

O TEMPO VIVIDO DA MÚSICA

ENTREVISTA COM ALBERTO HELLER

A música é um objeto temporal: eis uma definição com valor de truísmo. O que, no entanto, está longe de ser um truísmo é a noção de tempo comumente empregada em tal definição. Prova disso é o livro *Fenomenologia da expressão musical*, do pianista, compositor e pesquisador Alberto Andrés Heller, cujo lançamento deverá ocorrer nas próximas semanas. Publicado em bem tratada edição pela Letras Contemporâneas, o livro de Heller surpreende pelo modo (vale dizer, pelo estilo) como opera a redução do tempo objetivo da música à temporalidade vivida da experiência musical, instância originária sem a qual música alguma se expressaria como tal, isto é, como objeto temporal. Evoco agora o próprio autor para que responda a uma série de provocações em torno de seu livro e de temas a ele correlatos.

PERGUNTA: É possível diferenciar rigorosamente o tempo vivido do tempo objetivo?

HELLER – Creio que, de um ponto de vista teórico, sim. Nesse sentido, podemos distinguir um tempo “objetivo” (o tempo do relógio: um tempo “neutro”, passível de mensuração através de uma divisão arbitrária em partes iguais, simétricas e homogêneas) de um tempo “subjetivo” ou “psicológico” (o tempo para mim), do qual também a relatividade de certa forma trata, podendo ainda distinguir outros tempos ou temporalidades tais como o tempo vivido descrito pela fenomenologia. No vivido, a questão não se refere ao tempo *para mim* (que diz respeito, antes, a uma representação, a uma interpretação do tempo), mas ao tempo *em mim*. A subjetividade não está no tempo, ela vive o tempo. Trata-se de uma fundação primária, anterior à formação das próprias noções de subjetividade e de objetividade. Grosso modo, porém, e apesar de tais distinções, o fenômeno temporal reúne todas as temporalidades num mesmo todo, numa única *Gestalt* ou evento (*Ereignis*), donde a separação conceitual apenas desvia o foco de nossa atenção para uma de suas propriedades.

PERGUNTA: A idéia de ritmo – que você faz questão de distinguir da divisão métrica – está presente em diversos capítulos de seu livro. De que maneira o ritmo se articula à experiência do tempo vivido?

HELLER - Por metro entendemos a medida simétrica, regular e homogênea, tal como é marcada por um relógio ou por um metrônomo. Já o ritmo tem a ver com uma temporalidade específica do gesto, do corpo (da ordem do vivido, portanto). Em outras palavras: o ritmo é uma compreensão primitiva do tempo que nós exercemos com o corpo, antes mesmo de representá-lo com o pensamento. Um músico pode tocar uma peça rigorosamente junto ao metrônomo e nem por isso obter uma execução rítmica. O gesto rítmico caracteriza-se, em geral, por sua espontaneidade, por um deixar que o movimento ocorra. Esse deixar não é uma passividade, mas a atividade da passividade (a não-ação ou inação do pensamento oriental) - trata-se da diferença entre ação e operação, entre produção e reprodução, entre fazer e afazer, entre trajeto e projeto. Em meu livro, chamo a atenção para o conceito heideggeriano de *Gelassenheit* (em geral traduzido por ‘serenidade’), no qual não é o ser que se projeta no tempo, mas é o tempo que permite a projeção do ser, no sentido de um Deixar, de um arrebatamento.

PERGUNTA: Em seu livro, você dilui, através de conceitos como o gesto e a expressão, a hierarquia segundo a qual a composição musical seria, sob o ponto de vista da criação e da invenção, superior à sua execução, isto é, à interpretação da partitura pelo instrumentista. Salvo raros exemplos – como o pianista Glenn Gould, cuja inventividade na interpretação ao piano é amplamente reconhecida –, a música erudita tem por hábito atribuir tão-somente ao compositor os predicados de criatividade e genialidade. Por que razão isso ocorre?

HELLER - Essa ocorrência diz respeito a um fenômeno relativamente recente: até o século XVIII não era hábito separar a figura do compositor da do intérprete (o que veio a acontecer gradualmente com a especialização dos saberes). Aparentemente, o trabalho criativo teria ficado a cargo do compositor, cabendo ao intérprete tão somente a execução da obra. Mas o intérprete também é um criador: no modo de seu tocar revelam-se infinitas nuances e sentidos que não constam na partitura; se você der a mesma partitura a cem músicos, mesmo que todos se esforcem quanto à fidelidade ao texto e mesmo que toquem no mesmo andamento, você terá cem versões completamente diferentes. A expressão musical não é a expressão de um conteúdo musical: a expressão transcende os elementos que a integram e forma um todo do qual nem o compositor, nem o intérprete e nem o público têm acesso à sua totalidade. A criação, aqui, envolve uma multiplicidade infinita, indo desde o sentar-se ao instrumento até a intensidade do respirar.

