

Do maestro das coisas: a des-sinfonia do ser

RESUMO

Chirléia Rabelo Alves
leiarabelo.alves@gmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Este trabalho tem como objetivo escutar e dialogar com e sobre a obra de Manoel de Barros, mais especificamente seu *Livro Sobre Nada*, como produção poético-musical. Com exemplos didáticos e mesmo um diálogo da construção poética manoelina com a inovadora des-construção da forma tradicional sinfônica realizada por Beethoven em sua “Nona Sinfonia”, buscamos observar o apelo da construção manoelina de realizar-se como música – pensada aqui como essa pro-dução do homem, criando e realizando para se relacionar com o real. Apoiando nossas reflexões, estruturadas na questão da linguagem, em autores como Heidegger e Emmanuel Carneiro Leão, Charles Rosen e Joaquim Zamacois, buscamos dialogar com a própria palavra “música” em sua concretude ontológica originária, não representacional ou dependente da mediação de sistemas de representação da experiência concreta com o fenômeno musical: dialogar no lugar em que não há a cisão entre poesia e música. Pensamos Barros em seu musicar das coisas, sua busca por esse “nada” criativo que o leva a compõe sua des-sinfonia do ser. Concluimos com a questão de que compreender essa construção manoelina no seu apelo de realizar música, no seu lugar de des-limite e estranheza inovadora e criativa, amplia as nossas próprias fronteiras do pensar música e poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Poesia. Linguagem. Manoel de Barros. Beethoven.

INTRODUÇÃO

“As coisas tinham pra nós uma desutilidade poética.” Verso posto, sonoridades e silêncio: no alto da página, seguindo o número “1” e um ponto. A pausa. Escuta. Assim, signos transpostos no papel – revistos, desvistos e transvistos: registros gráficos, sinais verbais, representações de sons, de espaço e de tempo – são re-ordenações brincadas na memória e inventadas por um poeta-músico em seus arranjos para silêncio. Anunciam a orquestra das coisas que se move a partir e rumo ao “*nada*” criador/criativo, originário da palavra música, o grande tema de nosso artista compositor: essa desutilidade poética das coisas. E é desse modo que Manoel de Barros pensa, compõe e executa a entrada no seu *Livro Sobre Nada* (1996). É também, na escuta aqui proposta por este ensaio – uma escuta do modo de compor poético como musical –, o anunciar da estranha sinfonia que esse poeta-músico, maestro das coisas, do nada, das palavras brincadas, criou: sua des-sinfonia *do Ser*.

A partir dessa iniciação, podemos dizer que nosso objetivo aqui é oferecer e promover uma escuta e um diálogo com e sobre a obra de Manoel de Barros (1916 – 2014), mais especificamente seu *Livro Sobre Nada*, já citado, como um pro-duto [do pro-duzir¹] poético-musical. Buscamos pensar como o que as manoelinas pensam, compõem e executam, é música; tomando aqui por música não apenas a ordenação de sonoridades ou os registros e execução instrumental da representação contida, por exemplo, na pauta musical. Nosso propósito é pensar e dialogar com a palavra *música* em concretude ontológica, portanto, não representacional ou dependente da mediação de sistemas de representação da experiência concreta com o fenômeno musical, ou seja, dialogar no lugar em que não há a cisão entre poesia e música, lugar diferente dos lugares que os limites técnicos e representacionais consolidados na modernidade trouxeram para nosso pensamento ocidental. Buscamos pensar música nos aproximando da escuta [e] dos pensadores originários, os chamados pré-socráticos. Assim, é preciso registrar que o que exercitaremos aqui é também um tratar da música como essa produção do homem, criando e realizando para se relacionar com o real. E esse produzir, o “criar”, “conduzir para”, essa “ponte”, que os dicionários hoje registram, dando-se a partir/numa con-fluência entre poesia, música e pensamento, presentes na obra manoelina tanto como resultado, quanto como destino e caminho trilhado pelo poeta-músico na sua jornada de criar-compor, como pretendemos demonstrar aqui neste trabalho.

Para avançar nestas reflexões, que se apoiam em pensadores e pesquisadores como Martin Heidegger, Emmanoel Carneiro Leão, Charles Rosen e Joaquim Zamacois, entre outros, traremos alguns estudos de trechos, as manoelinas do *Livro Sobre Nada*, obra que também é alvo de nossa pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Para os efeitos mais didáticos que uma reflexão acadêmica necessita, buscaremos nos concentrar mais especificamente em “*O Livro Sobre Nada*” (OLSN), os fragmentos de música-poema que compõem a terceira parte ou terceiro movimento da des-sinfonia manoelina que buscamos pensar aqui. Traremos ainda, como referência de diálogo, um refletir sobre e com a inovação e a estranheza que a “Nona Sinfonia” (1824) de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) representou em seu tempo e para a poesia e música a partir dela². Visamos pensar sua produção como um processo criativo que reviu e transformou a própria

forma sinfônica no modo como a conhecemos hoje, a partir de uma desconstrução dos modelos então tradicionais.

Além de pensar o próprio Beethoven historicamente como poeta-músico, nesta oportunidade, pretendemos observar como esse des-limite alcançado pelo maestro de Viena em sua etapa final é perseguido por Manoel de Barros – como empenho, produção e pensamento. Assim, buscaremos oferecer escuta ao que se apresenta como a própria escuta e produção, no poema manoelino, sobre o maestro gênio da forma e depois da “des-forma” sinfônica. Em manoelinas, ele resurge, poderíamos dizer, reinventado como que num “Beethoven-poema”, musicado.

