

A máquina semiótica moderna e a poesia holofractal

SÉRGIO BASBAUM

Música holofractal de Eufrásio Prates. Brasília, Produção independente, 2000.

Resumo O artigo discute o Cd *Música holofractal*, do compositor Eufrásio Prates, em conjunto com sua produção teórica, onde os fundamentos do método de composição holofractal são apresentados. Tal articulação texto-obra é pensada em suas relações com: a) a episteme modernista e a lógica operativa da arte moderna (pensada enquanto máquina semiótica) e b) o cenário complexo da cultura contemporânea, com o qual o artista se propõe a dialogar.

Palavras-chave arte contemporânea, música, modernidade, holofractal, processos criativos

Abstract This article discusses Eufrasio Prates' CD *Música Holofractal* (Holofractal Music), taking as a starting point aspects of modernism and post-modernism in arts. In this context, an attempt is made to figure the relation built by the composer's theoretical texts - in which the holofractal compositional process is presented - and the five works on the CD, placed in a larger landscape of certain modernist aesthetics and practices and contemporary culture's demands.

Key words: arts, music, holofractal composition, modern, post-modern, contemporary

Empenhado há mais de uma década em desenvolver possibilidades composicionais que apontem novas direções no território altamente saturado – nem por isso, de modo algum, esgotado – da composição musical contemporânea, o compositor paulista radicado em Brasília Eufrásio Prates nos apresenta seu segundo CD, com cinco peças: *Parasemeion* (2000, 9'12), *Lamento* (1999, 9'58), *Holoperas* (1997, 9'00), *Estrelas de Gogh* (1999, 26'48) e *Letterblocks* (1993, 4'00), compostas dentro de um processo batizado de "música holofractal". Trata-se de um trabalho vigoroso, de um compositor que propõe a si questões próprias e as enfrenta.

Formulado pelo próprio compositor, o processo holofractal emprega partituras não-lineares e o suporte tecnológico do computador para construir paisagens sonoras que procuram dar conta de um universo conceitual específico: a revolução paradigmática levada a cabo pelas ciências naturais no decorrer do século XX, que subverteu e superou o mecanicismo newtoniano. Após uma significativa imersão em alguns tópicos de física quântica, termodinâmica, das novas matemáticas e de semiótica, Prates adota os conceitos de "holonomia" e "fractalidade" como aqueles que lhe parecem os mais relevantes no cenário neo-paradigmático da ciência contemporânea. Ambos os conceitos tratam de relações entre o todo e suas partes, relações entre micro e macro realidades. Prates propõe a música holofractal como aquilo que pode lhe ser correspondente no universo estético autônomo da música, buscando uma aproximação entre a arte e estas novas e complexas concepções da natureza.

Estes fundamentos teóricos da composição holofractal são apresentados pelo compositor num conjunto de textos que vêm sendo publicados e/ou apresentados em eventos científicos durante os últimos anos. Por sua sugestão, a música do CD é discutida aqui em conjunto com a produção teórica e a articulação pensamento-obra que aí se constitui.

Para refletir sobre tal articulação, há alguns caminhos possíveis. Nossa opção foi a de mergulhar em primeiro lugar nas gravações apresentadas, enfrentando o prazeroso desafio da entrega à escuta dessa música altamente complexa. Trabalhos que enfrentam esse território árido do ruído, onde o compositor intervém já no desenvolvimento do material sonoro de composição, possuem um fascínio próprio. A partir daí, buscou-se estabelecer linhas de referência para as quais as sonoridades ali desenvolvidas apontam – e as há, diversas, na trajetória histórica que consagra o computador como poderosa ferramenta de produção e edição de materiais sonoros e paisagens composicionais –, procurando finalmente situar de alguma forma estas idéias no cenário exuberante das sonoridades contemporâneas. Um outro movimento, simultâneo, busca propor a discussão de obra e pensamento a partir de

um referencial diverso daquele de onde Prates nos fala, a fim de buscarmos um diálogo que possa, de alguma forma, provocar (ou até mesmo perturbar!) este poderoso circuito-fechado de racionalidade e poesia proposto pelo compositor.

