

Tri custioni: *reductio ad absurdum* e teologia da colonização

PRÁTICAS CRIATIVAS

Marcello Messina

Universidade Federal da Paraíba - marcello@ccta.ufpb.br

Resumo: A composição *Tri custioni*, para dois tenores e piano, foi estreada em Macapá em novembro de 2017, durante o VI SIMA. A peça é inspirada na leitura da obra *Os Irmãos Karamazov* de Fiódor Dostoiévski. A peça foi concebida a partir da composição de várias gerações de sílabas, usadas como material vocal mas também como baricentro semiótico da composição, que desobedece, de alguma forma, à supremacia do conjunto altura/duração, normalmente contemplado como verdadeira essência da música. A partir da rebelião de Ivan Karamazov e das suas implicações no contexto do campo crítico/programático da decolonialidade, a peça desobedece também a possibilidade de uma conciliação entre colonizados e colonizadores, vista como perspectiva perversa de esquecimento da violência perpetrada. Ao contrário, e mesmo colocando a enunciação fônica ao centro do próprio arsenal expressivo, a peça rejeita, fragmenta e destrói a linguagem, entendida como logos do invasor, como ferramenta colonial de imposição de uma ordem simbólica alheia.

Palavras-chave: Composição; Desobediência; *Reductio ad absurdum*.

1. Introdução

A composição *Tri custioni* (“três inquietações” ou “três questões” em siciliano), para dois tenores e piano, foi estreada em Macapá em novembro de 2017, durante o VI Simpósio Internacional de Música na Amazônia (SIMA 2017). A peça é inspirada na leitura da obra *Os Irmãos Karamazov* de Fiódor Dostoiévski (1970 [1879-80]), e em particular no livro V (DOSTOIÉVSKI, 1970, p. 217-284), isto é, a seção onde se desencadeia a rebelião de Ivan Karamazov. O discurso indignado de Ivan Karamazov parte da acusação contra o conceito cristão de salvação, segundo o qual, no fim dos tempos, todas as injustiças do mundo serão redimidas e o projeto divino será revelado: contra este dogma, Ivan defende a irredutibilidade das ofensas contra as(os) inocentes, recusando qualquer possibilidade de redenção e preferindo se rebelar contra Deus e renunciar à salvação. A *reductio ad absurdum* deste discurso consiste na projeção de um cenário distópico, contido no quinto capítulo, “O Grande Inquisidor” (DOSTOIÉVSKI, 1970, p. 251-269). Nesse cenário distópico, situado cronologicamente não no futuro e sim na época da Inquisição Espanhola, o livre arbítrio foi eliminado do mundo e a humanidade foi reduzida à escravidão por um organismo supremo de poder (a Igreja), eliminando qualquer possível fonte do mal e concedendo a felicidade a todos os seres humanos.

2. Procedimentos composicionais

A peça foi concebida a partir das sílabas da frase de Ivan, “Я хочу быть тут, когда все вдруг узнают, для чего все так было” (“Quero estar presente quando todos souberem o porquê das coisas”) (DOSTOIÉVSKI, 1970, p. 249). A partir do material fonético em russo, decompus, transformei e recombinei as sílabas originais, obtendo várias gerações de sílabas a ser utilizadas como material vocal para as partes dos dois tenores (fig. 1).

Bwę	t°	Tah	or	Des
d°	Wąx	Pxe	ąť	Xya
A	f°	Xo	ax	Tah
st°	h°	p°x	kręp	Fax
Xwą	rya	Wą	xe	Xęs
Lę	trą	De	nox	Xyo
He	stox	Krę	p°	Trąx
Xen	xwę	w°x	d°x	No
Won	dlę	t°x	b°x	l°b
t°t		l°	dl°	Den
Rą		b°	l°n	p°b
x°			tox	xw°x
Ox			tx°	Ą
k°				r°
Re				s°

Figura 1: Algumas gerações de sílabas usadas na peça como material vocal.

Na peça, o material fonético representa o baricentro semiótico da composição, enquanto a geração de parâmetros como altura, duração, timbre, técnica e dinâmica é secundária. Já essa característica da peça foi concebida como desobediência contra a supremacia do conjunto altura/duração, contemplado como verdadeira essência da música, especialmente em tradições musicais eurocêntricas e “ocidentais” (cf. STOCKHAUSEN, 1961; CAGE, 1961, p. 70; WHALLEY, 1999): embora a peça seja notada seguindo o sistema convencional

altura/duração, a mesma altura cessa de ser um parâmetro dominante dentro da obra, especialmente para as partes dos tenores (fig. 2).