Promover uma escuta do modo de compor poético como musical para o *Livro Sobre Nada* torna possível não só um compreender da identidade e processos criativos de Manoel de Barros e sua jornada de produção de sua des-sinfonia das coisas, do tempo, do ser, mas visa provocar também a reflexão de nossas relações com os limites das formas e sobre a ampliação de possibilidades de pensarmos música e poesia.

1. NA DES-SINFONIA DO POETA: “TODAS AS COISAS TÊM SER?”

Trouxemos em nossa introdução o dito do poeta-músico: “As coisas tinham pra nós uma desutilidade poética.” (BARROS, 1996, p.11). Indicamos espaço e forma trazidas na abertura da peça para re-pensar sobre as direções que a abertura nos traz, didaticamente, em se tratando de uma obra que busca o *nada*, originário e criativo, como poderemos observar no decorrer dessas reflexões. Consideramos sempre que esta é apenas uma das escutas possíveis a obra aqui tratada. Assim, podemos pensar em duas direções iniciais: (a) Temos reforço do caminho temático que o artista vai desenvolver – a desutilidade da produção, nesse negócio, do pensar e criar poético, do fazer musical. O *nada* manoelino é fazer música? (b) Temos uma indicação do modo como o compositor realiza sua obra – esse chegar ao *nada*: um desconstruir, re-construir ordenações, estruturas e normas, esse brincar de um desaprender dos símbolos para re-ver sonoridades e concretude, a desutilidade originária da palavra, sentido apenas. “Chegar ao nada” é “avançar para o princípio”, fazendo brincados com as palavras é *tollens*, *ponens* e *componnens*, ou seja, é criando poeticamente tanto retirar quanto pôr e com-pôr, assim como pensa Leão (2010) ao citar os conceitos da lógica medieval articulando filosofia como pintura, escultura e música. Podemos refletir que temos então, a linguagem como ponto de partida, caminho e destino da jornada do músico-poeta e também eixo de nossas reflexões.

1.1. LINGUAGEM: LUGAR E CAMINHO DO SER

Ao nosso ver, todas essas questões que abordamos até aqui se dão em linguagem³, portanto, vamos refletir ainda que brevemente sobre a questão. Tomaremos para esse exercício a linguagem como representação do logos, evitando ater-nos a restrição mais corriqueira do tratar-se linguagem sendo apenas língua – lembremos que a(s) língua(s) com seus signos códigos, é (são) parte da linguagem, mas não é a isso que se limita a linguagem. Seguimos aqui as reflexões de Martin Heidegger:

Pois *ho lógos* nomeia o ser de todo sendo, isto é, de tudo que é e está sendo, mas não aconteceu. Em parte alguma encontramos um vestígio de os gregos terem pensado a essência da linguagem diretamente pela essência do ser. Ao invés, representaram a linguagem foneticamente - e foram os primeiros a fazê-lo - pela fonação, como *phoné*, como voz e som vocal. A palavra grega que corresponde à palavra 'linguagem' é *glossa*, língua, em sentido anatômico. Linguagem é *phoné semantiké*, a fonação que designa alguma coisa. Isto significa: a linguagem tem o caráter fundamental de 'expressão'. Ora, esta representação correta da linguagem, linguagem enquanto expressão, vem de fora mas se tornou, desde então, decisiva. Gostamos de representar todo tipo de expressão como uma espécie de linguagem. A história da arte fala de linguagem das formas. Outrora, porém, no início do pensamento ocidental, a essência da linguagem explodiu, como um relâmpago, na luz do ser; outrora, quanto Heráclito pensou o *lógos*, como palavra-chave, a fim de, nela, pensar o ser do sendo. (HEIDEGGER, 2002, p. 202)

Embora essa abordagem não seja suficiente para abarcar tema tão abrangente, e ao qual o próprio Heidegger se dedicou largamente, pensamos que pode nos apoiar nessas primeiras reflexões para iniciar uma escuta musical da obra manuelina compreendendo e tentando nos re-colher ao lugar onde ela se conduz, seu ponto de partida e também seu destino: o lugar do ser. O poeta se conduz pela linguagem, num desconstruir de símbolos e significâncias – posteriores ao vigor originário de cada palavra-som. Um caminho que escolhe reiteradamente é de *avançar para o princípio da palavra, das coisas, no ser*. Não como a busca de uma tradição ou de uma “rigidez” de “valorização do passado” e das tradições. Esse vigor originário buscado por Manoel de Barros, esse “nada”, coisa “alguma por escrito”, o “desútil”, parece-nos um empenho constante – e inevitável ao próprio do poeta-músico –, que é o lidar com realidade, *physys*, re-criando-se, sendo, na própria linguagem. Há um empenho tanto na busca desse pensamento-sentido inaugural que re-vê e des-constrói sua língua, desarranja seus códigos e sintaxes, a *lex* limitadora, se recria numa língua própria. No des-limite, no seu esforço de estar apenas na linguagem, lugar do ser, inventa em seu “idioleto manuelês arcaico” – encaminhado por toda a obra e registrado no poema-parte “Desejar Ser” (BARROS, 1996, p. 43).

Observando o que já trouxemos aqui, é preciso lembrar que mais que trazer respostas fechadas, de-finições, nossa proposta é dialogar com essas questões – e outras que eventualmente surjam na jornada de reflexões sobre o poeta-músico; trazendo-as como caminhos possíveis para o pensar música-poesia e seus processos co-relatos. Trata-se de um observar a jornada de criação que o artista empreende, e pela qual tentamos nos conduzir com ele, pensando uma obra que convoca toda a obra manuelina, pregressa e mesmo posterior à sua publicação. Uma obra poética com o vigor do originário, o vigor da performance como uma obra musical.

