

## O processo criativo em música: ideação e discursividade

*The Creative Process in Music: Idea and Discourse*

**Ilza Nogueira**

*Universidade Federal da Paraíba*

**Resumo:** Tecendo interconexões entre a concepção da ideia e do discurso musical, este ensaio apresenta reflexões sobre a composição enquanto produto da interseção entre sociedade, academia e cultura e como ofício que requer conhecimentos técnicos diversos para a concepção do discurso, para a transmissibilidade via documentação e para a performance. Esta concepção descreve a natureza cíclica da música enquanto emergente de estímulos sócio-culturais, produção crítica e singular que finalmente retorna aos contextos contingentes de sua produção como novo estímulo e influência. Após teorizar sobre o assunto, a autora apresenta a versão filosófica sobre a criação musical do compositor baiano Fernando Cerqueira (Ilhéus, 1941).

**Palavras-chave:** Poiesis musical. Ideia e discurso musical. Memória e invenção na criação musical. Fernando Cerqueira.

**Abstract:** Weaving interconnections between the conception of idea and discourse in music, this essay reflects upon composing as a product from the intersection among society, academia, and culture. As a craft, it requires building technical knowledge for conceiving a discourse, for its transmission via documentation, and for its performance. The essay describes the cyclic nature of music, which emerges from socio-cultural stimuli, turns it into a singular product of the critical subject, and, finally, returns to the contingent contexts of its production as a new stimulus and influence. Finally, the paper presents a philosophical conception on music making by Bahian composer Fernando Cerqueira.

**Keywords:** Musical poiesis. Idea and discourse in music. Memory and invention in music making. Fernando Cerqueira.



Este ensaio apresenta algumas reflexões sobre o processo criativo em arte, tecendo interconexões entre a concepção da ideia e do discurso artístico, considerando, em especial, o caso da música. Para organizar as ideias, concebi um modelo gráfico que pretende simular a “oficina do compositor”: um ambiente imaginário onde ideologias absorvidas e utopias produzidas se interfertilizam para moldar a ideia e o discurso composicional.

Idealizei esse ambiente a partir dos campos de conhecimentos que um compositor de formação acadêmica acessa no processo de ideação e discursividade, a dupla face da criação musical. O compositor de formação e/ou atuação acadêmica é, portanto, o foco de interesse.

## 1. A “oficina” do compositor: proposição de um modelo representativo

O modelo representativo desta oficina imaginária foi idealizado na forma de um hexágono (v. Fig. 1), cujas seis subdivisões regulares representam campos de vivências (na metade superior) e de conhecimentos específicos (na metade inferior).

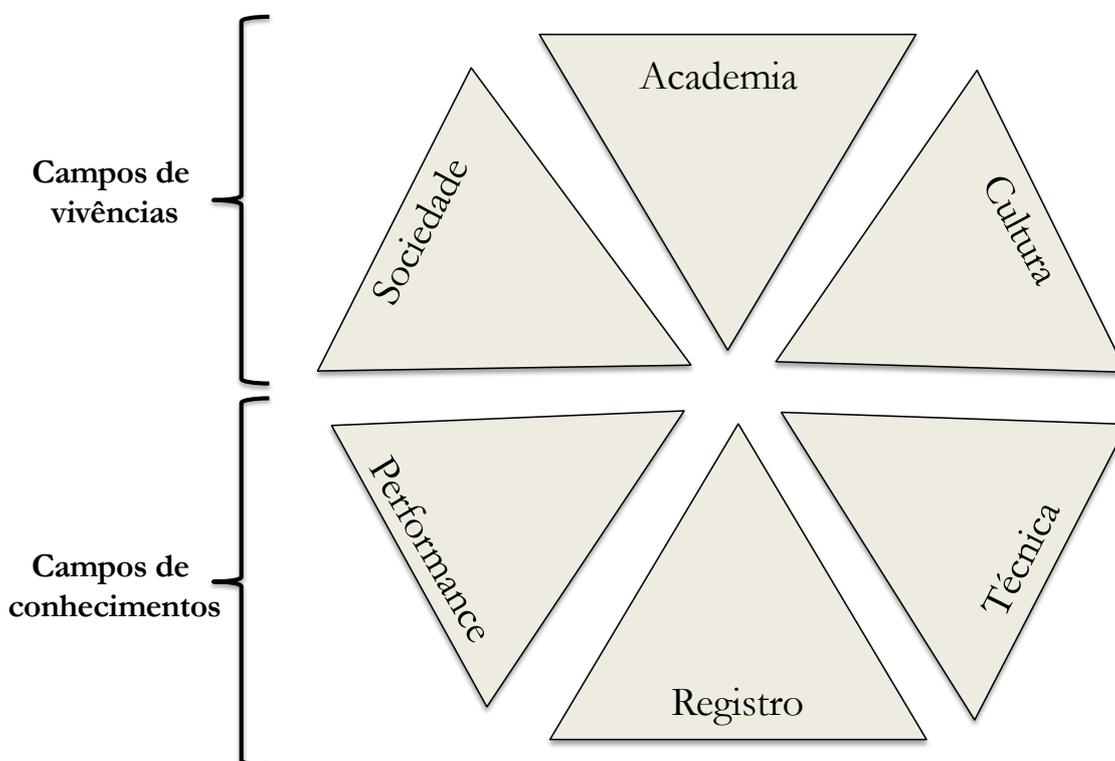
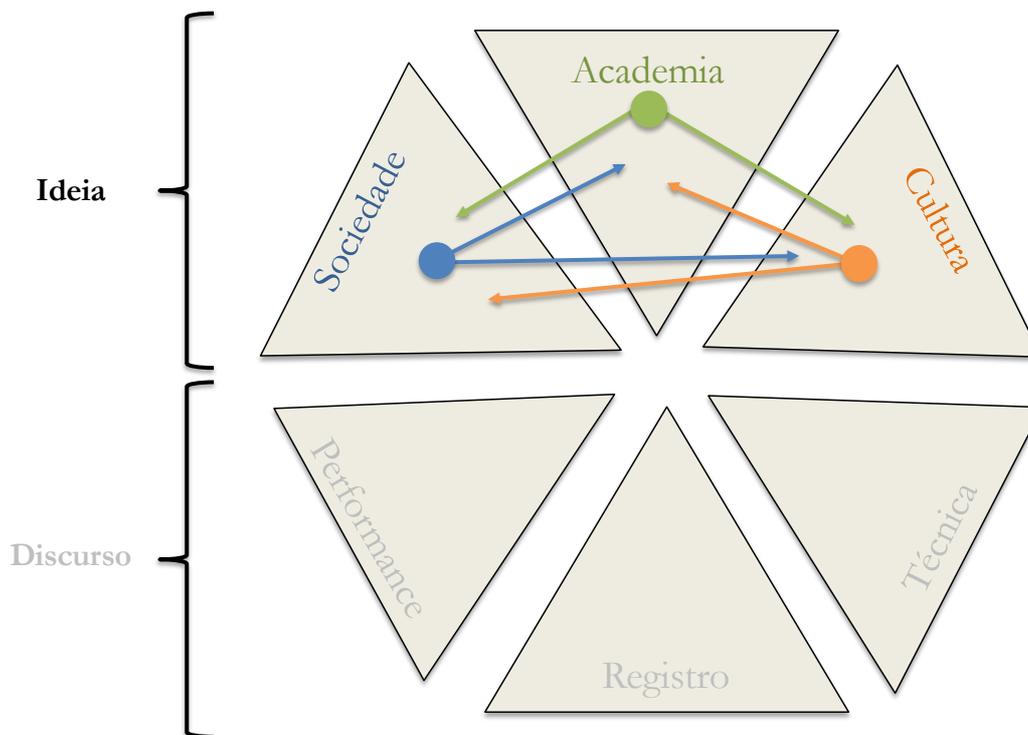


Figura 1: A oficina do compositor: campos de vivências e conhecimentos

Os meios social, acadêmico e cultural são ambientes interativos que nutrem as ideias e condicionam conhecimentos que, por sua vez, nutrem os discursos. Esses conhecimentos são: a elaboração técnica da ideia, sua materialização em meios de registro e a elocução da performance (v. Fig. 2).



