

## Para uma Música Borromeana

*Gilson Beck*<sup>1</sup>

### Introdução

Este artigo explora a construção musical através da psicanálise de orientação lacaniana, com destaque para RSI e o nó borromeano. Ele surgiu como subproduto de um trabalho de investigação sobre a técnica da composição musical.

O texto foi escrito com base na intervenção que fiz no Seminário da Antena do Campo Freudiano, em Lisboa. Apresentei aí aspetos da minha pesquisa que tratam da relação entre Música e Psicanálise. Estes foram levemente desenvolvidos para o presente artigo, que apresenta também algumas das referências de Lacan.

Agradeço à Antena do Campo Freudiano pelo seu convite. Agradeço ao psicanalista José Martinho pelo convívio, aulas, seminários, acompanhamento e estímulo para enveredar por esta área, e, principalmente, por ter nomeado a presente proposta estética: «Música Borromeana».

Agradeço também ao psicanalista Luis Francisco Espíndola Camargo<sup>2</sup> pelo seu trabalho de mestrado, o primeiro que li sobre a relação da Música com a Psicanálise e onde vi pela primeira vez o nó borromeano.

### Nó Borromeano

O nó borromeano é um objeto topológico que Lacan utiliza no seu último ensino. Ele é formado por, no mínimo, três «rodas de fita»<sup>3</sup>, ligadas de maneira que, se uma delas se

---

1 Músico e Compositor. Foi aluno de composição musical de Almeida Prado e Christopher Bochmann. Desenvolve pesquisa em organização e elaboração sonora na composição musical, informática aplicada à música. <http://www.gilsonbeck.blogspot.com.br/>

2 CAMARGO, Luis Francisco Espíndola (2004). *A Escuta do Não-Sentido: na Linguística, na Música e na Psicanálise*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Florianópolis, Brasil

3 Em Lacan, «ronds de ficelle». Cf. LACAN, Jacques (1974-75). *Le Séminaire, Livre 22 : R.S.I.*, pp. 16. <http://staferla.free.fr/> visitado em 18/07/2012.

desfizer, as restantes soltam-se. Este nó faz-se com os anéis entrelaçados de tal forma que nenhum deles fique preso diretamente ao outro, mas sim unidos a três, como explica Darmon:

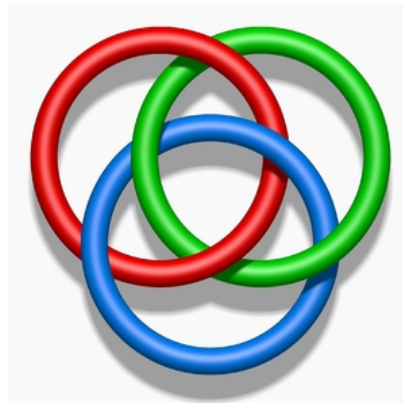
«cada círculo passa por cima de um segundo círculo e por debaixo de um terceiro, mas esse terceiro tem a particularidade de passar, ele próprio, por baixo do segundo, o que constitui o encaixe próprio ao nó borromeano.»<sup>4</sup>

Esta amarração cria uma interdependência dos elementos envolvidos, sempre em triangulação e nunca em pares. Os anéis ficam presos e em relação indireta: dois elementos só permanecem ligados na presença de um terceiro, aquele que efetivamente realiza a amarração. A unidade do nó amarrado borromeamente dá-se quando as três dimensões se atam deste modo entre si.

Dias detalha a inter-relação dos elos do nó borromeano da seguinte maneira:

«Há sempre, para dois dos três elos, um terceiro que realiza a nodulação e que, na sua função, ex-siste aos outros dois, apesar de sua presença ser necessária aos dois como ponto de apoio, de nodulação.»<sup>5</sup>

O nó borromeano pode ser apresentado através da figura plana que se segue, ainda que não hajam anéis perfeitamente planos:



---

4 DARMON, Marc (1994). *Ensaio sobre a topologia lacanianiana*. Porto Alegre: Artes Médicas ed., pp. 228.

5 DIAS, Maria das Graças Leite Villela (2006). *Le sinthome*. Rio de Janeiro: Ágora [online], vol.9, n.1 <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982006000100007> visitado em 18/07/2012.

RSI é a sigla que Lacan utiliza para Real, Simbólico e Imaginário. Através destas três dimensões, ele «estabelece uma arquitetura repartida da atividade psíquica»<sup>6</sup>, dado que a realidade psíquica é um nó borromeano RSI.

No Seminário *R.S.I.*, Lacan define o Real da seguinte maneira: «On pourrait dire que le Réel, c'est ce qui est strictement impensable. Ça serait au moins un départ»<sup>7</sup>. Dito de outro modo, o Real não pode ser transformado em palavras e conceitos senão de maneira parcial e incompleta. O Real não é o Simbólico, nem o Imaginário, mas o que os torna incompletos, aquilo que lhes escapa. Por esta razão, o Real só pode ser deduzido e suportado através das outras duas dimensões.

Seguindo no texto de Lacan, lê-se:

« ... que c'est dans la mesure où l'inconscient se suporte de *ce quelque chose* ... *ce quelque chose* qui est par moi défini, structuré, comme le *Symbolique*, c'est de l'équivoque, fondamentale à ce *ce quelque chose* dont il s'agit sous ce terme du *Symbolique* ... »<sup>8</sup>.