A criação de Manoel de Barros se passa num des-limite – lugar/tempo –, um brincar com a língua e com os símbolos, coisificando humanidades e humanizando coisas, por exemplo, “moda-nada”, buscando chegar à palavra-música de memórias inventadas. Num lugar e tempo, onde a própria palavra “tempo”

percute, repercute, contra-tempo; passo é também compasso e vogais gorjeiam harmonias. Onde música-poesia-pensamento são o lugar do ser. Esse lugar, onde folhas sibilam, árvores germinam desejos do ser e erres re-fazem riachos que margeiam papel. Encanto é também canto e muitos mundos: música do canto num canto dentro de si. Todas essas brincadeiras transcorrem num relacionar-se com o real que se passa nesse fazer e num dizer, que é um mostrar-se – seu próprio, sua identidade. Nas manóelinas do *Livro Sobre Nada*, observamos se todos sons, συμφωνία (syn + fonia), vêm nesse arranjo de chegar ao nada como essência das coisas, do ser e do tempo, do ser no tempo. Numa des-sinfonia que se dá nesse pensar constante e que se constrói na música do poema-pensamento como uma teoria de si e da própria música.

Na poesia-música manóelina os sons são – re-compostos – lugar poético em que as regras de sintaxe, a lógica formal da língua e das significâncias, com seus símbolos gráficos e representações sonoras, são desconcertadas, desconstruídas, e o concreto e o originário das palavras são convocados: re-surgem. Dizemos do originário como um lugar, espaço-tempo, onde a palavra é sentido primevo, experiência concreta e inaugural que não se localiza num passado necessariamente. Espaço-tempo que convoca a força do trovão, que, para nós vem do latim *turbo, inis* – como de “turbilhão” –, mas também nos re-conduz a uma experiência originária das línguas indo-europeias, para os anglo-saxões primevos no *tunnor/thor* e, depois *thunder*. Re-únem tanto essa experiência concreta com vigor da *physis*, que rompe céus e terra, quanto a experiência com os deuses. Nesse exercício de sons-pensamento nos vem o tupi: o deus Tupã. É sempre o homem dizendo e dizendo-se desde sua experiência com o real acontecendo. Move-se sua boca, sua língua, seu corpo todo. Seu ser co-movido, percute onomatopeias e re-percute experiência no real – som, tom, o trovão que sai pela boca e que rasga os céus.

Assim, podemos pensar agora com esse tatear de concretude que buscamos trazer, nessas reflexões, que se ouvimos aves e beethovens, no concreto apenas, nossa escuta – que também é própria – pode experimentar aves e violinos: beethovens e bem-te-vis. E nossa própria língua se move na performance da linguagem para pensarmos e co-movermo-nos com a música do poema. Nos leva adiante, ao princípio, e em voltas a outros recantos da obra e das obras manóelinas: onde sibilam arranjos para assobio de sabiás com trevas, rumo ao nada, num desconstruir de símbolos impostos para re-arranjar silêncios do pensar e do fazer música.

Veremos, neste texto, alguns exemplos dessa condução de pensamento como composição musical, mas, por ora, vamos juntar um dos versos do último trecho do *Livro Sobre Nada* às reflexões, avanços e recuos que fizemos a partir dos caminhos indicados no início da obra. Sempre movido pela musicalidade que seus desenhos verbais convocam, o poeta traz ali um ritmo harpejante (“Ouço haperjos de mim nas latas tortas”) para estar no seu ser andarilho inventando, “meu desnome Andaleço’. Sob esse acorde, com as notas tocadas em modulação continuada ou sequente, um verso-questão que se desdobra em um poema dentro do poema se apresenta e o tema da obra retorna: “Todas as coisas têm ser?” (BARROS, 1996, p. 85)

Assim:

“As coisas para nós tinham uma desutilidade poética”
(Arte de Infantilizar formigas, 1 / 1º. Movimento)

“Todas as coisas têm ser?”
(O Andarilho, em Os outros: o melhor de mim sou Eles/4º. Movimento)

1.2. DA FORMA À DES-FORMA

Para avançar pela des-construção e re-construção das formas, re-inventar da língua para estar na linguagem, lugar do ser, vamos voltar nosso olhar um pouco mais para a forma sinfônica. Em sua origem, como uma estrutura ternária baseada na forma *sonata*, a sinfonia nos é apresentada inicialmente em três partes, sendo: a primeira como um *moderado*, que pode ter uma evolução rápida; a segunda como um *lento*; e a finalização retomando o *rápido*. Essas partes ou movimentos são como que as “pequenas formas” – que por sua vez se originaram em danças e canções – e que compõem a “grande forma”. Assim, podemos pensar o modelo sinfônico como uma forma ex-cêntrica: que parte de um ponto central, dentro, para fora. Como um modelo narrativo, a sinfonia torna-se classicamente uma sonata para orquestra, apresentando uma ideia em seu primeiro movimento (1ª parte), como quem introduz as personagens, para lançá-los nas peripécias do segundo movimento (2ª parte) e finalizar o enredo no terceiro movimento (3ª parte), como quem retoma as ideias temáticas anteriores ou as sintetiza numa outra proposta de ideia musical para tramar uma *conclusão*, dando sentido de continuidade das personagens do primeiro e segundo movimentos. Por ser uma forma grandiosa, podemos associá-la a um épico. Em cada um dos três movimentos encontraremos um tratamento similar dos núcleos narrativos temáticos apresentados que se inter-relacionam internamente, e são, *grosso modo*, reconhecidos no esquema: exposição, desenvolvimento e re-exposição, ou seja, cada movimento estruturará também momentos ternários em sua forma interior.