**Figura 2:** A oficina do compositor: campos relativos à ideia e ao discurso

Entende-se discurso como a organização lógica do fluxo evolutivo de uma ideia em determinado meio expressivo, objetivando a transmissibilidade. Nesse sentido, discurso é a corporificação da ideia: produto do trabalho colaborativo da racionalidade e da emotividade, resultando em possíveis significados. Na música, a ideia é o impulso energético da expressão discursiva, seja até mesmo uma manifestação do silêncio, como é o caso de 4'33" de John Cage. Pode-se dizer que a ideia é potência enquanto o discurso é ato.

Nos meios acadêmicos da música, é impossível não lembrar de Schoenberg quando se discute a ideia musical, tendo sido ele um compositor praticamente obcecado em conceituar ideia na arte de um ponto de vista específico (um produto dirigido pela "inspiração", embora intelectualmente elaborado) e distinto da ideia na ciência (produto do intelecto, mesmo que inspirado pela imaginação). Para ele, a ideia musical é a força interior que dá vida ao corpo sonoro que a apresenta, realiza, concretiza (corpo este que ele

concebeu como íntegro, de controle centralizado, orgânico portanto). Equalizando ideia a inspiração e integridade, ele atenta para sua preexistência à composição, como concepção de um projeto, visão artística de uma totalidade unitária, abstração fundada na interrelação de forças opostas que ele expressou da seguinte forma, em 4.6.1934: “Uma ideia é o estabelecimento de relações entre coisas ou partes entre as quais nenhuma relação existia antes desse estabelecimento”<sup>1</sup>. E o que definiu como “estabelecimento de relações” surge especificado em outro manuscrito coetâneo (9.6.1934) como a dinâmica do todo:

Através da conexão de sons de diferentes alturas, durações e tensões [...] surge uma excitação: um estado de repouso é questionado por um contraste. Dessa excitação procede um movimento, o qual, após a chegada a um clímax, conduzirá novamente ao estado de repouso ou a uma nova consolidação que seja equivalente ao estado de repouso<sup>2</sup>. (Schoenberg 2006, p. 96)

Outro trecho escrito alguns dias após (26.6.1934) leva-nos a estabelecer uma conexão dessa descrição de movimento dinâmico com o que Schoenberg considera como uma das “contingências” da apresentação da ideia (ou seja, do discurso musical): “as leis da lógica, da coerência e da compreensibilidade”<sup>3</sup>. A concepção de ideia como um todo dinâmico e os requisitos de sua apresentação relativos à ideologia organicista definem Schoenberg entre inovador (no que se afasta da concepção novecentista de ideia como tema) e tradicionalista (no que persevera na concepção orgânica do discurso).

---

<sup>1</sup> A concepção schoenberguiana da ideia musical aqui apresentada deriva-se de sua obra máxima sobre a ideia musical e sua apresentação, *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung*, uma coletânea de manuscritos datados do período entre 1923 e 1936 publicada nos Estados Unidos com o título *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of its Presentation* (Columbia University Press, 1995 / Indiana University Press, 2006). A citação se encontra no início do breve manuscrito intitulado “The Musical Idea”, datado de 4 de junho de 1934 (Schoenberg 2006, p. 304): “An idea is the establishment of relations between things or parts between which no relation existed before that establishment”.

<sup>2</sup> “Through the connection of tones of different pitch, duration, and stress (intensity???), an unrest comes into being: a state of rest is placed in question through a contrast. From this unrest a motion proceeds, which after the attainment of a climax will again lead to a state of rest or to a new (new kind of) consolidation that is equivalent to a state of rest.” (Schoenberg 2006, p. 96).

<sup>3</sup> “The presentation of the musical idea is contingent upon: 1) the laws of logic, of coherence, and of comprehensibility. (V. Schoenberg, 2006, p. 96: “The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation”).

Em 1937, ele descreveu desta forma sua experiência relativa à ideia musical:

Eu vejo a obra como um todo primeiramente. Então eu componho os detalhes. Elaborando-os, eu sempre perco alguma coisa. Isso não se pode evitar. Há sempre alguma perda quando se materializa, mas há um ganho compensatório em vitalidade. Todos temos dificuldades técnicas, que não surgem da inabilidade de trabalhar o material, mas de alguma qualidade inerente à ideia. E é a ideia, esse pensamento inicial, que deve ditar a estrutura e a textura da obra<sup>4</sup>. (ibid., p. 6)

Em 1946<sup>5</sup>, ele volta a assegurar a noção de ideia como “a totalidade da peça” e “o mais importante na obra de arte”, tornando a mencionar a dinâmica do todo como o estado de “agitação” (*unrest*), de desequilíbrio (*unballance*), que cresce através da maior parte da peça no relacionamento de alturas, fortalecido por funções similares do ritmo. Quando ele conclui que “o método pelo qual o equilíbrio é restaurado parece-lhe a verdadeira *ideia* da composição”<sup>6</sup> (Schoenberg 1984, p. 123), observa-se um comprometimento entre as noções de ideia e discurso; e se “as leis da lógica, da coerência e da compreensibilidade” são as que ele ainda persegue em seu discurso musical, pode-se deduzir que a ideologia, de certa forma, parece dominar a utopia na obra de Schoenberg.

Fechando este parêntesis sobre o pensamento de Schoenberg, volto às nossas próprias reflexões, observando que um compositor pode reviver uma ideia em vários discursos, criando uma rede de relações interdiscursivas, como é o caso da série de *Choros* ou das *Bachianas* de Villa-Lobos, cujas ideias centralizantes parecem ser, respectivamente: forjar o espírito do vernaculismo musical urbano brasileiro (no caso dos *Choros*, em que a vivência cultural dita a ideia); ou insinuar afinidades interestilísticas em estéticas histórica e culturalmente paradoxais (no caso das *Bachianas*, em que a vivência acadêmica dirige a ideia).

---

<sup>4</sup> “I see the work as a whole first. Then I compose the details. In working them out, I always lose something. This cannot be avoided. There is always some loss when we materialize. But there is a compensating gain in vitality. We all have technical difficulties, which arise not from inability to handle the material, but from some inherent quality in the idea. And it is the idea, this first thought, that must dictate the structure and the texture of the work.” (Schoenberg 2006, p. 6)

<sup>5</sup> “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”. (Schoenberg 1984, p. 113–124).

<sup>6</sup> “The method by which balance is restored seems to me the real *idea* of the composition” (Schoenberg 1984, p. 123).

Voltando a observar o hexágono (v. Fig. 3), podemos também diferenciar as duas metades longitudinais pelos tipos de conhecimento que encerram. Lembrando Kant em sua “Crítica da Razão Pura” – em simples analogia, sem pretender resgatar a complexa integralidade de suas conceituações – poderíamos considerar na metade superior conhecimentos “a priori” do ser “obra”, adquiridos pela “razão” sem necessariamente exigirem a “experiência” (a prática do compor); na metade inferior, conhecimentos “a posteriori”, que provêm da experiência composicional, da “mão na massa”.

