

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO COMPOSITOR

Fernando Cerqueira*

Considerações a respeito de educação musical focalizando um tema como o da "experiência estética", forçosamente empurrarão o debate para o enquadramento numa dessas categorias que catalisam diferenciadamente, para não dizer que dicotomizam, o ato humano de fazer música: refiro-me tanto àquele modo mais próprio que reúne a atividade de criar música, envolvendo todas as variáveis metodológicas e culturais do *compor*, quanto àquelas tarefas do *interpretar* que condessam todo o leque social e profissional de "leitores" ou recriadores do objeto, seja este um simples esboço de música, qual improvisado suspenso num esquema aberto à espera de dadivosas complementações do executante, seja uma já pretensamente definitiva e autoritária estrutura que, na sua fechada individuação conteudística e formal como *obra*, apenas concede estreitas frestas de liberdade condicional aos seus atribulados intérpretes. Já as categorias intermediárias ou meta-categorias de *espectador* (ouvinte comum) e de *teórico/crítico* (ouvinte especializado), podem aqui ser colocadas equidistantes respectivamente do criador e do intérprete, enquanto fruidoras, em graus diversos, destas polares fontes de energia acumuladas no papel do *compositor* e do *executante*. E o *educador* musical aparece, enfim, como o acionador privilegiado, se assim o desejar e souber, de todas essas linhas de força.

Entretanto, embora sem esquecer os aspectos criativos envolvidos nestas outras atividades, a nossa reflexão deverá atender ao

* Mestre em Letras, UFBA; Professor do Curso de Mestrado em Música da UFBA.

enfoque particular da criação artística que resulta na geração de obras musicais, visando uma breve elaboração sobre a experiência estética relacionada ao ato de compor, isto é, de algumas razões, inerentes ao papel do compositor, que o tornam um produtor ou ao menos um emulador *obligato* de "juízos estéticos". É preciso, então, como primeiro passo, verificar as condições, primordialmente insolúveis, da *criatividade* humana, manifesta de modo especial na arte, contingências genéricas que não eximem o compositor de também ser definido e situado como qualquer artista, ou seja, como *o criador entre o estético e o artístico*.

A aparente identidade entre *estético* e *artístico* é motivo suficiente de confusões e equívocos. O modo, porém, como os termos de fundem, determina o grau de envolvimento dos artistas e de suas obras com a autoconsciência do fazer artístico, dentro e fora dos seus campos específicos.

A estética, no significado tradicional de "filosofia do belo", mantém, ainda hoje, conotações que vinculam a palavra a um conceito naturalista de arte, no sentido clássico da *mimese*. O esforço dos filósofos da arte, a partir de Hegel (1770-1831), é não só garantir a tarefa especulativa, abstrata, mas também engajar a estética na realidade concreta da arte, no seu fazer e na sua história. Esta ancoragem no homem temporal e espacial, consciente de si mesmo, aos poucos empreendida pela filosofia, recuperou modernamente para a estética, vertente poética da reflexão filosófica, a sua verdadeira identidade, que Pareyson (1989, p.17-8) solidamente justifica:

A estética é filosofia justamente porque é reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual entra toda experiência que tenha a ver com o belo e com a arte: a experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador, do técnico da arte e daquele que desfruta de qualquer beleza. Nela entram, em suma, a contemplação da beleza, quer seja artística, quer natural ou intelectual, a atividade artística, a interpretação e avaliação das obras de arte, as teorizações da técnica das várias artes.

Este sentido da reflexão estética, genérico mas apoiado no particular da natureza e do homem, conduz à dupla e necessária distinção conceitual que ao aproximar o *estético* do *filosófico*, traça-lhe a conveniente discriminação do *artístico*. No primeiro aspecto, Pareyson (p.19) reitera:

Precisamente porque a estética é filosofia, por isso mesmo ela é reflexão sobre a experiência, isto é, tem um caráter especulativo e concreto a um só tempo.

No outro aspecto, o domínio próprio da arte se pode delimitar, ainda segundo o mesmo filósofo, pelo uso das "definições mais conhecidas da arte, recorrentes na história do pensamento", que reúnem as concepções fundamentais, apesar da redução, prevaletentes ao longo das épocas - *a arte como fazer, como conhecer ou como exprimir* (PAREYSON, 1989, p.29).

Excluindo-se mutuamente ou se aliando estrategicamente, cada concepção deixa sua marca na história das artes: desde a Antiguidade, a vertente clássica acentua a técnica (*tekné*), o "aspecto executivo, fabril, manual", mesclando os ofícios do artesão e do artista, buscando a beleza em critérios de maior *adequação* a modelos externos; enquanto o veio romântico, especialmente ao responder à tentativa de resgate público dos cânones antigos pelo classicismo, internou o belo na intimidade do sentimento do indivíduo, de quem o objeto artístico se torna *expressão*; já a força cognoscitiva da arte, de algum modo presente, como a expressiva e a executiva, em toda obra, tende a interpretar a artisticidade como *conhecimento, visão, contemplação* de uma sensível, metafísica ou espiritual realidade (PAREYSON, 1989, p.29-31). Vemos nisso a base daqueles estilos que, elaborando a arte ou como emblema ou como alegoria, destacam precisamente a natureza simbólica de qualquer criação artística.