De acordo com Joaquim Zamacois, a sinfonia nasce com Stamitz e Haydn e é nesta forma que a estrutura da sonata se desenvolve até o máximo de sua grandeza arquitetônica: “devido à extraordinária gama de recursos que oferecem as imensas possibilidades da orquestra.” (ZAMACOIS, 1997b, p. 206). Abaixo observemos como o autor descreve a forma tradicionalmente adotada nas composições sinfônicas e exceções, com destaque para a poética bethoveniana, que pensamos aqui como um romper de limites com a forma usual, a “des-forma”:

A maior parte das Sinfonias consta dos quatro tempos explicados para a Sonata. É excepcional que excedam este número, e ainda mais, que não cheguem a três. A Sinfonia normalmente é totalmente orquestral. Mas não faltam exemplos da ampliação de seu poder expressivo com o emprego de instrumentos não habituais à [formação tradicional da] orquestra – como o piano ou o órgão – e inclusive as vozes humanas, como é o caso da Nona Sinfonia, de Beethoven, para orquestra, solistas vocais e coro misto. (ZAMACOIS, 1997b, p. 206).

1.3. DES-ESTRUTURA OU TEORIA COM-POSTA

Assim, após pensarmos um pouco mais sobre a forma, voltamos nossa escuta a esse lugar de composição manoelino. Será que o “nada” que visa alcançar com seus sons brincados – palavra-concreta, pensamento do sentido não re-compõem a vigência ontológica da música deixada a nós pelos gregos? Desfazendo limites e barreiras das realizações (LEÃO: 2010, p. 38) – será este o mesmo lugar por onde se conduz o maestro de Bonn, como pretendemos observar mais adiante, com sua música estranha àquele seu tempo?

Por ora, vejamos que, em vibração de sons e oscilação de ritmos, no originário, no nada, nesse “coisa alguma por escrito”, o poeta-músico pensa e nos faz pensar. Ao caminhar pela palavra, por si, ser, em manoelinas, compõe no vigor originário da experiência concreta de música-poesia, como os pensadores primevos. Seu método de des-construção – um *ver, re-ver, transver* -, tenta retirar tudo que é “excesso” (*modus tollens*), significâncias e sintaxes da *léxis* das línguas, que afastam a palavra de concretude. Ele atua como um escultor sonoro, “descascando” ruídos de sua pedra originária. Nosso exercício agora é pensar que re-constrói num *ponens* seus quatro movimentos, pondo memórias inventadas nessa sua escritura de música, como podemos chamar seu *Livro Sobre Nada*. Assim temos:

- i. Primeiro movimento - *Arte de infantilizar formigas*
- ii. Segundo Movimento - *Desejar Ser*
- iii. Terceiro Movimento - *O livro sobre nada*
- iv. Quarto Movimento - *Os Outros: o melhor de mim sou Eles.*

Nossa investigação se encaminha aqui para uma observação de como a trama dessa poética musical compõe e apresenta uma construção de contornos melódicos, estruturas rítmicas, texturas e tessituras com vozes. Contraponto. Como compositor de sinfonias, aquele que necessita encontrar os timbres e a densidade de sons para cada movimento, cada frase, cada cadência. É esse movimento constante que se encontra em *Livro Sobre Nada* em sua completude – que dialoga com o restante da obra manoelina.

1.4. UMA OBSERVAÇÃO DIDÁTICA

Para pensar essa musicalidade presente na obra de Manoel de Barros como empenho do artista, numa reflexão mais didática, necessária aos processos científicos, vamos observar aqui dois trechos das partes-movimento que compõem *Livro sobre Nada*: “Desejar Ser” e “O Livro Sobre Nada”.

FIGURA 1 – Quadro comparativo entre os poemas

<p>[DESEJAR SER] 5. Sou um <u>sujeito</u> cheio de recantos. Os <u>desvãos</u> me constam. Tem hora leio <u>avencas</u> Tem hora, Proust. Ouço aves e <u>beethovens</u>. Gosto de Bola-Sete e Charles Chaplin <u>O dia vai morrer aberto em mim.</u></p>	<p>O LIVRO SOBRE NADA 5. Melhor <u>jeito</u> que <u>achei</u> de me conhecer foi fazendo o contrário 6. Sou um <u>sujeito</u> <u>preparado</u> de <u>conflitos</u> [oposto: <u>avenças</u>] 7. Não pode haver ausência de bocas nas palavras: Nenhuma fique desamparada do ser que as revelou 8. o meu <u>amanhecer</u> vai ser de noite.</p>
---	--

Fonte: BARROS,1996, p. 36 e p. 67-68.

FIGURA 2 – Quadro comparativo entre os poemas

<p>[DESEJAR SER] 9. A ciência pode classificar e nomear um sabiá mas não pode medir seus encantos. A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem nos encantos de um sabiá. Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: <u>divinare</u>. <u>Os sabiás divinam</u></p>	<p>[O LIVRO SOBRE NADA] 9. Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção. [canto] • 10. O que sustenta a <u>encantação</u> de um verso (além do ritmo) é um ilogismo. [resposta] • 11. Meu avesso é mais visível que um poste. [canto] • 12. <u>Sabio é quem advinha</u>. [resposta]</p>
--	--

Fonte: BARROS, 1996, p. 53 e p. 68.

Lembrando ser esta proposta de reflexão uma escuta possível, mas não única da obra, tratamos “Desejar Ser” neste trabalho como o segundo movimento da composição (página 9). Ali, sonoridades e re-significações nos trazem questões do ser e o tempo, o ser no tempo; também podemos escutar esse trecho como “preparatório” para o que se ouvirá e em OLSN que em nosso trabalho temos tratado como o terceiro movimento desse poema des-sinfônico manelino e parte sobre qual buscaremos nos dedicar.