4

V

Adagio ♩ = 40



T1

18 *ff* *pp* *(ff)* *mf* *p*

xwą xen h°b (b)k! (b)k! (#)k! dlę f°

T2

(ff) *pp* *mp* *p* *f*

wax t° trą stox h°

Pno.

ff *p* *pp*

Figura 2: Trecho da partitura de *Tri custioni*

3. Implicações conceituais do uso do material

Tanto a hegemonia do conjunto altura/duração, quanto a referencialidade da linguagem verbal são alvo de uma prática acadêmica e compositiva de indisciplina, que de uma forma reproduz a rebelião de Ivan Karamazov. Na prática, a peça reduz a linguagem harmônica/melódica/rítmica/verbal *ad absurdum*, e o resultado sonoro é um conjunto exasperado e grotesco de produções vocais e sonoras desarticuladas, e aparentemente esvaziadas de significado.

O livro V de *Os Irmãos Karamazov*, assim como várias outras obras de Dostoiévski, deu origem a inteiros sistemas críticos e filosóficos: além dos existencialistas (cf. KAUFMANN, 1956), um dos exemplos mais importantes é o trabalho de Nikolai Berdiaev (1983), assim como aquele de Mikhail Bakhtin (2008). Contudo, o que me parece mais interessante na rebelião de Ivan Karamazov é a sua aplicabilidade ao campo crítico/programático da decolonialidade: a intransigência de Ivan corresponde à recusa de

povos e sujeitos colonizados e racializados em aceitar a possibilidade de uma conciliação com os próprios carnífcies, e expõe a falência de projetos políticos baseados na perpetração silente do legado de violência racializada em que se baseia qualquer cronotologia nacional.¹ Essa aceitação cívica de uma violência que é entendida como “ato inevitável” (DUSSEL, 2005, p. 29) é chamada de “teologia da colonização” por Michael Lackey (2002), que compara justamente a rebelião de Ivan Karamazov ao trabalho *Os condenados da Terra* de Frantz Fanon (1968):

No mundo da teologia e da colonização, a verdade como uma realidade pre-existente doada por Deus, é a ferramenta mais eficaz para justificar um sistema cruel de opressão. Essencialmente, o Ivan Karamazov de Fiódor Dostoiévski mal interpretou o problema da verdade/moralidade quando declarou que tudo é permitido em um mundo sem Deus. Fanon inverte tudo isso: a pior forma de opressão e violação de direitos humanos pode só ocorrer em um mundo teológico onde existe a Verdade. [...] A violência principal do colonialismo é teológica, é a violência semiótica de imaginar o colonizador (crente) como ser espiritual e o colonizado (infiel) como ser material (LACKEY, 2002).²

A obra *Tri custioni* tem a ver justamente com a rejeição dessa ordem teológica e teleológica, já que, mesmo colocando a enunciação fônica ao centro do próprio arsenal expressivo, rejeita, fragmenta e destrói a linguagem, entendida como logos do invasor, como ferramenta colonial de imposição de uma ordem simbólica alheia. Em rejeitar a linguagem, a obra pratica simbolicamente um “ato de fala desafiante” (PUGLIESE, 2016, p. 2), e reivindica alegoricamente a possibilidade de não se entregar a essa ordem simbólica. De maneira especular em respeito às abordagens baseadas na ancoragem semântica criativa (KELLER; FEICHAS, 2017; KELLER et al, no prelo), a escrita desta peça recusa a possibilidade de segurar a organização das emissões verbais em segmentos providos de significado.

¹ Indico aqui o trabalho de Denise Ferreira Da Silva (2014) sobre a militarização dos bairros pobres e a exterminação dos seus moradores racializados e criminalizados no Brasil de Lula, e o trabalho de Ian F. Haney-López (2010) sobre o “racismo pós-racial” nos EUA de Obama. Tudo isso sem parar de dizer que a situação atual dos dois países é agora muito pior.