Consideremos, enfim, que uma das principais tarefas da modernidade, a partir do final do séc. XIX, foi desencadear novamente o ciclo dessas concepções, unindo, porém, os três elos até então rompidos pelas grandes doutrinas e estilos de época. União traumática e paródica, no primeiro momento modernista, buscando agora se resolver em convívências ou cumplicidades do "pós-modernismo". Seja como for, a arte desistiu de apenas reproduzir, conhecer ou expressar o mundo, para lançar-se a inventá-lo e, ao realizar tal invenção, inventar-se a si mesma, num processo tautológico e autofágico, pela excessiva, embora necessária, internalização de cada setor dentro de sua própria "linguagem".

A investigação dessa característica produtiva e (auto) inventiva da arte, que tem despertado o interesse dos pensadores do século XX, encontra especialmente na teoria ou *estética da formatividade*, proposta por L. Pareyson (na obra citada e em obra anterior, de 1954),

argumentos, como os que citamos acima, esclarecedores dos mais importantes aspectos da atividade artística, para, além, de ver a arte como atividade distinta das demais, livrar o fazer artístico da órbita mais pura e universalista da estética tradicional, deixando, antes de tudo, o ato criador ser atraído pela gravidade da sua matéria específica, proporcionando, assim, o *modo de formar* próprio de cada arte.

A disposição desse panorama comum, que além de explicar o contínuo desenvolvimento de trocas entre os diversos campos, e conferir ao fazer artístico unidade como manifestação da essência humana fundada na sua relativa existência, permite-nos realizar de novo um tranqüilo salto para o campo musical, especificamente para a atividade de compor. A composição de obras musicais, como não poderia escapar, passa por todas aquelas condições fundamentais que definem a criação artística e condicionam a ação social e profissional do artista como a resultante da sua global "experiência estética".

Responsável, por um paradoxal dever de ofício, tanto pelo processo de continuidade genética daquilo que, apesar das profundas mutações e rupturas ocorridas ao longo das épocas, ainda entendemos como *arte musical*, quanto pela garantia da presença e do interesse dessa inquietude dinâmica e transformadora que deve ser mostrada em cada obra produzida, o compositor musical, atividade prazerosa, é também uma força opressora que aprisiona *o compositor entre a tradição e a renovação*.

O modo como a obra resolve esse dilema pode revelar o grau de *originalidade* da criação musical e determinar o tipo de contribuição do compositor para a sua época, residente numa visão de mundo e de arte nem sempre claramente manifesta em cada obra, mas acumulada no conjunto do seu trabalho. Sobre isto, a obra de qualquer artista estará continuamente a interrogá-lo, pelo aplauso complacente ou o silêncio perplexo de um espectador anônimo, raramente apto para receber na complexidade do objeto produzido o verdadeiro ato que o criou. Principalmente nos nossos dias, quando a liberdade de criar formas, conquistada pelo artista, vai de encontro ao direito de livre arbítrio dos seus receptores. Não existe escapatória também para o compositor: haverá sempre um ouvinte a julgá-lo, do outro lado da obra, justa ou injustamente, por mais tardia que se complete essa escuta. Torna-se, então o compositor refém do seu público? É certo que ele depende dessa platéia genérica, formada por perceptores que, em sua maioria, buscam menos emitir "juízos estéticos" sobre o convencional ou sobre a originalidade e o novo, do que aguardar que a

obra confirme as escolhas que suas mentes fizeram a priori e que "repõem rapidamente no bom caminho da ortodoxia do gosto os possíveis desviantes"(LEENHARD, cit. in: DUFRENNE, 1982, p. 75), um certo prazer auditivo fundado em cânones consensuais que mesclam vários gostos mais recentes com outros resíduos centenários no amálgama da *tradição*, de cujas normas somente alguns desvios não violentos, variantes suaves, serão completamente aceitáveis. Com as devidas adaptações, esta pressão sobre o compositor e sua obra é sutilmente cumpliciada pelo executante, que dele exige sempre o atendimento de um padrão de performance que complete satisfatoriamente a expectativa do público.