Como que guardado dentro da obra *Livro Sobre o Nada*, a parte-poema “O Livro Sobre Nada” poderia ser chamada de poema aforístico, se o leitor-ouvinte fosse dado à escuta superficial ou sistemática. Mas, sendo aqui a proposta de diálogo com a obra, com as obras e entre obras para que possamos pensar sobre música, poesia e o próprio pensamento, trazemos a questão do poema sinfônico de novo ao foco da reflexão sobre a des-sinfonia que tateamos escutar neste texto. Em uma sinfonia, o terceiro movimento, consiste, muitas vezes, em um *allegro* ou *scherzo* principal, essa peça de movimentos rápidos; uma seção de trio, que é uma composição de três instrumentos ou vozes; um retorno do *scherzo*; e

uma *coda*, que é italiano para "cauda" e representa simplesmente o fim do terceiro movimento.

Se a sinfonia é composta como que numa tessitura e costura de formas-parte, as formas-sonata, com a exposição de um tema, desenvolvimento e re-exposição – e alguns autores destacam mesmo a rigidez dessa forma de composição no período clássico –, pensemos que, ao escutar no *Livro Sobre Nada* um poema sinfônico se houver rigidez há de ser des-velada, desconstruída. No deslimite, na desforma, a nova forma. Então, iniciando com “É mais fácil fazer da tolice um regalo”, na edição original (BARROS, 1996, p. 67), OLSN traz um flautista na ilustração que anuncia essa parte da jornada. E lá, nos últimos versos, retoma o tema da desutilidade poética, um brincar com palavras e coisas: “Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” e em seguida: “Não preciso de fim para chegar”. Pensamos se podemos nos perguntar agora se poderia ser OLSN, então, como que um *Allegro molto? Cantabile*. Moda Barros, moda nada: numa desutilidade poética das coisas, palavra-coisa poética chegando “ao grau de brinquedo para ser séria”. Leve, com versos curtos, brinquedo de palavra poética em Barros é palavra-música, já vimos, pensamento em sonoridade-concretude originária, momento inaugural.

Assim, vamos observando um tanto mais essa palavra chegando a grau de brinquedo: OLSN tem 37 versos, micro-poemas, “frases poético-musicais” – fragmentos? Estão separados graficamente por um ponto, esférico-negrito, no centro da página, na edição original, de 1996, e também na reunião de 2010. Poderiam ser lidos-ouvidos e/ou executados-performados separadamente, mas também num único poema-música, ou num poema-músicga com todos os outros de *Livro Sobre Nada*: numa “grande forma”. Aqui, optamos por pensá-lo no contexto de seus “diálogos”, em sua própria estrutura e sonoridades internas, “compondo” com todo *Livro Sobre Nada*. Para seguir nesse exercício, vamos trabalhar mais especialmente com trechos de Desejar Ser, pensando ainda num certo efeito preparatório de um trecho para outro, as frases poético-musicais, sonoridades, dialogando entre si nesta obra, mas também com toda a obra manuelina – pregressa e futura, com diálogo presente.

Observando os Quadros 1 e 2, notamos esse processo de construção musical, constituído num entrelaçar da obra, tessitura de temas ou motivos, formando tramas sonoras internas com o que é tema-pensamento, temas-som, tema-nada: silêncios. São recorrências, motivos-sonoros retomados, paralelismos que o poeta-músico traz nas suas construções. Repetições que descontroem limites e reconstroem os caminhos dessa música manuelina, dando ritmo, fazendo cadência. “O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é um ilogismo”. São sibilacões de sopros, chiados, toque de passadas traspassados, tempo-contratempos, passos e compassos em cantos, encantações que se lê/ouve em avencas e avenças imaginadas. Há erres que sonorizam desenhos de riachos inventados; arranjos para assovio de passarinho e de quem ouve [ou vê?] aves e “beethovens”: Bem-te-vis? Onde vogais gorjeiam harmonias: “su-jeitos-cheios-vãos-leio-dia-vai-achei-ciência...” “Os sabiás divinam” (Desejar Ser), “pois que Sábio é quem advinha” (OLSN).

É possível ouvir também em alguns momentos como que um canto responsorial, como registramos (Quadro 2). E há pensamento presente todo tempo, todo o tempo, ser no tempo, ser o tempo. São imagens-pensamento-sonoridades entrelaçando-se, dentro de um verso, dentro do poema-música,

entre os poemas. Primeiro: “O dia vai morrer aberto em mim” (Desejar Ser) e depois “O meu amanhecer vai ser de noite”.

2. NO MAESTRO DAS COISAS, O POETA DE BONN

Se viemos aqui pensar com o maestro das coisas, sua des-forma na grande forma, se fez necessário em nosso empenho de observação trazer para o diálogo o grande maestro das formas sinfônicas, Beethoven, aqui tateado poeta desde Bonn. Ele surge tanto pelo seu protagonismo e genialidade na transvisão e transformação da forma sinfônica, transpondo seus limites e fronteiras formais, mas também na própria poesia manuelina. Em tantas coisas e nadas e sons, o velho maestro surdo vem em Barros como forma-poema. Vejamos em *O Livro Sobre Nada*: “O artista é um erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito” (BARROS: 1996, p. 70).

Temos aqui contradição ou um re-afirmar de identidade? Como um erro pode ser perfeito? O que seria contraditório nas normas e formas tradicionais, nas regras postas, não vem de-composto em manuelinas como re-afirmação da essência de um “ser Beethoven”? Pois só Beethoven erra como Beethoven, com sua essência, em seu próprio, sendo. E em sua identidade e diferença, seu próprio, aquele que cria sendo criado, compõe – em sentido e não significâncias. O que faz, realiza é sua obra, seu modo de relacionar-se com o real.