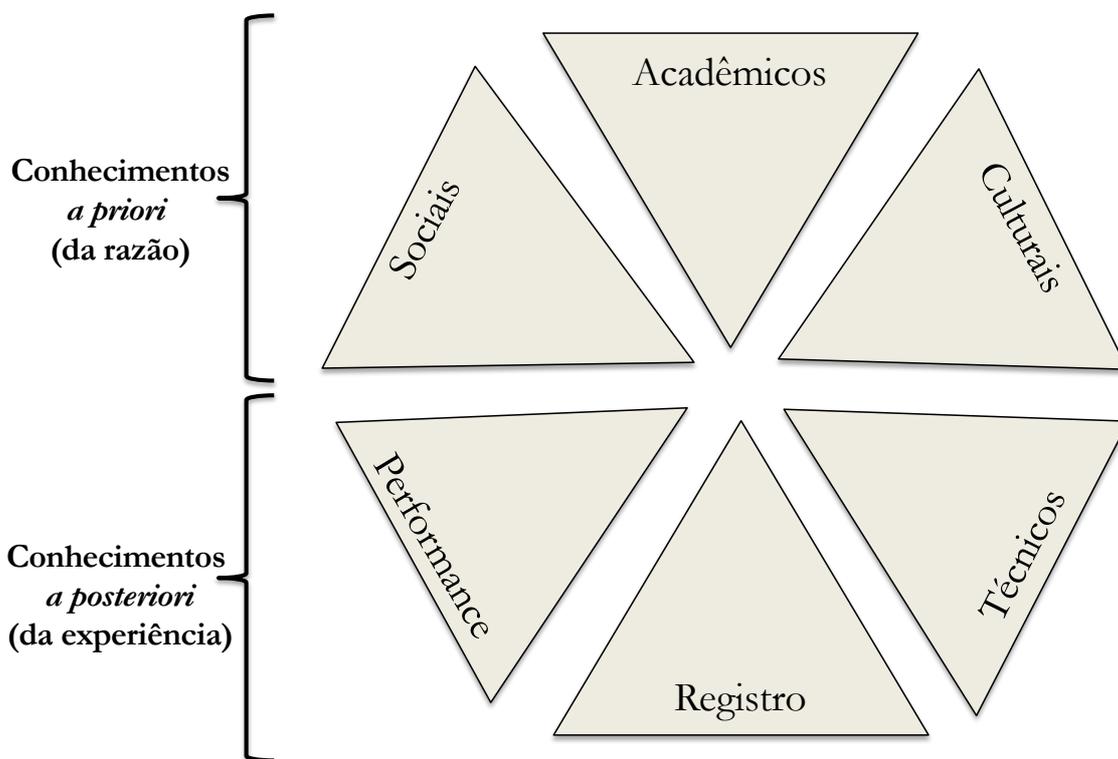


Figura 3: A oficina do compositor: campos de conhecimentos provenientes da razão e da experiência

Imagino que se estranhe, no modelo hexagonal, a distinção entre os ambientes social e cultural. Como dizia Charles Seeger em relação à “sociedade” e “cultura”<sup>7</sup>, “todos entendemos esses dois conceitos diferentemente, e o que

<sup>7</sup> As considerações de Seeger sobre sociedade e cultura às quais me refiro se encontram numa correspondência particular da musicóloga Malena Kuss (datada de 21.10.1977), a cuja transcrição (digitalizada) tive acesso recentemente, com permissão para citá-la. Na carta, Seeger se refere a tópicos que abordará numa palestra aos estudantes da Dr. Kuss (University of North Texas, College of Music, Denton, Texas): “I’ll be delighted to address the group of students especially on the subject you propose, but for your preparation, I give you ahead of time the following

reconhecemos é que vivemos num continuum contextual a ambos”: um “continuum sociocultural”, nos termos de Seeger. Ele considerou que o enredamento interativo dos dois conceitos no continuum sociocultural dificulta a compreensão de ambos isoladamente. Quanto a “sociedade”, ele a conceitua como a infraestrutura do continuum, sendo “cultura” a superestrutura. Sociedade, diz Seeger, “é primária e predominantemente uma formação biológica, e nosso conceito dela deve ser entendido assim. Cultura, por sua vez, como superestrutura construída sobre ela, é uma criação do homem pelo reconhecimento da singularidade do indivíduo. A singularidade é hierárquica: alguns indivíduos são mais singulares que outros. Quanto mais singular é o indivíduo, maior fabricante de cultura é ele.” Sociedade, explica Seeger, é “exterior” ao ser humano, enquanto a cultura é “interior”. Isso é o que nos permite distinguir os “valores factuais” da sociedade (“alimentação, abrigo, território e segurança”) dos importantes “valores espirituais” da cultura – ainda não verificáveis como fatos ou não fatos – (“tais como: beleza, amor, e o sentido de plenitude daquilo que, alternativamente, denomina-se Deus, Allah, Brahma, Tao, nirvana, samadhi etc.”)<sup>8</sup>. Este entendimento acerca de “sociedade” e

---

comments ...”. Sobre o tema (ausente na carta), a Dra. Kuss identifica (em sua transcrição) como: “On Music, Speech about Music, Society and Culture.”

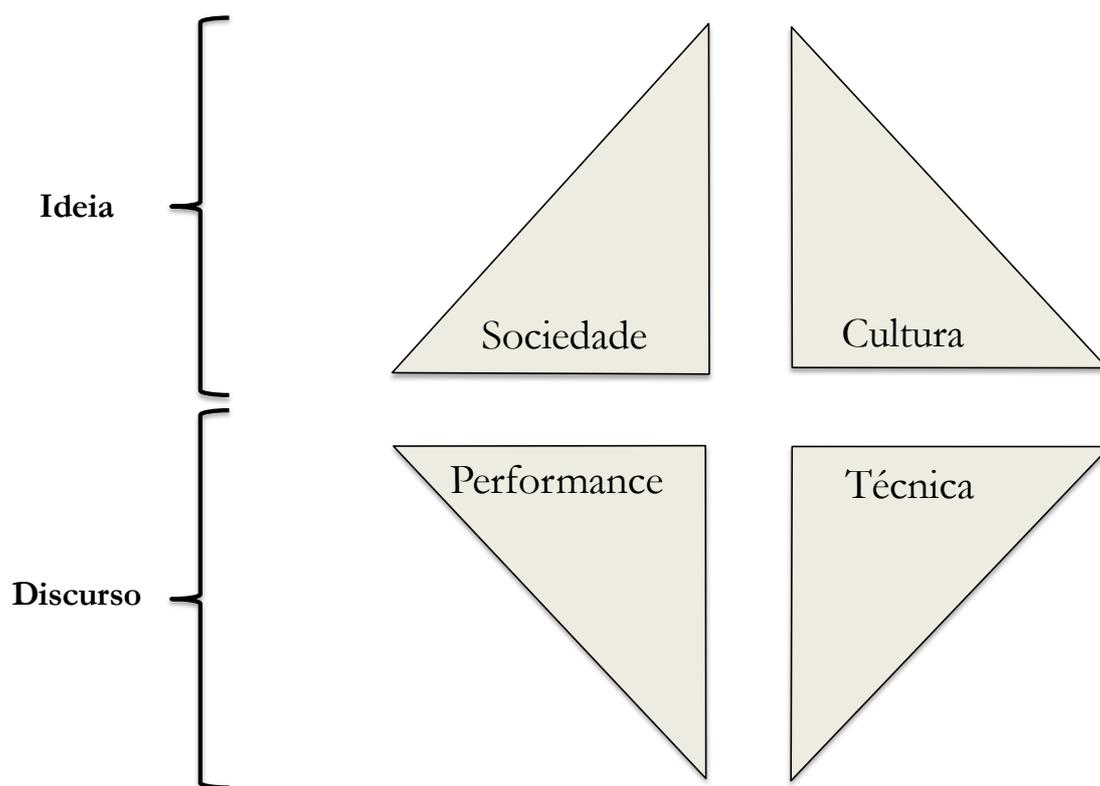
<sup>8</sup> “[...] we know neither society nor culture until we define them. And everyone understands the two concepts differently. What we do know is that we live in a continuum contextual to the two concepts [and the perceptual “reality” afforded by our senses of tactility, vision and audition]. I refer to it as the sociocultural continuum”. [...] “this is what we can say with assurance we know firsthand through our senses, second hand through our reasoning about it. It is definable. People disagree about the roles of the concepts society and culture in it. Klaus Wachsmann and I both feel that Blacking allots to society factors that we feel are cultural; John Blacking and I agree that Wachsmann allots to culture factors that we feel are social. Thus you see that I stand in the middle between the two.” “[...] The two terms are so deeply enmeshed and interacting in the overall sociocultural continuum that it is, I admit, difficult to comprehend them separately. “My definition of society is that it is the infrastructure of the sociocultural continuum and that culture is the superstructure of that continuum. [I adduce the theory of evolution (in) a contemporary biology to show that society is an acknowledged characteristic of biological species from certain termites, bees, etc., or even “lower” species, right up through the mammals and higher apes to man.] Society is primarily and predominantly a biological formation and our concept of it should be so understood. Culture, on the other hand, as a superstructure built upon it, is a creation of man through the recognition of the singularity of the individual. [...] Singularity is a hierarchy: some individuals are more singular than others. The more singular, the more a maker of culture. [...] “Society being external to us and [...] culture being internal to us [...] seems to make more sense than giving way to our feelings and bias in favor of one or the other” [...] This enables one to distinguish and relate the factual values of biological society (food, shelter, territory, security

“cultura” foi definitivo para que eu considere ambos os conceitos como ambientes discretos no modelo hexagonal.