Hoje em dia, tornou-se fácil ver o quanto já nos distanciamos da episteme modernista, tanto nas ciências como nas artes. Na virada do século XIX para o século XX, vivíamos, sobretudo no Ocidente, uma era de paradoxal fé na razão – um percurso que se iniciara na Renascença e se consolidara com a Revolução Industrial – e o triunfo absoluto da razão científica, que transformam toda a paisagem urbana na Europa, levando a cabo aquilo que Walter Benjamin chama "liquidação da tradição". De fato, ao instalar-se como processo produtivo, a máquina, símbolo do triunfo da ciência, coloca-se também como metáfora do universo e como determinante de todos os cursos produtivos e organizadores do mundo ocidental. As idéias de eficiência, rapidez, produtividade, racionalidade, controle do real pela via de sua matematização, celebradas nos novos processos produtivos e na ciência moderna, são encarnadas pela máquina-metáfora.

Embora filosofia e arte cedo tenham constituído trincheiras específicas de resistência ao rolo compressor da nova realidade – Nietzsche e o romantismo são os exemplos mais evidentes –, a arte moderna, em seu conjunto, pode ser facilmente entendida também como uma espécie de máquina – uma máquina aparentemente rebelde, criadora de ruído em meio à ordem, mas uma máquina: uma máquina produtora de signos. No percurso modernista, as semelhanças conceituais entre a música e as artes visuais mostram bem a lógica operativa de uma mesma episteme.

O processo através do qual a arte rompe com a representação é conhecido. O abandono definitivo da tonalidade por Schoenberg praticamente coincide com a ruptura cubista e o abstracionismo de Kandinsky. Mas em Schoenberg e Kandinsky, a herança romântica é muito mais forte do que no cubismo. Neste, a metodologia metalingüística, a arte colocando-se em questão incessantemente como linguagem autônoma que produz um saber sobretudo a respeito de si mesma, definirá os rumos do modernismo. Como bem mostrou Greenberg, a arte moderna foi um processo de autocrítica levado ao limite do rompimento absoluto com a representação.

Na música não foi diferente. A partir de Webern (portanto, pós-Schoenberg), a linguagem que remete apenas a si mesma e à discussão de suas especificidades e materialidades se instala. É dentro deste percurso da investigação auto-referente que surgem, após a Segunda Guerra, a música concreta (através da ruptura com a referencialidade do som) e a música eletrônica (através da matematização serial radical) como práticas-limite de ruptura com o universo sonoro da música de concerto: o abandono de suas escalas, seus acordes, seus ritmos, seus sons produzidos

por instrumentos e intérpretes, para a criação de um novo *topos* musical, onde os sons não representam senão a si mesmos, e o controle do compositor é total.

Tais práticas, que configuram a incorporação definitiva de processos eletromecânicos às ferramentas do compositor, praticamente esgotam as possibilidades da estratégia de expansão modernista – assim como, na pintura, o expressionismo abstrato. Fundam um *topos* aparentemente deslocado de qualquer prática anterior, cuja potência na produção de um universo autônomo (agora, nem mais o intérprete é necessário!) acaba por tornar evidente a necessidade de algum caminho de volta. Assim, não obstante o enorme impacto da composição eletrônica e concreta, o próximo passo da música já estará, sem que se perceba, no universo pós-moderno: músicos que empregam meios eletrônicos trarão de volta, em novas bases, os códigos da harmonia (em peças que utilizam soluções baseadas em notas, com sons e meios eletrônicos) e também os instrumentistas (em obras mistas).

O território inaugurado pelas poéticas eletrônicas vai permanecer como um dos lugares possíveis para a composição. O que não é mais possível, porém, a partir de então, é postulá-lo como o local onde deve estar a vanguarda. Pois no chamado pós-moderno, a música – a exemplo das artes visuais – estará em todas as fronteiras ao mesmo tempo. A explosão cultural dos anos 60 multiplica as formas de inserção cultural da arte, retorna ao ambiente sócio-cultural as práticas da vanguarda, que agora buscarão todo o tipo de diálogo com as demais artes, com as causas políticas, com o hibridismo dos lances da arte contemporânea. Aliás, como diz Ronaldo Brito, a vanguarda só é possível uma única vez: uma vez constituído um território de vanguarda, não é mais possível estar à frente – só é possível habitá-lo. O pós-moderno assume este local como conquistado, e dilui a idéia de vanguarda.