“O artista é um erro da natureza”, dizem as manuelinas. Vejamos, então, que “erro” no dizer dos dicionários pode ser [1] ato ou efeito de errar; [2] juízo ou julgamento em desacordo com a realidade observada; engano [3] qualidade daquilo que é inexato, incorreto (HOUAISS online, 2018). Ocorre que por “natureza”, podemos considerar aqui a convocação da *physis*⁴ grega, originária. Na *physis* não há erro ou acerto, tudo é, sendo. Apenas. Ali não há co-reto... Apenas o real, realizando-se.

Em se tratando de *Livro Sobre Nada*, a obra toda manuelina se conversa, em suas tessituras e tramas de fios-palavra e temas sonoros. E esse verso pode nos levar de volta, por exemplo, ao segundo movimento, “Desejar Ser”, num dos trechos sobre os quais já nos debruçamos, ou para mais adiante na abertura do 4º movimento, “Os Outros: O melhor de mim sou Eles” – que não pretendemos tratar profundamente nesta etapa, mas que contém também o tema sobre o qual pensamos agora. Vejamos os trechos destacados a seguir:

a. Em “Desejar Ser” (BARROS, 1996, p.45):

5. [...]

“Ouço aves e beethovens”

[...]

b. Em OLSN (BARROS, 1996, p.70):

“O artista é um erro da Natureza. Beethoven foi um erro perfeito.”

c. E em “Os Outros: o Melhor de mim sou Eles – As lições de R.Q.”

(BARROS, 1996, p.75)

[...]

“Expressão reta não sonha

Não use o traço acostumado

A força do artista está em suas derrotas”
[...]

Observada essa recorrência temática – beethoven-poema, natureza-*physis*, imperfeição-perfeita-na-identidade-de-sua-errância, sonho-não-é-co-reto, deslimite-traço-acostumado, a derrota (des-rota? não-reto?)-como-a-força-do-artista, etc –, podemos pensar então se esse mover-se por e em música pelo qual o poeta-músico busca rearranjar suas palavras-som e silêncio, não ocorre e transcorre também co-movido por um re-conhecer-se nessa “errância”, que só pode ser “perfeita”, por ser única, do próprio de cada ser. Manoel de Barros se reconhece e afirma seu próprio, por exemplo, nesse “erro perfeito” – que é Beethoven-Barros – nesse oximoro, essa combinação de palavras de sentido oposto que se excluíam mutuamente, mas que, no contexto e brincadas à moda do poeta-músico, reforçam a expressão. Esse brincar com todas as significações fortalece imagem-tema. Barros é Barros nessa “derrota” que é caminho, jornada, num traço desacostumado que também usou o Beethoven que as manelinas poemam pra desarranjar as normas da forma sinfônica.

2.1. BEETHOVEN E O DESLIMITE: TEMPO-LUGAR DA CRIAÇÃO

Para seguir pensando agora Barros e Beethoven, talvez seja preciso avançarmos uma vez mais para o princípio, um momento inaugural, voltando nossa escuta à Viena de 1824: um maestro e o *maestro* diante da orquestra⁵. Em 16 compassos iniciais, com intervalos de 5ª e 4ª, sem uma melodia convencional definida, os instrumentos da Orquestra da Ópera de Viena⁶ configuravam um clima sonoro sem a sintaxe comum da forma sinfônica, com melodia clara apresentada num tema, acompanhada com os ritmos, harmonias e timbres bem definidos, que consagrara o velho maestro nascido em Bonn. Era, então, 1824. Mas ali, a memória de um homem envolto em silêncio não convocava outro tempo? Em seu desarranjar de formas, Beethoven trazia uma música que apelava para um tempo futuro, trazendo o antes e o depois do tempo, num originário criativo, todo o tempo. Como Barros perseguiria tantos anos depois em outras formas, de um nada, a partir de um caos-origem de tudo, Beethoven, re-criava e criava em uma des-sinfonia, sua sinfonia máxima. Todos os sons, *συνφωνία* (*syn* + *fonía*), e tudo era quase e só a partir da memória: na memória, re-invenções sonoras de um homem que, então, vivia o silêncio.

Em sua obra *Estética e história da música*, Joaquim Zamacois descreve o caráter estranho em tudo da etapa final da produção sinfônica beethoveniana em relação ao “classicismo puro”, com o que podemos pensar aqui como o romper limites que o próprio Zamacois descreve que empreende Beethoven depois de se tornar a figura máxima do classicismo, ao levar a forma da sonata e relacionados – incluída aqui a forma sinfônica – “ao seu maior grau de esplendor, ao dar a cada um de seus elementos e ao conjunto deles uma eloquência até então desconhecida” (ZAMACOIS, 1997a, p. 154). E, depois, rompendo seus limites na sua última etapa estilística, quando as fronteiras do modelo clássico pareceram limitadas para a genialidade expressa do maestro, segundo reflete Zamacois. Beethoven transcende a forma? E seu próprio tempo. Para observar essas questões, vamos acompanhar mais das reflexões acerca dessa “sinfonia poemática” que Beethoven cria, sinalizando para uma música futura a seu tempo.

Cierto que lo extramusical no influye en tales obras sobre lo estructural, apartandolas, en tal sentido, de lo considerado *clásico*; pero cierto también, que se trata ya de *Sinfonías poemáticas* en las cuales, además, podrían encontrarse germenos descriptivos y evocativos para fundamentar el “*poema sinfónico*” romântico. (ZAMACOIS, 1997a, p. 154).

Poderíamos, então, relacionar tal procedimento à ideia de desconstrução da estrutura clássica pré-definida, a des-sinfonia como configuração de um clima sonoro, sem a sintaxe comum da forma sinfônica com melodia clara apresentada num “tema A” sendo acompanhada com ritmos, harmonias e timbres bem definidos? Beethoven nos apresenta uma fusão de timbres, uma mistura da orquestração com intervalos de quinta justa fornecendo a sustentação harmônica e ao mesmo tempo servindo de superfície melorrítmica. Charles Rosen nos traz considerações fundamentais acerca da “suspensão de movimento” na obra de Beethoven, para compreendermos a proposta de “des-sinfonia” compreendida no poema de Manoel de Barros, e que nos faz pensar que o poeta fundamenta sua teoria na prática compositiva do poema fazendo soar a música dos arranjos para assobios.

