, “decachordon naturae”. *Musurgia Universalis II* Liaño,1985: 303.

fig.45: detalhe : Do equilíbrio às esferas, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.46: detalhe : Do equilíbrio às esferas, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.47: detalhe : Do equilíbrio às esferas, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.48: detalhe : Do equilíbrio às esferas, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.49,50,51: detalhe: Do equilíbrio às esferas, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta.

fig.52: detalhe : Do equilíbrio às esferas, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.53: detalhe : Do equilíbrio às esferas, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.54: Do equilíbrio às esferas, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.55: imagem do frontispício do livro *Musurgia Universalis I*. Liaño, 1985: 288.

fig.56: Emblema de Lorenzo Lotto: Magnum Chaos. www.undo.net/

fig.57: detalhe : Magnum Chaos, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.58: detalhe : Magnum Chaos, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.59: detalhe : Magnum Chaos, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.60: detalhe : Magnum Chaos, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.61: Magnum Chaos, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Vitor Pimenta

fig.62: Caossonância, de Walter Smetak. Foto de Rômulo Fialdini, catálogo da XIV Bienal Internacional de São Paulo:1977.

fig.63: Palácio do tirano Dionísio de Siracusa. *Phonurgia Nova*. Liaño,1985: 321.

fig.64: Imagem do experimento IV. *Phonurgia Nova*. Liaño, 1985: 323

fig.65: Espião fonocamptico. *Musurgia Universalis II*. Liaño,1985: 308-309.

fig.66: Telefone kircheriano. *Phonurgia Nova*. Liaño,1985: 323.

fig.67: Frontispício de *Magnes sive magnetica arte*. Liaño,1985:17.

fig.68: Frontispício de *Arithmologia*. Liaño,1985:19.

fig. 69: Frontispício de *Regnum naturae magneticum*. Liaño,1985:37.

fig.70: Frontispício de *Arca de Noé*. Liaño,1985:44.

fig.71: Frontispício de *Turris de Babel*. Liaño,1985:100.

fig.72: Frontispício de *Latium*. Liaño,1985: 126.

- fig.73: Frontispício de *La Chine Illustrée*. Liaño,1985: 160.
- fig.74: Frontispício de *Oedipus Aegyptiacus*. Liaño,1985:209.
- fig.75: Emblema Solar. *Oedipus aegyptiacus*. Liaño,1985:215.
- fig.76: Frontispício de *Musaeum*. Liaño,1985:276.
- fig.77: Frontispício de *Phonurgia Nova*. Liaño,1985:318.
- fig.78: Frontispício do *Ars Magna lucis et umbrae*. Liaño,1985:336.
- fig.79: Frontispício de *Physiologia kircheriana*. Liaño,1985:386.
- fig.80: A criação do mundo. *Hieronymus Bosch*. Roob, 2001:125
- fig.81: Experimento para obter chuva e neve artificiais. *Ioco-sensorium naturae et artis*. Liaño,1985:398.
- fig.82: Donum Dei, século XVII. Roob, 2001: Contra-capá.
- fig.83: Alambique do emblema sonoro, A Gênese da retorta, de Marco Scarassatti. Foto de Alan Victor Pimenta.
- fig.84: desenho do emblema sonoro A Gênese da retorta.