² “In the world of theology and colonization, truth as a God-given, pre-existent reality is the most effective instrument for justifying a ruthless system of oppression. In essence, Fyodor Dostoevsky’s Ivan Karamazov misunderstood the truth/morality-problematic when he claimed that all things are lawful in a world without God. Fanon reverses all this: the most hideous forms of oppression and human rights violations can only occur in a theological world in which Truth exists. [...] The primary violence of colonialism is theological, the semiotic violence of constructing the colonizer (believer) as a spiritual being and the colonized (unbeliever) as a material being”.

4. Elementos da performance

É com certeza intrigante, e sem dúvida até irônico, conceber uma obra que trata de uma rebelião profunda contra qualquer forma de “Verdade” transcendente (e contra qualquer promessa de redenção associada a ela), usando uma partitura notada a partir de convenções claramente derivadas do que se costuma identificar como “música erudita ocidental”.



Figura 3: A estreia de *Tri custioni* durante o VI SIMA

Em outras palavras, é paradoxal que uma composição sobre a rebelião contra formas de imposições epistêmicas possa, de uma maneira, reproduzir o mesmo sistema que faz questão de criticar, impondo, precisamente através da partitura, uma “Verdade” transcendente a ser seguida, acreditada e obedecida.

No contexto da produção discursiva desta “Verdade”, é exatamente a prática social da escrita que atua para legitimar e conferir autoridade a um objeto — a mesma partitura — que em si não constitui a música. A escrita é assim alçada a parâmetro privilegiado, tanto da significação musical, quanto, a posteriori, da investigação musicológica: nas mesmas palavras

de Guido Adler, “se não é escrita com a nossa notação, deve ser transcrita” (ADLER, 1981 [1885], p. 6).³

Por sinal, esse status privilegiado da escrita não é uma prerrogativa da produção e investigação musical. Michel de Certeau, no seu famoso livro *A Escrita da História*, declara que “há quatro séculos, no Ocidente, [...] ‘fazer a história’ remete à escrita” (CERTEAU, 1982, p. 52), e nos explica que essa “escrita da história” não passa de uma prática social, que entretanto consegue se apropriar do campo simbólico da verdade, “impondo, assim, uma ‘lição’” (CERTEAU, 1982, p. 95), organizando “fatos” em “estruturas ideológicas e imaginárias”, e elevando “alguns dentre eles ao valor de sintomas para uma época inteira” (CERTEAU, 1982, p. 52). Enfim, tanto no campo da música, quanto naquele da história, emerge esta construção, impalpável e constantemente mutável, e ao mesmo tempo colossal e opressiva, do dito “Ocidente” (MESSINA; DI SOMMA, 2017).

Partindo das considerações de Nicholas Cook sobre a necessidade de “localizar a produção de significação musical na performance, e não, ou não simplesmente, na partitura” (COOK, 2009, p. 778), Costa, Brito e Ciacchi focam na morfologia do resultado sonoro, e assim traçam uma “abordagem a partir do resultado sonoro que o entenda como efeito do modo como determinada ação performática foi efetuada a partir de um estímulo anterior”, de maneira a “facilitar o entendimento de uma série de fenômenos musicais cuja fatura ou prescrição escapem do paradigma do critério de solfejo, permitindo o extrapolamento do campo analítico atual para abranger casos até então considerados inacessíveis” (COSTA; BRITO; CIACCHI, 2018, p. 7).

É preciso, à luz de tudo isso, deslocar um pouco o centro da reflexão investigativa sobre a peça *Tri custioni*, da redação da partitura à produção e renegociação de significados que ocorreu perante à sua estreia mencionada acima, ocorrida em Macapá durante o VI SIMA, no dia 17 de novembro de 2019, pelos tenores Tiago Costa e Romeu Amorim, e pelo pianista Sérgio Sena Jr (fig. 3).⁴

Primeiramente, para fazer isso é necessário quantificar minimamente o desafio trazido pela notação escolhida: um desafio centrado na detalhada distinção entre fonemas próximos em termos de ponto e modo de articulação, no vocalismo complexificado por vogais nasais e pelo frequente uso de *schwas*, na medição de diferentes graus de aberturas da boca, etc. Estas

³ “if it is not written in our notation, it must be transcribed”

⁴ Gravação disponível em <<https://bit.ly/2ZrNZG9>>

instruções detalhadas são condensadas em uma bula que pode lembrar mais dicionários de línguas estrangeiras, do que instruções de execução musical (fig. 4).

