

M E T A M O R F O S E

emanuel dimas de melo pimenta

1 9 9 5

publicado em
RISK Arte Oggi
Milão, Itália, 1995
Metamorfose
Emanuel Dimas de Melo Pimenta

título: METAMORFOSE
autor: Emanuel Dimas de Melo Pimenta
ano: 1995

Música, filosofia, estética
editor: ASA Art and Technology UK Limited
© Emanuel Dimas de Melo Pimenta
© ASA Art and Technology

www.asa-art.com
www.emanuelpimenta.net

Todos os direitos reservados. Nenhum texto, fragmento de texto, imagem ou parte de esta publicação poderá ser utilizada com objectivos comerciais ou em relação a qualquer uso comercial, mesmo indirectamente, por qualquer meios, electrónicos ou mecânicos, incluindo fotocópia, qualquer tipo de impressão, gravação ou outra forma de armazenamento de informação, sem autorização prévia por escrito do editor. No caso do uso ser permitido, o nome do autor deverá ser sempre incluído.

De tempos em tempos, talvez como em nenhuma outra manifestação cultural, acredita-se que a música literalmente *acabou*.

Assim aconteceu quando Josquin Des Prés morreu em 1521. Considerado o maior cantor do planeta – provavelmente comparável a Enrico Caruso alguns séculos depois – a sua morte representou o temor de se ter alcançado um último estágio possível na música de alto repertório.

Antes, o mesmo acontecera com Perotinus Magnus, ou com Leonin.

E assim, foram se sucedendo os mitos de um apocalipse musical.

Quando Beethoven lançou os seus últimos quartetos, uma parte das pessoas o criticou afirmando maldosamente que deveria estar mesmo surdo. Outras pessoas acreditavam que o que acontecia é que Beethoven tinha atingido o ponto mais elevado na investigação da música do Ocidente.

Wagner era um dos que pensavam assim. Certa vez, quando procurou encontrar o mestre alemão, escreveu: «os meus pensamentos giravam apenas em torno de um único desejo: ver Beethoven! O meu desejo de encontrar Beethoven é maior que a fé de um muçulmano no seu desejo de peregrinar à tumba do seu profeta»

Depois de algum tempo o próprio Richard Wagner, certamente motivado pelas investigações do seu genial sogro Franz Liszt – que criara, entre outras, a famosa *Bagatela Sem Tonalidade* antecipando em cerca de um século Arnold Schoemberg – representava, com o *Terceiro Acto de Tristão e Isolda*, um novo fim para a música do Ocidente. Um clímax considerado, então, inultrapassável.

Mas, após alguns anos, como se a História funcionasse fractalmente em operações de auto similaridade, surgiria Gustav Mahler e o *Segundo Movimento* da sua magnífica *Quarta Sinfonia*. Nesse movimento, Mahler provoca contínuas modulações comprometendo as normas sagradas da *boa música*, estabelecidas pelas anteriores rupturas.

Novamente acreditou se ter chegado ao *limite* da música.

Entretanto, logo surgiria Claude Debussy que conduziu ao extremo a permutação de tonalidades produzindo com *Jeaux*, datado de 1907, um novo *final* para a música.

Depois dele, acreditavam, nada mais seria possível. A sua música era considerada tão radical que Camille Bellaigue o criticava, em 1902, afirmando que a música de Debussy era «sem interesse» e «destituída de encanto, (...) Não existe melhor pessoa», continuava Bellaigue, «que o senhor Debussy para presidir à decomposição da nossa arte».

Assim, novamente, o mundo acreditou que a música tinha alcançado o seu limite.

Mas, surgiram Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg, Edgar Varèse, Eric Satie, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, LaMonte Young e John Cage... entre outros. Cada um representou, para uma grande quantidade de pessoas, o *fim* do futuro da música.

Mas, a música não detém a exclusividade do privilégio de estar sempre *morrendo*.

Os anos 1960 foram bastante frutíferos quanto à morte da arte em geral.

Mais tarde, no dia 15 de Junho de 1992, um importante ciclo de conferências sobre arquitectura, em Viena, Áustria, tinha como título: *O Fim da Arquitectura!*

E assim continuou a acontecer.

Nos anos 1970, comecei a investigar uma nova técnica de composição musical: a *planimetria*.

Estudei, então, durante anos, com Hans Joachim Koellreutter, que tinha sido aluno de Paul Hindemith, de Marcel Moyse e de Hermann Scherchen, que convivera com Ravi Shankar na Índia e com vários outros compositores no Japão.

Essa técnica de composição significava distribuir sobre um plano a representação gráfica de eventos sonoros – não mais obedecendo a notação tradicional, mas elaborando uma nova notação gráfica.