Esta facultad de suspender el movimiento, que crea el efecto de que el paso del tiempo, medido únicamente por la acción, se detiene, se relaciona muy de cerca con el exquisito gusto mozartiano de usar una pausa dentro del movimiento armónico antes de las recapitulaciones. Sin embargo, llegó a ser uno de los rasgos más personales de Beethoven. En la sección de desarrollo del primer movimiento del Cuarteto, op. 130, gracias a su continuada pulsación suave, su breve tema ostinato, su frase lírica prolongada que se repite una y otra vez, todo ello combinado en una sola cosa, se suspende el movimiento del mismo modo que en el sosegado comienzo del desarrollo de la Novena sinfonía, gracias a sus cambios armónicos sincopados y átonos que aplazan cualquier idea de acción. En ambos se crea una intensidad más terrorífica y conmovedora que la que se pudiera originar con cualquier otro movimiento menos interno. A pesar de toda su tensión, dichos efectos son de carácter fundamentalmente meditativo, y hacen que uno sea consciente de que la exploración del universo tonal es en gran medida un acto introspectivo. (ROSEN, 2003, p. 511).

Não seria esse caráter fundamentalmente meditativo que podemos experimentar também numa escuta da obra manoelina, notadamente sua composição *Livro Sobre Nada?* A errância beethoveniana musicada por Barros – “Beethoven foi um erro perfeito” –, aponta para a busca introspectiva, pela completude da ação criativa. Meditar como cuidar de um fazer criativo próprio, inaugural, uma busca tanto para Barros quanto para Beethoven, poetas da escrita, músicos de suas partituras. Mas a escrita para ambos não foi um fator de aprisionamento das ideias criativas. Beethoven evita enfatizar a quadratura da escrita musical, prefere o desenvolvimento com frases melódicas e longas, com uso de ampliações, sem a necessária articulação do tempo forte na *tésis* do compasso. Evita a redundância do esquema rítmico que confirma a métrica e, vice-versa, procura escapar com gesto átono da síncope que desloca o acento do tempo “forte” imposto pela métrica. Assim também Barros escorrega pela palavra, escapa do signo ordinário, da funcionalidade gramatical, como Beethoven

escapa da melodia ordinária de uma lógica métrico-tonal, ao menos na introdução da *Nona*, não se ouve nitidamente uma harmonia, uma melodia, um ritmo mensurado como numa dança característica. São invenções de timbre, melodia, harmonia e ritmo; como uma sinfonia inventada, a sinfonia do nada, a palavra inventada para dizer o que é criação, a melodia inventada para mostrar o que é ou o que pode ser música.

À GUIA DE CONCLUSÃO - SINFONIA TRANS-FIGURADA EM MANOELINAS: TRANSFORMA ESCUTA

Na escuta musical a que o *Livro Sobre Nada* nos convoca, encontramos um co-responder ao modelo sinfônico, tanto como um épico do ser/das coisas, mas nesse formato de estranheza que o maestro Beethoven cria e Barros busca, a seu modo, “moda nada”, em toda a sua obra. Para auxiliá-lo no seu lugar-des-lugar nessa estranheza, a diferença que é verdade: identidade. Nesse mostrar-se e dizer-se, Barros compõe em tudo verdade poética, o que só pode ser em poema-música.

Concluimos aqui com a questão de que compreender essa construção manoelina no seu apelo de realizar música, no seu lugar de des-limite e estranheza inovadora e criativa – pelo qual se move também o maestro van Beethoven, como observamos aqui –, amplia as nossas próprias fronteiras do pensar música: desde os nossos limites, acolhendo o des-limite que toda obra de arte como produção do homem também é. Pois toda obra trata-se sempre de um modo do homem relacionar-se com o real e que é único em cada ser, sua identidade, próprio.

E se, dizer o próprio – o ser – é o que se diz como um mostrar, daí a sabedoria. Um ser sábio como um poeta-músico que traz no seu dizer a obra poética com o vigor do originário, o vigor da performance como uma obra musical. Manoel de Barros escreve como um músico sábio que executa sua obra no frescor, latência e fervor da performance. Uma escrita performática. Dramática, de ação, movimento, que impõe não só a ação de ler, como quem recolhe o significado do texto escrito, mas sobretudo como quem renasce desde o sentido de uma escuta do poema como quem escuta o sentido de uma frase musical. Pensamento. Música e palavra.

From the master of things: the dis-symphony of being

ABSTRACT

The aim of this paper is offer a listen and promotes a dialogue with and about Manoel de Barros's works, specifically "Book about nothing", as a musical-poetical production. Using didactical examples and including a dialogue between Barros's poetical construction with the innovative dis-construction of the traditional symphonic structure launched by Beethoven in the Ninth Symphony, we try observe the real appeal in Barros's compositions, in the direction of perform itself as music – term which we should think here as this production of man, "creating" and "making" to relate himself with the real. Our reflections are structured around the questions about language and the work by authors as Heidegger, Emmanuel Carneiro Leão, Charles Rosen and Joaquim Zamacois. Here, we attempt dialogue with the word "music" in the concreteness ontological of their origin, trying to conduct our thought in a "place" and a "moment" in which the "music" doesn't depend of the mediation from representations systems of the concrete experience with the musical phenomenon, dialogue where don't exist yet the scission between poetry and music. We thought Barros in his musicing the things, in his searching for this creative "nothing" which makes up their dis-Symphony of Being. Our conclusion discuss the question: understanding this Barros's construction in their appeal of realize itself as music, in their dis-limit, in their strangeness and creative innovation could broad our own borders of thought about music and poetry.