Mas acontece que dissemos que o modernismo, imerso numa episteme dominada pelo mecanicismo, constituiu uma espécie de "máquina semiótica", multiplicando em signos uma lógica metalingüística que, se por um lado expande de maneira antes inimaginável (em escala verdadeiramente industrial!) a semiosfera, por outro gera um mundo de tal forma auto-referente que acaba por ressentir-se de um certo vazio: uma linguagem que não remete a nada na aventura humana, senão à própria linguagem. Daí não comunicar mais. A lógica que comandou tal expansão sónica, na música como nas artes visuais, foi a mesma: a superação de uma escola por outra, no desvendar os aspectos inexplorados de uma linguagem, sem sair dos limites de sua especificidade. Mergulhadas em si mesmas, as conquistas estéticas pareciam suceder-se dentro de uma rotina, em dois níveis: estabelecendo novos processos que se tornam quase-algoritmos criativos (o cubismo, o serialismo, por exemplo); ou, num nível menos óbvio, mais macro, na visão, pelos

melhores dentre os engajados nesta aventura, daquele que seria o próximo passo - a rotina da vanguarda-que-sucedea-vanguarda. Na pintura, Rosalind Krauss se referirá à grade como a estrutura à qual as vanguardas se apegam, mudando sem mudar; na música, Cage (talvez o mais visionário dos modernos) dirá: "*Não faço o que quero: faço o que deve ser feito*". Como houvesse um sentido narrativo implícito, um sentido evolutivo. No limiar deste processo estão os concretistas brasileiros, postulando as asserções da poesia concreta como o ponto de chegada de uma tradição autocrítica que passara por Mallarmé, Pound, Cummings, até atingir ao seu destino natural.

A máquina modernista, encurralada pela força da razão científica e desafiada a superar tal racionalidade a fim de provar a autonomia do processo artístico como forma de conhecimento, operou com uma estratégia dupla: a obra e o manifesto. A produção e o anúncio dos conceitos-motrizes, das ambições estéticas, das batalhas ideológicas encerradas a cada passo. Futurismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo, suprematismo, por exemplo, fizeram da parceria texto-obra um princípio de ação fundamental em sua estratégia de intervenção cultural; na música, idem: à medida que o debate se acirra, textos estéticos de Cage, Boulez, Schaeffer, Stockhausen, farão a defesa vigorosa de suas escolhas, descobertas e processos.

No modo de ver deste artigo, o trabalho do compositor Eufrásio Prates tem raízes sólidas em todos os pontos da herança moderna. Em primeiro lugar, pelo emprego da maquinação obra-manifesto. Trata-se de uma estratégia, apesar do cuidado em sintonizar-se aos mais recentes achados da física contemporânea, essencialmente moderna. Voltando uma vez mais a Ronaldo Brito, tal estratégia corre um risco: se a obra de arte não for capaz de levar tal racionalidade ao limite da desrazão torna-se-á mera paisagem de conceito. Às obras holofractais cabe o compromisso de superar a delicada e notável construção teórica, erguida pelo artista a partir da (trans)racionalidade científica que lhe serve de alimento, e instalar o diálogo aberto com a cultura contemporânea, ao qual Prates se propõe. Como diriam os concretistas, a esses artífices de manifestos e obras, a poesia, afinal, é o que interessa. Nesse sentido, as construções sonoras holofractais - que articulam sons reais esculpidos em ambiente digital, sem altura definida, meta-mundos urbanos banhados em reverberações sutis, ritmos regulares e irregulares sobrepostos, segundo as possibilidades de materiais, estruturas e relações que se sustentam na fractalidade, combinados a intervenções que lembram vozes humanas e cantos de pássaros - encantam o ouvido atento. Mas talvez soem excessivamente amarradas ao método criativo proposto.