PERGUNTA: O jazz – por seu caráter de improviso, de espontaneidade do gesto, do *feeling* expressivo – já não concretiza muito daquilo que você reivindica para a música erudita?

HELLER - Apesar de fazer algumas referências a exemplos da música dita clássica, meu livro discute o fenômeno sonoro de forma geral, sem distinção de gênero nem de estilo. No caso do jazz (e mesmo da música popular), o improviso não necessariamente implica espontaneidade (o músico pode estar simplesmente operando clichês melódicos e harmônicos de forma calculada). De qualquer maneira, a espontaneidade à qual me refiro não diz respeito ao que se toca, mas à experiência, à vivência no ato de tocar (daí o viés fenomenológico). Da mesma forma que a fala de um orador ou de um ator experiente nos dá a impressão de que essa fala lhe pertence, a espontaneidade do gesto musical pode se dar numa configuração tal que não haja separação entre intenção, gesto e som (separação temporal com relação causal entre as partes), mas um todo único e indistinto, no qual gesto e som se encontram mutuamente fundados.

PERGUNTA: Você está em vias de defender uma tese de doutorado cujo tema é o silêncio em John Cage. Como você justifica a adoção da idéia de expressão como premissa para analisar um compositor para quem a arte se define, antes de tudo, por oposição à definição romântica de arte enquanto expressão de uma subjetividade?

HELLER - Como disse certa vez Cage, “*trata-se de uma ótima pergunta, não irei estragá-la com uma resposta*”. Mas tentemos. Mais que um ‘eu expresso algo’, o que ocorre é que algo se expressa em mim e por mim. Mesmo a noção mais rudimentar de comunicação (e com isso não quero dizer que a arte esteja circunscrita ou reduzida a ela) admite que, junto à mensagem ou conteúdo da comunicação, somam-se conteúdos não previstos ou não desejados, seja como ato falho, como silêncio ou como o Real. Cage percebe desde cedo a ingenuidade e a hipocrisia de se querer expressar algo: em

seus livros, em sua música e em sua pintura, Cage busca o negativo, o imprevisto, o não-eu. Curioso é que, como aponta seu amigo e compositor Morton Feldman, por mais que Cage submetesse seu material a processos envolvendo o acaso e a aleatoriedade, reconhece-se, ao fim, que a obra é de Cage. Ou seja: por mais que ele tente apagar ou minimizar a expressão pessoal, algo persiste, subsiste, emerge e se mostra: o estilo, ou antes, um silêncio transcendental, um Real, um invisível. É nessa direção que trabalha com a noção de silêncio na obra de Cage.

PERGUNTA: Em resposta à tradição tonal, a música erudita contemporânea (ou música eletroacústica, ou de vanguarda), caracterizada predominantemente pelo serialismo integral, exasperou as potencialidades do ruído e do silêncio. Como estes elementos modificaram a tradicional concepção de som? Noutras palavras, dada a constatação de sua mútua implicação, de que forma são redefinidos o som, o ruído e o silêncio?

HELLER - Hoje sabemos que som e silêncio não se excluem (a própria onda sonora é constituída de sua combinação). Cage tem, a esse propósito, aquela bela e famosa frase: *“Nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons”*. O ruído é apenas um caso específico do som (chamamos ‘tom’ às ondas acústicas regulares – as quais reconhecemos e nomeamos dó, ré etc. – e ‘ruído’ às ondas irregulares). Assim como a noção de ritmo aperiódico inclui a noção de ritmo periódico, também a noção de som engloba as de tom, ruído e mesmo de silêncio. Os vários movimentos modernistas têm nos mostrado, desde o começo do século XX, que a fronteira entre tom e ruído, entre consonância e dissonância, é uma fronteira tênue e móvel, pertencente antes à esfera do gosto, do hábito e da cultura. Mais que a uma concepção de som, estamos ainda atados a concepções do que seria o musical, numa discussão repetitiva que faz com que as vanguardas de cinquenta, sessenta e setenta anos atrás continuem parecendo vanguardas. Precisamos, para além dos conceitos, é aprender a nos dispor a ouvir, o que resulta num exercício diário, mais difícil para o músico profissional (devido à contínua exposição e repetição) até do que para o leigo. Talvez devêssemos, como Cage, exclamar: *“Happy new ears!”*.