KEYWORDS: Music. Poetry. Language. Manoel de Barros. Beethoven.

NOTAS

¹ "Costumamos considerar que produzir é uma atividade cujos procedimentos devem alcançar um resultado, a saber, a construção acabada. Essa é, sem dúvida, uma representação possível do que seja produzir. Com ela pode-se apreender corretamente o que seja produzir mas não se consegue encontrar a essência do produzir. Em sua essência, produzir é conduzir para diante de [...], é pro-duzir" (1). Referência: (1) HEIDEGGER, Martin. Ensaios e conferências. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 138. Dicionário de Poética e Pensamento UFRJ. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Produzir>. Acesso em: 18 ago. 2018

² "An die Freunde" (1785), Ode à Alegria, é o poema escrito por Friedrich Schiller, que inspira a composição da Nona Sinfonia Beethoven traz na íntegra com solistas e coro, no 4º movimento da obra. Surpreendente para a época (1824), a Nona é inovadora na forma; o destaque às vozes como instrumentos foi um dos momentos inaugurais em termos da evolução do modelo sinfônico empreendida a partir do maestro-poeta.

³ De acordo com o Dicionário de Poética da UFRJ, há três noções fundamentais de **linguagem**:

1ª) Comunicacional/informacional: é a concepção da língua como meio e instrumento. Ela então se reduz a um código relacional-funcional.

2ª) De conhecimento/conceitual: é a **linguagem** enquanto representação, pela qual se dá uma tensão entre o significante e o significado em relação ao referente. Predomina o conteúdo, daí tornar-se lógico-conceitual, até porque se depreende da sintaxe.

3ª) Poético-ontológica: é a *phýsis* se manifestando. As duas primeiras presidem à concepção do código genético como "**linguagem** universal da vida". Mas aí interfere algo fundamental: a) a relação parte/todo e todo/parte, ou seja, as duas concepções: mecanicista e sistêmica, onde se dá a questão da sintaxe lógico-formal; b) a sintaxe poético-ontológica. Como se dá a tensão entre **linguagem** e sintaxe? O que podemos compreender por **linguagem** poético-ontológica é a contraface da *phýsis*, da realidade realizando-se, acontecendo. Ela precisa ser pensada a partir do que o pensador Heráclito diz do *lógos*: "Auscultando não a mim, mas ao *Logos*, é sábio concordar : tudo é um" (1). Manuel Antônio de Castro in: Dicionário de Poética/UFRJ: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Linguagem>. Referência: (1) HERÁCLITO. Fragmento 50. In: Os pensadores originários - Anaximandro, Parmênides, Heráclito. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 71.

⁴ Sugerimos aqui observar e refletir sobre o termo "**natureza**" como essa palavra vinda do latim "*natura*" e que na sua jornada de significâncias perdeu-se da concretude e plenitude do sentido. Observemos duas das considerações sobre o termo grego "*phýsis*" do dicionário de poética da UFRJ. Projeto conduzido pelo professor Manoel Antônio de Castro. <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Physis>. Assim: 1. "A *phýsis* no pensar de Heráclito é o surgir incessante" (1), "o que literalmente significa: surgir no sentido de provir do que se achascondido, velado e abrigado. Esse surgir torna-se imediatamente visível quando pensamos no surgimento da semente escondida dentro da terra, no rebento, no surgir dos brotos. A visão do nascer do sol também

pertence à essência do surgimento. Podemos ainda pensar o surgir como quando o homem, concentrando o olhar, surge para si mesmo, como no discurso o mundo surge para o homem e com ele se reúne a fim de que o próprio homem se revele, como o ânimo se desdobra nos gestos, como sua essência persegue o desvelamento num jogo, como sua essência se manifesta na simples existência. Em toda parte – para não se falar do aceno dos deuses – dá-se um vigor recíproco de todas as essências, e em tudo isso o aparecimento, no sentido de mostrar-se a partir de e dentro de si mesmo. Isso é a *phýsis*" (2). Referências: (1) CASTRO, Manuel Antônio de. "Poiesis, sujeito e metafísica". In: _____ (org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004, p.28; (2) HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 101.

⁵ A primeira execução da Nona Sinfonia (7 de maio de 1824) teve Beethoven no palco do Kärntnertortheater, em Viena, mas foi regida pelo então diretor musical do teatro, Michael Umlauf, devido a avançada surdez do maestro-poeta de Bonn.

⁶ A apresentação da Nona Sinfonia em 1824 viria a ser considerada posteriormente como a fundação da Filarmônica da Viena, originada na então Orquestra da Corte de Viena.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Livro Sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. **Aprendendo a pensar II**. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Dicionário de Poética e Pensamento. Internet**. Internet (2018)

CESAR, Pedro. **Só dez por cento é mentira: a desbiogratia oficial de Manoel de Barros**. 80 min, Brasil: Produtora Artezanato Eletrônico, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

ROSEN, Charles. **El estilo clásico: Haydn, Mozart e Beethoven**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

ZAMACOIS, Joaquin. **Temas de estética e historia de la musica**. Cooper City: SpanPress Universitaria, 1997a.

_____. **Curso de formas musicales**. Cooper City: SpanPress Universitaria, 1997b.

Recebido: 02 set. 2018

Aprovado: 16 set. 2021

DOI: 10.3895/rl.v23n42.8798

Como citar: ALVES, Chirleia R. Do maestro das coisas: a des-sinfonia do ser. *R. Letras*, Curitiba, v. 23, n. 42 p. 36-52, set. 2021. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>. Acesso em: XXX.

Direito autor: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