Queremos assim sugerir que há profundas marcas modernistas na proposição

contemporânea de Prates. É impossível deixar de associar as sonoridades escolhidas pelo compositor àquelas das músicas concreta e eletrônica. O parentesco está já na conceituação: o emprego de procedimentos matemáticos com a precisão desconcertante da máquina foi uma marca dos eletrônicos; o emprego de sons do mundo "real", retrabalhados com procedimentos de estúdio a fim de constituir os materiais composicionais, foi uma marca dos compositores concretos. E, embora adote formalmente partituras não-lineares – que remetem às esferas que um dos mestres de Prates, o compositor Hans J. Koellreutter, vem desenvolvendo, desde os anos 90, e que são legíveis de múltiplas maneiras –, a não-linearidade, um dos conceitos mais queridos da discussão estética contemporânea, não se completa: enquanto o mestre alemão oferece tais partituras à subjetividade singular de seus intérpretes, Prates, ao optar pela linearização das alternativas de seus esquemas gráficos em uma única versão do autor, realizada em computador, reinstala o controle absoluto do compositor sobre a obra – marca essencialmente moderna. Assim, entendemos que há um certo recuo, há amarras modernistas segurando a nau poética holofractal.

Entendemos, uma última vez, que o fantasma moderno se oculta, também, na expectativa de produzir uma metodologia que dê conta, em uma ou algumas obras, das complexidades e contradições da cultura contemporânea. O que estamos dizendo não é trivial (e o mesmo equívoco foi cometido por um teórico da estatura de Lev Manovich em sua visita ao Brasil!): não é possível apontar qualquer trabalho de arte capaz de por si só expressar a complexidade de nosso tempo. Tal complexidade de um mundo reinventado pela tecnologia digital (que em sua força multiplica a potência dos conceitos de Prates e de muitos outros), onde o sujeito se dissolve num fluxo de enorme circulação de singularidades, de conhecimento, de informação, de gritantes desequilíbrios e aparente instabilidade (a mudança incessante tornou-se o paradigma, como bem lembra o compositor), *"já está representada no conjunto da produção artística contemporânea em sua multiplicidade exponencial e desconcertante"*. Em resumo, talvez estejamos equivocados, mas o grande mito moderno que assombra a estética holofractal é o da vanguarda.

Dissemos então que a máquina (ou poderíamos agora dizer também: o algoritmo) obra-texto proposta por Prates tem marcas muito fortes da modernidade. Ao buscar a abertura da ciência contemporânea, quer atender a uma enorme demanda do discurso e constitui uma poética que corre o risco de fechar-se em *loop* (e um dos encantos da produção artística mais recente é precisamente a sua enorme abertura). O que não lhe retira a potência – toda a discussão que aqui se desenvolve é testemunha de que seu trabalho oferece substância ao diálogo; apenas a situa, ao nosso ver, com uma precisão diferente, aquela que pode advir de uma reflexão fun-

dada em outras trincheiras. Enfim, nos parece que a obra de Prates (uma vez mais: a poesia é o que importa!) ganharia enormemente descolando-se um tanto mais da sua conceituação metodológica e mergulhando decisivamente na dimensão poética de seu trabalho criativo, onde instalar-se-ão, ao arbítrio ou à revelia do artífice, paradoxos, níveis de realidade, fractalidades e holonomias ainda mais radicais e profundas do que aquelas já conquistadas nestas cinco composições. A poética sabe de seus caminhos. Ao artista resta apenas deixar que se revelem.

Agradecimentos a Sérgio Kaféjian e Tereza Loparic pela troca de idéias durante elaboração deste artigo.

SÉRGIO BASBAUM é doutorando em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). É autor do livro *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossomia* (São Paulo: Annablume, 2002), e, como músico e compositor, do CD *Capitão Nemo no forró de todos os santos* (São Paulo: Mix-House, 1999). Professor dos cursos de Comunicação nas Artes do Corpo e Tecnologia e Mídias Digitais da PUC-SP, é membro do NuPH (Núcleo de Pesquisa em Hipermidia), vinculado também à PUC-SP.
sergiobasbaum@pucsp.br

Resenha agendada em agosto e aprovada em dezembro de 2002.