Quanto ao ambiente “Academia”, obviamente não podemos considerá-lo independente da cultura, mas como parte dela. Sendo sua função precípua a geração de conhecimento específico, seja de natureza especulativa ou prática, define-se como um campo da cultura, concernente à produção de singularidades intelectuais de indivíduos. O conhecimento musical acadêmico (sejam as ideologias teórico-metodológicas sobre a gramática e a escrita específicas ou as técnicas e retóricas das práticas interpretativas) não é essencial à fruição musical, a alguma competência executiva vocal ou instrumental, a algum tipo de construção sintática de natureza musical, considerando-se que o conhecimento empírico pode chegar a algum resultado que se possa reconhecer como música. No entanto, reconhecemos também que a academia é nuclear aos processos de ideação e discursividade no tipo de criação musical que considero aqui: a do compositor que, imbuído das ideologias culturais do seu campo de conhecimentos (principalmente as de natureza estética e teórica), mobiliza sua criatividade a partir e através delas. Por isso, um modelo quadrilateral (v. Fig. 4), que para a Etnomusicologia deverá fazer mais sentido, não satisfaz as expectativas de reflexões concernentes ao campo da Teoria da Música (referência ideológica da música de origem acadêmica).

---

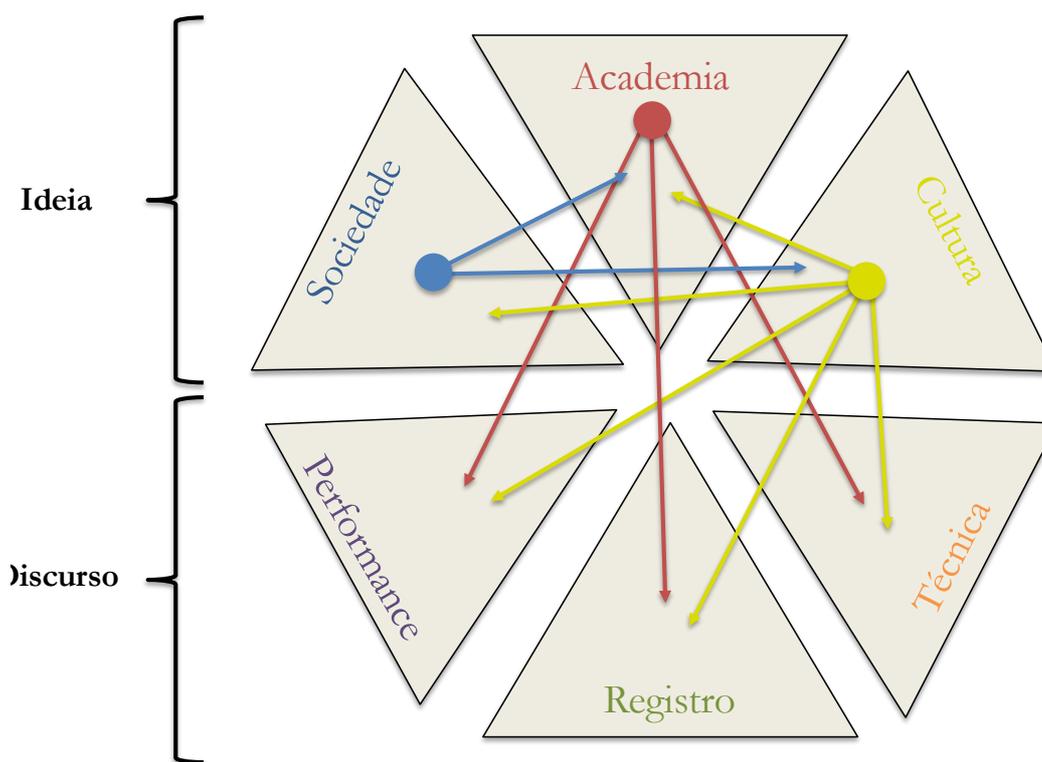
--- the main concerns of politics, economics and the pecking order of material ambition) and the “spiritual” values of human culture which we cannot, at least have not yet been, proved verifiable as facts or falsifiable as not facts but are very important to us, such [as] beauty, love, the sense of the wholeness of things that people call variably God, Allah, Brahman, Tao, nirvana, samadhi etc.”



**Figura 4:** A oficina do compositor: modelo quadrilateral

No modelo hexagonal (v. Figs. 1, 2 e 3), a localização do ambiente acadêmico, fora do campo da cultura geral e ocupando o zênite da figura, tanto implica em hierarquia quanto no reconhecimento de que sociedade e cultura conformam (nutrem) o ambiente acadêmico, e que este só é funcional se igualmente observar e cuidar (isto é, retroalimentar) os ambientes social e cultural. Por hierarquia entende-se a primazia da Academia como campo de experiências e conhecimentos que servem à prática discursiva do compositor ou intérprete em formação ou atuação acadêmica. A academia é o campo do intelecto, do controle racional de ideias emergentes de vivências ou experiências sociais, culturais e mesmo acadêmicas; a experiência acadêmica capacita a racionalização das ideias e a adequação do seu tratamento técnico e metodológico no fluxo composicional, isto é, a formatação do discurso.

Na produção do discurso musical, os distintos tipos de conhecimento que condicionam a técnica, o registro e a performance provêm diretamente da academia e da cultura, enquanto vinculam-se indiretamente à ordem social, já que esta condiciona os meios cultural e acadêmico (v. Fig. 5).



**Figura 5:** A oficina do compositor: interação de conhecimentos e sua influência no discurso

Conhecimentos relativos às gramáticas da música – teorias da forma, da estruturação elementar, dos sistemas de organização sintática, da retórica – servem à técnica composicional, isto é, à concepção da ideia em estrutura organizada no sentido de expressar-se. Na realização técnica, arte e artesanato são conceitos intercomunicáveis, interdependentes.

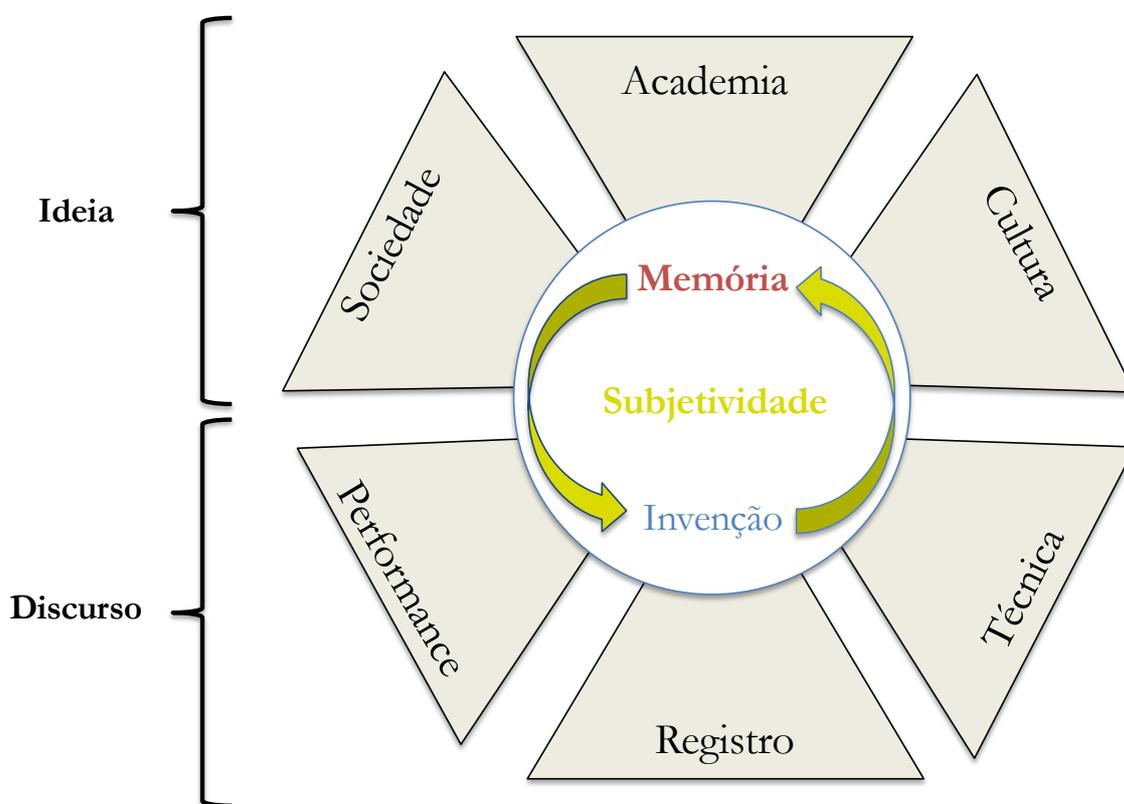
Conhecimentos de ordem sgnica possibilitam o registro documental da estrutura discursiva, possibilitando a transmissão do projeto musical. Através da escritura, a obra musical sai da dimensão imaginária para conter-se numa dimensão espacial, cuja função é mediadora de um significado enigmatizado, dependente de decodificação e tradução. Reconhece-se na escritura o primeiro passo da autonomia da obra em relação ao seu autor, um desprendimento que corresponde a um necessário desapego. O projeto musical passa de uma realidade imaginária, poética, subjetiva e “espiritual” a uma realidade concreta, corporificada, objetivada, mítica, cognoscível ao iniciado e carente de semiose.