a	Como no som Português (BR) <u>ma</u> rca
ã	Como no som Português (BR) <u>na</u> o
b	Como no som Português (BR) <u>be</u> co
ç	Como no som Português (BR) <u>ch</u> au
d	Como no som Português (BR) <u>do</u> na
e	Como no som Português (BR) <u>é</u> gua
ę	Como no som Português (BR) <u>me</u> nte
f	Como no som Português (BR) <u>fo</u> rça
g	Como no som Português (BR) <u>ga</u> lo
h	Como no som inglês <u>hou</u> se
i	Como no som Português (BR) <u>pi</u> sta
k	Como no som Português (BR) <u>ca</u> chorro
l	Como no som Português (BR) <u>la</u> go
m	Como no som Português (BR) <u>me</u> stre
n	Como no som Português (BR) <u>na</u> riz
o	Como no som Português (BR) <u>co</u> po
p	Como no som Português (BR) <u>pa</u> o
r	Como no som Português (BR) <u>ca</u> ra
s	Como no som Português (BR) <u>cu</u> pua <u>ç</u> u
š	Como no som Português (BR) <u>xi</u> çara
t	Como no som Português (BR) <u>to</u> uro
u	Como no som Português (BR) <u>pu</u> lga
v	Como no som Português (BR) <u>vo</u> z
w	Como no nome da cidade acreana Tara <u>u</u> acá
x	Como no som Português (BR) <u>ra</u> to
y	Como no som Português (BR) <u>cu</u> ja
z	Como no som Português (BR) <u>zo</u> na
°	Como no som Português de Portugal claramente [IPA / ə /]

(b)r (b)s (#)t! Essa notação indica graus diferentes de abertura da boca e é utilizada só com emissões de ar sem voz. Uma consoante bemol tem que ser obtida adiantando os lábios, como para pronunciar a letra U. A consoante sustentada é obtida colocando os lábios como em um sorriso. As vezes são requeridos glissandos (transições) entre consoante bemol e sustentada.

k! Consoante explosiva. Notação utilizada só com emissões de ar sem voz.

Figura 4: Um print da bula da peça, relativo às instruções de fonação verbal

Não obstante o desafio, os dois tenores foram capazes de interpretar pertinentemente e satisfatoriamente a notação fonética da peça, enquanto o pianista acompanhou muito adequadamente os outros dois. Contudo, a peça se afastou bastante da minha ideia de resultado sonoro: isso não quer dizer que não gostei dela — pelo contrário, evidencia uma certa capacidade de autonomia por parte dos intérpretes. De toda forma, a execução tinha caráter experimental, ou seja, testava-se uma abordagem específica com músicos pouco familiarizados com este tipo de material.

Exatamente em analisar os romances de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin argumenta que nessas obras os personagens não são “escravos sem voz [...], mas sim pessoas livres, capazes

de colocar-se lado a lado com o criador deles, capazes de não concordar com ele e até de rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 1984, p. 6).⁵

Obviamente, sem nem aspirar à excelência literária, artística e filosófica de Dostoiévski, no meu modesto trabalho de compositor tento deixar os intérpretes o mais livres possível. Ora, os dois elementos que a princípio me pareciam mais importantes são a duração total da peça e a produção de timbres vocais diferentes a partir de diferenças de articulação e fonação. Tanto o primeiro elemento, quanto o segundo, foram desatendidos pelos músicos, já que a efetiva duração da peça foi muito abaixo das minhas previsões — principalmente por conta da ausência de pausas entre os seis movimentos que compõem a obra —, e já que a distinção entre fonação surda e fonação sonora (*voiceless and voiced emissions*, em inglês) foi suplantada por uma maioria de sons sonoros.

Não surpreende que ambas estas estratégias de desobediência tenham a ver com uma tentativa de recusar os momentos de silenciamento impostos ao longo da partitura: na estreia de *Tri custioni* rejeitaram-se, basicamente, substanciais intermissões de silêncio entre os micro-movimentos que compõem a peça, assim como rejeitam-se emissões consonânticas baseadas na suspensão da voz (*voiceless*), ou melhor, na inatividade das cordas vocais.

Poderia certamente alegar que faltou perspicácia na execução de diversos aspetos da peça. Poderia igualmente observar que havia um certo despreparo técnico, devido a uma baixa familiaridade com o tipo de material proposto na peça. Mas prefiro pensar que os músicos, mais ou menos conscientemente, reivindicaram simbolicamente o direito à voz, ao custo — citando novamente as mesmas palavras de Bakhtin mencionadas acima — “de não concordar com ele [o autor] e até de rebelar-se contra ele”. E é sem dúvida ao interno desta rebelião que a obra chega a existir plenamente.