Nessa época, também comecei a buscar os princípios que orientariam a formação plástica de *patterns* sinápticos. Partindo de Freud, no seu clássico *An Outline of Psychoanalysis*, estudei durante anos Charles Sanders Peirce, Richard Buckminster Fuller e descobri os trabalhos de Gerald Edelman.

Gerald Edelman recebeu o Prémio Nobel em 1974 pelos seus trabalhos na área de imunologia. Ele afirmou, então, que o nosso organismo simplesmente não *aprende*. A nossa *defesa* orgânica é desencadeada por um automático processo de *auto regulação*, inaugurando uma ideia fortemente relacionada aos trabalhos de Ylia Prigogine, em função dos quais recebeu o Nobel três anos depois.

Nos anos 1980, Leif Finkel, John Pearson e Gerald Edelman conseguiram formalizar, através de simulações em computadores, a estruturação plástica de *patterns* neuronais – não *patterns* sinápticos – através de um princípio de Seleção Natural, isto é: de *auto regulação*.

No modelo de Edelman simplesmente não há lugar para a *intenção*. Tudo é transformação, todo o tempo.

Algum tempo depois, o genial botanista Japonês Motoo Kimura, proporia um modelo de selecção para o qual o acaso tem enorme importância. Seria o *acaso* que determinaria o *ponto de mutação* nos sistemas biológicos.

Essa brilhante ideia foi acompanhada pela teoria dos *Punctuated Equilibria* defendida por Niles Eldredge e Stephen Jay Gould.

Ainda no início dos anos 1980, comecei a trabalhar as partituras musicais dentro de *ambientes virtuais*.

Se a formação das nossas constelações sinápticas são respostas catastróficas – no sentido de René Thom – aos estímulos sensoriais, vivemos num contínuo *looping* perceptivo.

Assim, os princípios que orientavam a elaboração musical no passado – incluindo o *Serialismo Integral* – deixavam de fazer sentido.

Passamos a criar uma organização de sons que é, antes de tudo, uma verdadeira crítica à nossa organização mental, levando-nos a participar interactivamente do universo sonoro.

Tudo se transforma em metamorfose.

Trabalhar a música em espaços virtuais, significa aprofundar o resgate a outros sentidos na elaboração de soluções criativas para a audição. Não é apenas o olho que passa a estar fortemente envolvido na estruturação musical, mas também o tacto através da constante massagem sobre a retina realizada pelas telas dos computadores, telas emissoras de luz.

Cada vez que *entramos* numa realidade virtual e estabelecemos uma estrutura lógica para o discurso musical alteramos as nossas referências culturais, provocando, por essa via, uma verdadeira mutação na formação plástica dos elementos sonoros.

A antiga ordem hierárquica dá lugar à ordem por coordenação, ao mistério e à constante descoberta.

A cada *passo* a música se transforma num novo *todo*. Os desdobramentos são não *intencionais*.

A formação plástica dos elementos sonoros distribuídos num ambiente virtual designam uma crítica ao nível sináptico.

Crítica, no sentido de *ilusão* que significa – etimologicamente – *contrajogo*.

São assim produzidas verdadeiras *armadilhas lógicas* para a nossa mente, que passa a estar simultaneamente dentro e fora de nós e a música se transforma num interessante jogo mental, não mais se limitando à busca de referências simbólicas – quer enquanto discurso tonal, quer enquanto discurso serial.

Num certo sentido, foi isso o que fez John Cage ao buscar o *silêncio*: um desarmar de princípios lógicos tradicionais estabelecidos por ideias de ordem de valor.

O mesmo o fez Eric Satie, o próprio Debussy, Beethoven ou Palestrina quando buscavam uma crítica àquilo que era convencional.

O paradigma da Idade Média – seguindo o conceito de unidade lógica que caracterizou a obra de Thomas Kuhn – foi a *série*. Mesmo princípio que é sempre adoptado no Oriente.

O paradigma do período Moderno foi a *tonalidade*.

No século XX, a reacção diante de quase quatro séculos de *tonalidade*, foi a criação da música *atonal* e *dodecafónica* – sempre resgatando o paradigma medieval da *série*.

Mas, em nosso planeta – penetrado por outro planeta, virtual, presente nos satélites e nos sistemas de híper comunicação em *tempo real* – não é mais possível uma realidade *paradigmática*. Passamos a uma realidade *sintagmática*, isto é: constituída por diversos *paradigmas*.

Assim, a música se transforma num complexo e subtil jogo, um jogo – em certo sentido – *gravitacional*.

Enquanto que para a órbita de um planeta, pequenas perturbações não significam o desencadear de eventos catastróficos, um lance de dados está, inevitavelmente e *a priori*, dentro de uma zona de instabilidade.

Essa é a imagem do nosso tempo.