Conhecimentos de natureza hermenêutica propiciam a concretização da obra, via performance. Da dimensão espacial do registro, a obra passa, então, a assumir sua dimensão ontológica: a temporalidade, seu meio de existência plena.

Da gramática composicional, passa-se à retórica expressiva de sentimentos, emoções. É então que a obra adquire valência estética.

O discurso musical de formação acadêmica, portanto, refere-se à ideia estruturada, registrada e finalmente soante, projetando-se como uma produção em que sujeito(s), cultura(s) e sociedade(s) deixam suas marcas indelévels, de procedências, muitas vezes, indistinguíveis. Se esse discurso, de alguma forma, projeta o sujeito (compositor), podemos considerar as etapas de sua elaboração (a ideação; a elaboração discursiva técnica e seu registro; e a expressão performática) como sendo concernentes às três qualidades do indivíduo: vontade (a ideação), inteligência (a elaboração técnica e notacional) e afetividade (a performance).

Ao centro do hexágono corresponde o espaço do sujeito, núcleo de subjetividade, onde as memórias das circunstâncias e experiências de ordem social, acadêmica e cultural, processadas em subjetivações (isto é, lembranças), projetam-se em práticas discursivas, de documentação e transmissão (v. Fig. 6).



**Figura 6:** A oficina do compositor: Núcleo de subjetividade (interação entre memória em invenção)

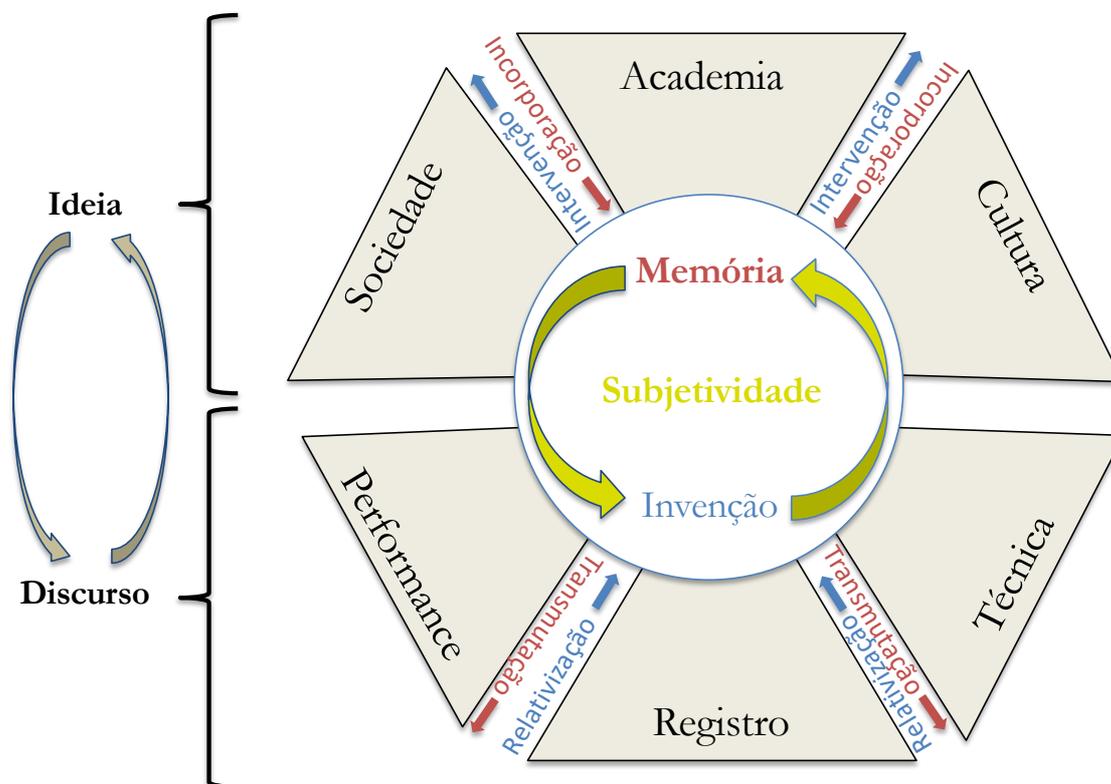
As memórias, de essência inconsciente e implicando afetos, manifestam-se na consciência do sujeito que as recorda como lembranças, potencialmente emotivas. O que aprendemos e permanece como memória, impulsionada pela carga afetiva, torna-se lembrança na consciência do momento. Como efeito da consciência, a lembrança está sempre sujeita a alterações ou acréscimos; é sempre variável e nunca é igual ao que foi aprendido como memória, cujo conceito se confunde com o de aprendizagem; no cérebro, trata-se da mesma coisa. Lembrança, portanto, como disse o poeta russo Osip Mandelstam<sup>9</sup> (1994), "... anda de mãos dadas com a invenção na poesia. Quem lembra inventa; lembrar também significa inventar, e aquele que lembra também é um inventor". A lembrança, portanto, resultaria da interação entre memória e invenção, transitando do afeto à emoção. Pergunto se seria concebível invenção sem memória? E que futuro teria memória sem invenção? Estas são questões que estimulam mais reflexões do que este ensaio pretende desenvolver; no entanto, poderíamos resumi-las concluindo que a invenção se alimenta da memória (saberes coletivos) e que a memória se perpetua pela invenção (saberes decorrentes da experiência individual); que memória + invenção, no final da linha, resulta em história (conhecimento advindo do acúmulo de lembranças coordenadas na temporalidade da existência); que tanto arte quanto ciência provêm da história e, ao mesmo tempo, nutrem-na. A criação artística depende da história, mesmo quando o propósito do criador é apagá-la (um esforço que deve ser reconhecido como resposta à história). A identidade histórica (inserção do sujeito em um tempo social e cultural) é a primeira instância produtora de sentido na obra artística; a segunda é a identidade subjetiva (esta, impossível sem a identidade histórica). O reconhecimento das marcas identitárias sociais, culturais e individuais é o que possibilita uma audição hermenêutica da música; sua compreensão enquanto expressão de algo que carrega um sentido, que significa. Sem o apoio da história (memória + invenção), a música é ouvida, mas não se decodifica. O compositor, como sujeito social e cultural, expressa o tempo histórico em que vive, processando a memória social, cultural e acadêmica (ideologias) pela inventividade (utopia). Penso que ideologia e utopia estão para a obra como corpo e espírito estão para o homem; o que se reconhece (como

---

<sup>9</sup> Osip Emilyevich Mandelstam (Varsóvia, 1891 - [Vladivostoque](#), 1938). A citação provém de uma epígrafe em artigo de David Bethea e Clare Cavanag: "Remembrance and Invention: Poetry and Memory in Modern Russia" (*Russian Review*, v. 53, n. 1, 1994, p. 1-8).

memória) e o que se fará conhecer pela vivência (o invento musical, broto de um futuro ramo da memória).

No hexágono, as duas diagonais que obliquamente atravessam os espaços da ideia e do discurso representam: o fluxo de experiências incorporadas na memória, transmutadas no discurso pela intervenção da inventividade; e o refluxo de um discurso relativizado em função das escolhas técnicas, dos recursos de registro e das contingências da performance, para finalmente intervir nas ordens social, cultural e acadêmica.