5. Conclusão

Baseada em uma rebelião profunda contra consolações metafísicas e teleologias de redenção universal, uma rebelião que por sua vez é inspirada na mesma rebelião de Ivan Karamazov no livro *Os Irmãos Karamazov* de Fiódor Dostoiévski, a obra *Tri custioni* desafia primariamente a ordem simbólica da linguagem, significável como *logos* do colonizador, inscrição violenta nos corpos e nas mentes dos colonizados. Questiona, ao mesmo tempo, a

⁵ “not voiceless slaves [...], but free people, capable of standing alongside their creator, capable of not agreeing with him and even of rebelling against him”

hegemonia do conjunto altura/duração dentro do espaço simbólico da partitura. Entretanto, no contexto de negociação social da performance, o peso normativo desta mesma partitura alivia-se, dando espaço a uma estreia que consegue desobedecer a elementos fundamentais da escrita originária da peça.

Se, no romance de Dostoiévski, a *reductio ad absurdum* da rebelião de Ivan Karamazov é a visão distópica de um mundo subjogado e feliz, em *Tri custioni a reductio ad absurdum* é a organização semântica das emissões verbais que colapsa inexoravelmente, precisamente na tentativa de traçar caminhos possíveis de desencadeamento epistêmico.

Referências bibliográficas

ADLER, Guido. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. Org. Erica Mugglestone. *Yearbook for Traditional Music*, v. 13, p. 1-21, 1981.

BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BERDIAEV, N. *O naznačeni človeka*, Moscou, Respublika, 1983.

CAGE, J. *Silence*, Hannover, NH: Wesleyan University Press, 1961.

CERTEAU, M. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COOK, N. *Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis*. In *Music's Intellectual History*, New York, RILM, 2009, p. 775-90.

COSTA, V. F.; BRITO, L. N.; CIACCHI, M. Mudando o objeto mais uma vez: um modelo possível de análise morfológica. In: XXVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA ,28, Manaus. Anais... Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018, p. 1-9.

DOSTOIÉVSKI, F. *Os Irmãos Karamazov*, São Paulo: Abril Cultural, 1971.

DUSSEL, E. Europa, modernidade e eurocentrismo. In LANDER, E. (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, p. 24-32, 2005.

FANON, F. *Os condenados da Terra*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HANEY-LÓPEZ I. F., Post-Racial Racism: Racial Stratification and Mass Incarceration in the Age of Obama, *California Law Review*, v. 98, n. 3, p. 1023-1073, 2010.

KAUFMANN, Walter (ed.). *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Books, 1956.

KELLER, D. ; FEICHAS, L. V. Ecompositional and Performative Strategies for Creative Usage of Everyday Sounds: Creative Semantic Anchoring. *Leonardo*, v. 51, n.2, p. 195-196, 2017.

KELLER, D.; MESSINA, M.; SILVA C. E.; FEICHAS, L. V. Embasamento da Ancoragem Semântica Criativa: Estudo Exploratório com Emulações Instrumentais, *Journal of Digital Media & Interaction*, no prelo, 2020.

LACKEY, M. Frantz Fanon on the Theology of Colonization, *Journal of Colonialism and Colonial History*, v. 3, n. 2, 2002.

MESSINA, M.; DI SOMMA, T. Ocidente. In: Uwa'kürü - dicionário analítico: volume 2, Rio Branco: Nepan Editora, p. 272-286, 2017.

PUGLIESE, J. Reflective Indocility: Tariq Ba Odah's Guantánamo Hunger Strike as a Corporeal Speech Act of Circumlocutionary Refusal. *Law & Literature* v. 28, n. 2, p. 117-138, 2016.

SILVA, D. F. D. Ninguém: direito, racialidade e violência, *Meritum*, v. 9, n.1, p. 67-117, 2014.

STOCKHAUSEN, K. Musik im Raum, *Die Reihe*, n. 5, p. 67-82, 1961

WHALLEY, I. Beyond pitch/duration scoring: Towards a system dynamics model of electroacoustic music. In *Proceedings of the 17th International Conference of the System Dynamics Society, 5th Australian & New Zealand Systems Conference*. Wellington, New Zealand: System Dynamics Society, ANZSYS, 1999.