Por que, então, continua o compositor a perseguir a originalidade? Por que essa compulsão de entregar-se com sua obra gratuitamente e compartilhar freqüentemente a sua criação com seus prováveis algozes? Certamente ele nada mais faz do que cumprir a sua tarefa histórica, o destino inexorável de qualquer artista, que é também nutrir lentamente a sua própria tradição, confinada no arriscado exercício do ato criador, cuja natureza irremediável se pode entender na mais simples definição, como a que Dufrenne (1982, p. 15) apresenta:

criar é produzir um objeto que não vem evidentemente do nada, mas que, apesar de tudo, é novo.

Finalmente, se, por um lado, assistimos as agruras do labor composicional marcarem agudamente o cotidiano dos seus mais experientes profissionais, o que podemos esperar da produção incipiente dos que, nos bancos das escolas de música, tentam inaugurar a sua identidade de compositor? A grande ameaça, se existe, não virá ainda de fora, do repúdio das platéias, mas do interior da própria cultura musical, na estaticidade dos programas escolares, que, no papel de guardiães e transmissores do saber musical histórico, tendem a atrair o aluno de composição para a agradável reprodução de modelos, quando na verdade cumprem a missão doutrinária de sitiar o estudante de composição entre a academia e a música.

Este cerco, o Curso de Composição da UFBa (Escola de Música) vem continuamente buscando romper, desde que foi criado em 1962, desenvolvendo princípios metodológicos que mantêm o espírito de renovação lançado aqui pelo mestre Widmer. Mas, a pressão "acadêmica" estará sempre ativa na rotina de qualquer escola de arte e a saída desse bloqueio cotidiano não se efetuará como tarefa apenas do pro-

fessor, sem a disposição criativa dos estudantes. Nos cursos de composição, até entre os já acostumados a uma abordagem musical contemporânea, alguns problemas persistem, de modo recorrente e quase sempre sutil: a crescente burocratização do ensino musical e o incremento da distância ou da compartimentalização entre a aprendizagem teórica e a sua finalidade criativa; o que surpreende, principalmente quando se sabe que a maioria dos professores de teoria e análise das escolas de música são compositores.

Constata-se que continuam se repetindo, atualizados, os mesmos equívocos dos conservatórios, que se podem sintetizar em duas atitudes basicamente dependentes. A primeira posição muito comum é achar que as relações teóricas, modelos analíticos e técnicas que serviram de base às idéias musicais de obras do passado, se prestariam facilmente para serem aplicados à composição contemporânea, numa forçada tentativa de transportar as razões de um sistema musical, relacionadas com o seu sistema de visão de mundo, para a forma de outro, ainda mais de diferentes épocas. Como se a música nova somente pudesse ser criada e explicada por analogias com os bons exemplos do passado, sem que se garanta ao fazer musical atual sua própria autonomia estética ou mesmo o seu especial sabor quase de estilo de época. A segunda atitude problemática, mais "romântica" se considerarmos a anterior mais "clássica", é uma contrapartida do preconceito que gerou a primeira, ou melhor, acontece quando a reprodução formalista de modelos convencionais nem sempre satisfaz à idéia ou ao modo de sentir do compositor, sendo substituída pela expectativa da "inspiração", estruturando-se por processos espontaneístas, ou de *nota-puxa-nota*.

O que criticamos nestas duas atitudes não é a franca utilização de elementos também do passado, para fins criativos, procedimento de que constantemente me sirvo, como compositor e professor, de um modo muitas vezes até "barroco", pela mesclagem de elementos heterogêneos. Muito menos criticamos o aluno talentoso que sempre logrará, no seu trabalho solitário, produzir a obra que conseguir imaginar, com os meios de que dispuser, independente da vontade do mestre, ou do grau de consciência que puder alcançar. O que criticamos é a ocupação completa do espaço da informação e da vivência criativa, individual ou em classe, pela ênfase nos valores históricos, sem uma suficiente e adequada ancoragem no presente, este referencial da realidade, único ponto de apoio lúcido para o indivíduo ciente de si mesmo e do seu mundo.

Metodologicamente, destacamos a intensificação do debate sobre todos os aspectos da criação musical hodierna e da sua percepção, confrontada a procedimentos anteriores, como um modo de penetração imprescindível na totalidade da obra, visando o seu processo objetivo, das relações estruturais, e subjetivo, da relação entre intenção e significação, revelando os liames diretos ou contraditórios - e até a sua impossibilidade de revelação - do percurso que vai do ato criador ao objeto criado.

Acreditamos que somente a *experiência estética* fundada numa *consciência processual* atualizada, pode, no campo da composição musical como no da criação artística em geral, diminuir a distância entre o aprendiz e o mestre, entre ambos e o seu tempo.

Referências Bibliográficas

- DUFRENNE, M. *A estética e a ciência da arte*. Trad. Alberto Bravo. Amadora, Bertrand, 1982. 2v [O original francês é de 1976]
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez, 2 ed. São Paulo : Martins Fontes, 1989. [O original italiano é de 1966].