**Figura 7:** A oficina do compositor: fluxo e refluxo entre memória (conhecimentos aprendidos) e invenção (conhecimentos modelados pela subjetividade)

O eixo horizontal entre os planos da ideia e o do discurso corresponde ao senso crítico do sujeito (v. Fig. 8); a sua percepção hermenêutica de mundo, histórica, relacional, criativa e produtiva. É o domínio da análise, da racionalização sobre as ideologias, da formação de convicções que moldam o que se entende genericamente por *visão de mundo*, configurada na obra através da técnica discursiva. A crítica pode ser entendida como a primeira instância da poiesis, quando o sujeito reflete sobre a validade da ideia e seus limites, para conduzi-la ao discurso.

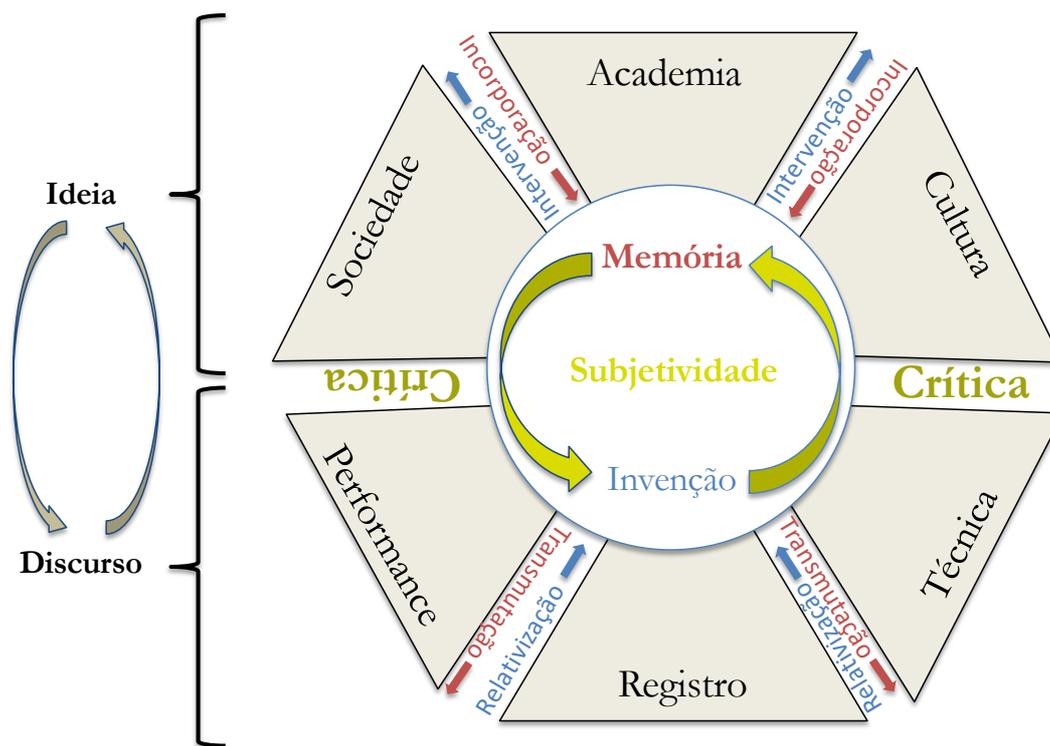


Figura 8: A oficina do compositor: intermediação da crítica entre ideia e discurso

Partíssemos do discurso em direção à ideia, encontraríamos a intermediação da crítica estética, pela qual o discurso, prenhe de significados, é recebido nos ambientes das ideologias como uma nova ideia, com poder de modificá-las. Assim a obra adquire significado na história do conhecimento social, cultural e acadêmico: quando retorna da sua autonomia discursiva ao universo das ideias, como reverberação que irá proporcionar o realinhamento estético-musical, apresentando-se como provocação e resposta à mentalidade da época (*Zeitgeist*).

## 2. A “oficina” do compositor: apresentação de caso

Saindo do plano da representação, vou apresentar um caso concreto: reflexões de um compositor a respeito da criação musical enquanto ideia e discurso. Este compositor é Fernando Cerqueira.

As reflexões de Cerqueira que selecionei para comentar derivam de nossa recente troca de mensagens a respeito do modelo hexagonal e, também, de alguns textos publicados no seu livro “Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos” (Cerqueira 2007), coletânea de ensaios

independentes, cronologicamente organizados, que acompanham o percurso do seu pensamento composicional entre 1972 e 2006.

### 2.1. A obra como silogismo

O dualismo fundamental do modelo hexagonal (ideia e discurso) sugeriu a Cerqueira a ideia da oposição entre tese e antítese, que se encontra neste trecho de nosso debate eletrônico (Cerqueira 2021): “No campo do discurso, a obra de arte se mostra como um silogismo suspenso (tese x antítese) ou truncado onde, se não falta a terceira sentença (síntese), sobra uma quarta que nunca saberemos para que serve. Não precisa servir.” Posso compreender a metáfora do silogismo da forma em que tese corresponde ao conhecimento “a priori” (as ideologias advindas da sociedade, da academia e da cultura) e antítese, ao conhecimento “a posteriori”, empírico, utópico, onde se encontra a razão do compor. Em relação à síntese (o conhecimento promovido pelo senso crítico), eu arrisco a hipótese de que a reflexão de Cerqueira a considera em duas perspectivas, e eu as conduziria mais uma vez a conceitos kantianos, desta vez, aos dois tipos de juízo (ou raciocínio crítico): o “juízo analítico”, voltado aos conceitos que já possuímos, que explicita o já implicitamente sabido, sem criar novos conhecimentos; e o juízo sintético, que corresponde a conhecimentos hauridos na experiência, particulares, contingentes e autênticos. Este corresponderia à ideia da “quarta sentença” do silogismo, que se não sabemos para que serve (de tão novo), não precisa “servir”: basta existir, como entidade singular e enigmática.

### 2.2. A obra como redução fenomenológica

A continuidade das reflexões de Cerqueira trazem a noção da obra como um “universo”, ou como ele explica, “aquela resultante que fenomenologicamente arrasta as dimensões sensoriais e cognitivas do sujeito e do coletivo, não apenas as sonoras, para o funil do ouvido, escutando os demais fenômenos do mundo como se tudo fosse feito de som, apenas som”. Ora, o universo da obra ao qual o compositor se refere compõe-se de dimensões sensoriais (registros corporais) e cognitivas (registros mentais), que tanto dizem respeito ao indivíduo em si, seu psiquismo, quanto ao ente coletivo do qual ele é parte como ser social. Cerqueira considera, portanto, uma memória ampla que

inclui a memória corporal (a dimensão sensorial, que nos ensina a pensar) e a memória intelectual (a dimensão cognitiva). Valorizando a sensorialidade ao lado da cognição, ele nos lembra que o corpo é testemunha de todas as circunstâncias vividas pelo sujeito; que o corpo não esquece, mantém a memória do acontecimento. Memória que pode restituir experiências vividas. Foi Kant quem disse: “Todo o nosso conhecimento começa pelos sentidos, daí passa para o entendimento e termina na razão, [...]” (2001, p. 289). É justamente esta a ordem das dimensões subjetivas que Cerqueira considera no ato de compor: a sensorialidade e a cognição (ou entendimento).

Trazendo à cena do compor a realidade corporal da sensorialidade, nossa experiência inaugural, precedente e fundante da cognição e da linguagem, Cerqueira também me faz recordar Freud, quando este pondera que o Ego deriva, em última instância, das sensações corporais, e o considera como a projeção mental da superfície do corpo (1976, p. 40). Nesse sentido, a psicanalista Ivanise Fontes reflete com pertinência: “não podemos dizer que há despertar do sujeito enquanto uma significância das percepções e das sensações não tiver lugar. [...]. Quando a linguagem ignora de quem ela é herdeira, sua origem sensorial, surgem discursos vazios” (1999, p. 69).

O verbo “arrastar”, tal qual empregado por Cerqueira em sua reflexão, parece implicar o reconhecimento da incapacidade do sujeito desconsiderar a percepção sensorial na “fenomenologia” da ideação artística. A obra, portanto, concretiza uma redução fenomenológica, isto é, um processo de mutação de tudo que é informado pelos sentidos (sejam percepções auditivas, visuais, tácteis, e – quem sabe – até mesmo olfativas ou gustativas) numa experiência perceptiva que se apresenta como imagem sonora.

### 2.3. A obra como “vontade e representação”<sup>10</sup>

A noção de redução fenomenológica retorna quando, adiante em sua reflexão, Cerqueira considera a obra como “remotivação” e “ressignificação” de imagens, sons, linguagens e ações; isto é, como produção que apreende o sujeito em sua memória global, a qual, impulsionada (ou motivada) pela capacidade inventiva, adquire o status de “significante” pela via discursiva. Significante este

---

<sup>10</sup> Óbvvia alusão à obra de Arthur Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819).

que corresponde à lembrança ressignificada de memórias para exprimir uma “explicação” do mundo, da vida, da história. “Explicação” esta que, reconhecida como imanente da própria da obra, já não representa a mente criadora, sendo percebida como alteridade arrogante de livre arbítrio, necessariamente expulsa do ventre-mente para apresentar-se como “vontade e representação”.

#### 2.4. A obra como discurso crítico

Cerqueira também diz que a obra, “enquanto produto artístico plenamente realizado, é redefinidora de pensamentos, emoções e atitudes”. Devemos entender aí que ele se refere ao refluxo do discurso relativizado pela submissão à técnica, ao registro e à hermenêutica da performance, para intervir poderosamente nas ordens social, cultural e acadêmica. E devemos também compreender que esse poder de intervenção “redefinidora de pensamentos, emoções e atitudes” provém da essência crítica que comanda o discurso.

Todas essas reflexões de Cerqueira se encontram em umas poucas mensagens eletrônicas que trocamos recentemente a respeito do modelo hexagonal. Elas me levaram a folhear “Artimanhas do Compor e do Pensar”, onde encontrei reflexões que, de certa forma, reificam, e de outra forma, ressignificam suas recentes considerações a respeito da relação obra - compositor motivadas pela apresentação do modelo hexagonal.

#### 2.5. A obra como “morte e transfiguração”<sup>11</sup>

Num dos textos<sup>12</sup>, encontrei esta reflexão:

O ato de criar materialmente a obra implica na necessidade de separar-se dela enquanto substância enformada numa nova corporeidade, diferenciada e expulsa da mente que a concebeu e do corpo que a gerou. A consequência imediata desta separação é ampliar o monólogo em diálogo: o autor, pelo próprio esgotamento deste seu papel, anula-se e morre na obra para desfrutar o privilégio de ser o seu primeiro receptor. Identificando-se na obra, pedaço e fruto de si mesmo, ou espelho a refletir sua imagem, o artista, conscientemente ou não, transportou para a dimensão desse seu pequeno mundo recém-criado a totalidade circunstancial que o envolve como ente, ou

---

<sup>11</sup> Óbvia alusão ao poema sinfônico de Richard Strauss *Tod und Verklärung* (1888–1989).

<sup>12</sup> “Arte: um ruído na comunicação” (1992).

ser situado no tempo-espço, obrigando a obra a configurar-se como um simulacro do real. (Cerqueira 2007, p. 160)

Neste trecho, a concepção de Cerqueira sobre a relação compositor-obra conduz meu pensamento imediatamente à teoria psicanalítica, especificamente às noções de “imaginário” e “simbólico” de Lacan aqui aplicadas à formação do “Ego composicional”, isto é, à conscientização do sujeito enquanto Eu-autor – o sujeito simbólico – pela expressão discursiva da ideia musical. Quando Cerqueira compara a obra a um “espelho a refletir a imagem do compositor”, é como se estivesse considerando o surgimento do sujeito compositor de uma forma paralela ao surgimento do Ego no conhecido “estádio do espelho” da teoria psicanalítica<sup>13</sup>.

Quando Cerqueira admite a separação necessária entre o compositor e a obra “materializada em nova corporeidade” (ou seja, no registro), diferenciada, portanto, “da mente que a concebeu e do corpo que a gerou” (ou seja, da obra em estágio de ideia, conhecimento “a priori”, anterior ao discurso), pode se entender aí uma alusão à cisão insuperável constituída no estágio do espelho entre aquele que percebe (*percipiens*) e o objeto que é percebido (*perceptum*).

A implicação dessa cisão reflete-se na subjetividade artística entre o sujeito da ideação (da imaginação) e da discursividade (da expressão simbólica), tal como, ao seu modo, disse Schoenberg: “Eu *vejo* a obra como um todo primeiramente. Então eu *componho* os detalhes. Há sempre alguma *perda* quando se materializa, mas há um *ganho* compensatório em *vitalidade*”. Por “vitalidade”, entende-se a transformação de uma *imagem* auditiva inicial, de teor fenomênico, total e estática (a ideia), numa temporalidade detalhada que é a “materialização” da ideia em obra, a composição propriamente dita, que Schoenberg define como movimento: “Através da conexão de [...] alturas, durações e *tensões* [...] surge uma excitação: dessa excitação procede um movimento”.

A relação entre imaginário e simbólico, enquanto percepção e linguagem, são bem definidas pelo psicanalista John Shannon Hendrix, em seu texto “O

---

<sup>13</sup> O que se conhece como “estádio do espelho” é o que ocorre com uma criança de aproximadamente 18 meses (concomitante à aquisição inicial da linguagem), quando sua imagem refletida no espelho traz a consciência de que ela é um ser – Eu – separado do seu entorno – a alteridade, incluindo objetos e outros corpos que passam a ser vistos em relação ao corpo do nascituro “sujeito”. Forma-se, então, o Ego, iniciando o processo dialético entre o eu e o outro.

imaginário e o simbólico de Jacques Lacan” (*The Imaginary and Symbolic of Jacques Lacan*), do qual cito um pequeno trecho:

O imaginário e o simbólico, percepção e linguagem, estão sempre entrelaçados; mas enquanto estão sempre entrelaçados, a experiência do estágio do espelho também constitui uma separação fundamental entre os dois, que jamais poderá ser superada e causa uma disjunção ou diferença dentro do sujeito, constituído pela imagem e pela palavra<sup>14</sup>. (Hendrix 2019, p. 1)

Paralelamente ao que percebe Schoenberg como consequência da inserção do sujeito compositor no plano do discurso – a transição de uma imagem auditiva, estática, para uma temporalidade sonora dinâmica (discursiva) –, Cerqueira observa o mesmo efeito como passagem do monólogo (estático *per se*) ao diálogo (essencialmente dinâmico): “A consequência imediata desta separação é ampliar o monólogo em diálogo; o autor, pelo próprio esgotamento deste seu papel, anula-se e morre na obra para desfrutar o privilégio de ser o seu primeiro receptor” (2007, p. 160). Este é o momento da formação do Ego composicional, quando o autor *percebedor* de uma visão de mundo – “a totalidade circunstancial que o envolve” – se torna, no “espelho” do seu discurso, o próprio objeto de sua percepção, um “ser situado no tempo-espço”. Comparativamente ao que teoriza a psicanálise como “estádio do espelho” (quando o filho se percebe como ser independente da mãe), diríamos que a relação autor-obra equivaleria aqui a: autor = filho, obra = mãe. Aquele que teve uma relação de total dependência da obra durante o processo criativo, vivendo com sua criação uma sensação de unidade indivisível, percebe então a obra enquanto discurso – um significante interpretável e, portanto, ressignificável enquanto ideia, produto com vida independente da sua mente. Percepção esta que o liberta de uma forma irrevogável da criatura obra, sua fantasia. Liberdade esta que lhe concede a disposição de dialogar com essa mãe-obra, no sentido da compreensibilidade da sua subjetividade artística.

No texto seguinte em “Artimanhas do compor e do pensar”<sup>15</sup>, Cerqueira se refere mais explicitamente a essa divisão do sujeito compositor, quando reflete

---

<sup>14</sup> The imaginary and the symbolic, perception and language, are always interwoven, but while they are always interwoven, the experience of the mirror stage also constitutes a fundamental disjunction between the two, which can never be overcome, and which causes a disjunction or gap within the subject, as it is constituted by the image and the word. (Hendrix 2019, p. 1).

<sup>15</sup> “A experiência estética do compositor” (1994). In: Cerqueira 2007, p. 165–173.

sobre a “aparente identidade” entre os conceitos “estético” e “artístico”, motivo de confusões e equívocos<sup>16</sup>. Ele recorre a Pareyson (*Os problemas da estética*, 1966) como auxiliar na empreitada de colocar pontos nos “is”, definindo as distinções entre o conhecimento do fazer e do exprimir uma experiência estética (domínio do “artístico”, de uma “realidade espiritual”)<sup>17</sup> e a reflexão especulativa sobre a experiência artística (domínio do estético, da interpretação, das teorizações da técnica)<sup>18</sup>.

Essa “negociação” interconceitual pode ser percebida paralelamente ao que ocorre entre as ordens do imaginário e do simbólico na teoria psicanalítica, entrelaçadas mas disjuntas na formação do sujeito perceptivo e discursivo. Poderíamos, comparativamente, considerar “artisticidade” e “esteticidade” como duas dimensões do artista criador, quando este, a partir de um suposto estádio do “espelho-obra”, passa da experiência artística – a da feitura criativa – à experiência estética – a da fruição da sua criação, da sua escuta enquanto expressão e representação.

## 2.6. A obra como “sistema artístico”

Gostaria ainda de me referir a um outro texto de Cerqueira do ano 1991, “Técnicas composicionais e atualização” (Cerqueira 2007, p. 149–157), onde ele se refere à obra musical enquanto sistema artístico. Definindo inicialmente a “razão primeira de qualquer sistema” como “organizar os elementos, subordinando-os a princípios ou mecanismos operacionais que os façam trabalhar como partes “naturais” de um todo”, Cerqueira passa a definir “sistema artístico” em relação a sistema em ciência, considerando o primeiro como aquele isento de utilidade prática imediata, historicamente mais resistente. No entanto, paradoxalmente, Cerqueira reflete:

---

<sup>16</sup> “A aparente identidade entre *estético* e *artístico* é motivo suficiente de confusões e equívocos (Cerqueira 2007, p. 166).

<sup>17</sup> [...] a força cognoscitiva da arte, de algum modo presente em toda obra, como a expressiva e a executiva, tende a interpretar a artisticidade como conhecimento, visão, contemplação de uma sensível metafísica ou espiritual *realidade*. (Pareyson apud Cerqueira 2007, p. 167–168).

<sup>18</sup> [...] 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. (Pareyson apud Cerqueira 2007, p. 167).

[...] no instante em que uma obra é criada, um novo sistema de certo modo nasce – o sistema obra –, incorporando e re-funcionalizando em seu eixo outros micro e macro sistemas. Assim, todo material e suas leis (“naturais” ou não) são relativizados e subordinados à autoridade da obra. Esta, tomando o lugar do autor, termina por criar o seu próprio mundo, um mundo fechado e exclusivista, por mais aberta ou desagregadora que seja a sua forma, e que compete ao “leitor” (com as vistas ou os ouvidos) recriar ou fazer girar. (Cerqueira 2007, p. 149–150)

Nessa reflexão, coincidentemente, pode-se encontrar, em forma verbalizada, a concepção essencial do modelo hexagonal que motivou esta palestra e ainda motivará a mesa temática subsequente. Por exemplo: 1) Cerqueira considera a obra como “incorporação e refuncionalização de outros micro e macro sistemas em seu eixo”; ora, vemos no hexágono os sistemas social, cultural e acadêmico convergindo para o eixo composicional, num processo de incorporação e transmutação (ou “refuncionalização”) de memórias que deles procedem. 2) Cerqueira considera que os materiais e leis se relativizam quando subordinados à autoridade da obra; no hexágono, a relativização, propiciada pela invenção, encontra-se identificada no campo do discurso, conceito que implica em autoria, “autoridade”, portanto. 3) Cerqueira considera a obra como “mundo fechado, exclusivista, que compete ao leitor (com vistas ou ouvidos) fazer girar”; o hexágono implica um universo de conhecimentos exclusivizados pela subjetividade do compositor (representada no eixo central), cuja recriação (relativização) circula (gira) intervindo nos ambientes (ou “sistemas”) de onde provieram, seja via performance (audível) ou em teorizações sobre um exclusivo discurso musical (legíveis).

Poder-se-ia até mesmo pensar que o modelo hexagonal decorreu do texto de Cerqueira ou vice-versa. No entanto, o que comparo aqui são dois pensamentos historicamente distantes que se encontram e se encaixam: um discursivamente elaborado, outro simbolicamente representado. Coincidência? Ou “artimanha” do pensar sobre o compor?

### 3. Últimas (e primeiras) palavras

Minhas últimas palavras – que, aliás, não são minhas – têm um caráter epigráfico, e, assim, poderiam ter sido introdutoras. São do filósofo francês Mikel Dufrenne (1910–1995), e eu as encontrei muito bem colocadas nas “Artimanhas”

de Cerqueira<sup>19</sup>. Em três pequenas frases, Dufrenne sintetiza a substância do modelo hexagonal, que eu desdobrei num redemoinho de pensamentos recorrendo a teorias da música, da filosofia e da psicanálise: “Criar é produzir um objeto que não vem evidentemente do nada, mas que, apesar de tudo, é novo” (apud Cerqueira 2007, p. 170).

Esse pensamento encerra a dialética persistente entre memória e invenção, articulação entre o sujeito “simbólico” e o “imaginário”, da qual a obra de arte surge enquanto fantasia, locus do desejo do compositor: significar o símbolo musical, ou defini-lo enquanto significante. Desejo este que se configura como vã tentativa de inscrever o inscribível (o Real de Lacan, a terceira ordem do seu estatuto do sujeito junto ao imaginário e o simbólico, aquela que determina a mais profunda subjetividade, para a qual o significante é insuficiente). O simbólico nunca consegue captar completamente o imaginário. Esse furo da linguagem, em torno do qual o sujeito compositor constrói seu artifício – a obra, sua fantasia, seu saber-fazer que exclui o sentido –, encontra-se representado por Fernando Cerqueira como “anseio e recusa do sentido”, subtítulo de sua dissertação de mestrado “Musicalidade e a Poesia”<sup>20</sup>. O subtítulo de Cerqueira flui para a frustração expressa por Schoenberg em *A ideia musical*: “há sempre alguma perda quando se materializa a ideia” (2006, p. 6). A perda da subjetividade essencial, desse Real portanto. No entanto, sua frase sequente se propõe como consolo: “mas há um ganho compensatório em vitalidade”. Vitalidade ou pulsão composicional, força motriz da utopia artística, do sonho que todos queremos continuar sonhando: a obra musical.

## Referências

1. Cerqueira, Fernando. 2021. “RE: Agradeço por sua opinião”. E-mails a Ilza Nogueira, 4–6.9.2021.
2. Cerqueira, Fernando. 2006. *Musicalidade e Poesia: anseio e recusa do sentido*. Série Fundação Gregório de Mattos, vol. 4. Salvador: Quarteto.

---

<sup>19</sup> Dufrenne, M (*A estética e as ciências da arte*. Amadora: Bertand, 1982, p. 15). Apud Cerqueira 2007, p. 170.

<sup>20</sup> Dissertação de mestrado em Teoria da Literatura (UFBA, 1994), publicada em: Cerqueira 2006.

3. Cerqueira, Fernando. 2007. *Artimanhas do compor: percurso criativo através de textos*. Série Fundação Gregório de Mattos, volume especial 5. Salvador: Quarteto.
4. Fontes, Ivanise. 1999. "Psicanálise do sensível. A dimensão corporal da transferência". *Revista Lationamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 2 n. 1, 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1415-47141999001005>. Acesso em 19.10.2021.
5. Freud, Sigmund. 1976. *O ego e o id* (1923). E.S.B., vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago.
6. Hendrix, John S. 2019. The Imaginary and Symbolic of Jacques Lacan. Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Publications, 45. In *The Imaginary and Symbolic of Jacques Lacan* by John S. Hendrix (rwu.edu). Acesso em 10.11.2021.
7. Lacan, Jacques. 1998. O estádio do espelho como formador da função do eu. In *Escritos*, p. 96 a 103. Rio de Janeiro: Zahar.
8. Kant, Immanuel. 2001. *A crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 5ª edição.
9. Schoenberg, Arnold. 1984. *Style and Idea*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press.
10. \_\_\_\_\_. 2006. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*. Edição e tradução com comentário de Patrícia Carpenter e Severine Neff. Bloomington: Indiana University Press.
11. Seeger, Charles. On Music, Speech about Music, Society and Culture. Letter from Charles Seeger to Malena Kuss, 21 October 1977". Documento não publicado, acervo pessoal de Malena Kuss cedido a Ilza Nogueira.