Desta citação de Lacan podemos deduzir que o inconsciente, estruturado como uma linguagem, é suportado pelo equívoco que reina no Simbólico.

Martinho acrescenta:

«O *Simbólico* lacaniano reduz-se, em última instância, ao *facto* da linguagem. ... Se a linguagem é uma doença congénita da espécie, se o ser que ela aliena se queixa sempre do excesso ou da falta das palavras, é a existência destas que destrói as coisas-em-si, permite que se representem como objectos, se memorizem, se ordenem e transformem no pensamento. ... A linguagem é

---

6 «Sous la forme d'un noeud de variables, R,S,I, Lacan établit une architecture répartie de l'activité psychique.» COURSIL, Jacques (1998). *Jacques Lacan, L'épistémologie R.S.I.*, pp. 2. [http://www.coursil.com/bilder/3\\_language/Language%20Theory/Lacan%20RSI.pdf](http://www.coursil.com/bilder/3_language/Language%20Theory/Lacan%20RSI.pdf) visitado em 18/07/2012.

7 LACAN, J. (1974-75). op. cit., pp. 11. Tradução livre: «Pode-se-ia dizer que o Real é o que é estritamente impensável. Isto seria, ao menos, um começo».

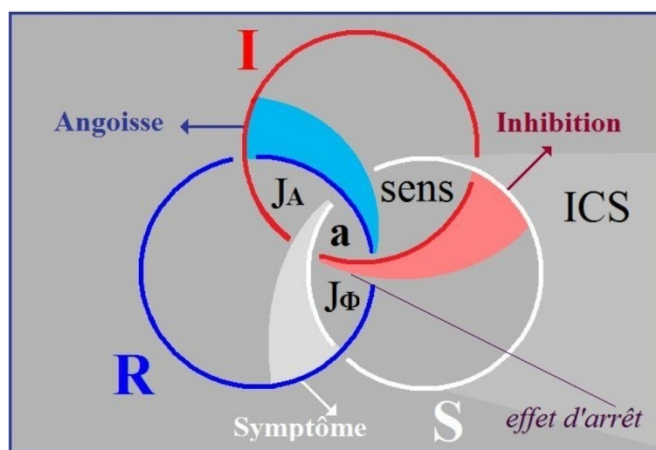
8 LACAN, J. (1974-75) op. cit., pp. 11. Tradução livre: « ... que é na medida em que o inconsciente se suporta de *essa qualquer coisa* ... *essa qualquer coisa* que é por mim definida, estruturada, como o *Simbólico*, do equívoco, fundamental a esta *essa qualquer coisa* da qual trata-se sobre o termo do *Simbólico* ... »

também o que possibilita a actividade literária, artística e científica e, como não poderia deixar de ser, a psicanálise.»<sup>9</sup>

No Simbólico estão também contidas as normas e os hábitos do humano, os conhecimentos que este adquire, inclusive os seus erros. É através da linguagem que o sujeito procura relacionar-se com o Real, mesmo se permanece incompleto na hora de falar e pensar sobre este.

Devia deixar o leitor imaginar o que é o Imaginário, mas observo aqui o que diz Coursil: «L'imaginaire représente la capacité du sujet à créer du discours»<sup>10</sup>. Desdobrando: o Imaginário reside na capacidade que tem cada um de organizar os meios universais e particulares da criatividade.

Lacan mostra ainda, sob o seguinte aspeto, a interdependência das três dimensões do nó borromeano:



Vemos que o objeto (a) se encontra no centro do nó, no ponto comum às três dimensões. Ele é uma criação de Lacan, que dá nome ao que não tem nome, para que se possa falar e pensar nisso. Na realidade, o objeto(a) é a causa do desejo, o que Freud chamava o «objeto perdido». Não se trata propriamente do seio da relação mãe-bebê, mas daquilo que o sujeito busca e só percebe de maneira fugidia.

---

9 MARTINHO, José (1999). «Para que serve o Simbólico» in *Ditos - Conferências Psicanalíticas*. Lisboa: Fim de Século Lda., pp 38-39.

10 COURSIL, Jacques (1998). op. cit., pp. 4. Tradução livre: «O Imaginário representa a capacidade do sujeito de criar um discurso».

## **RSI na Música**

Durante a minha pesquisa pude perceber que o processo de composição poderia ser dividido em três instâncias, que chamei «material gerador», «material abstrato» e «agente sistematizador».

O material gerador é o suporte da composição, a ideia ou as ideias musicais. É qualquer ideia, seja pictórica, narrativa, descritiva ou ilustrativa, abstrata, mas também uma determinada formação instrumental, uma intenção numérica ou uma situação da vida. O material gerador pode igualmente estar ligado ao que se chama a «inspiração».

Para que as operações da composição possam ser realizadas é necessário tomar posição e definir o material gerador num agente sistematizador. O agente sistematizador poderá ser qualquer sistema que ordene o material gerador. Assim, pega-se no material gerador e sistematiza-se o seu conteúdo através do agente sistematizador. No caso do meu trabalho de investigação, transformei esse material em conjuntos ou grupos numéricos. É, pois, através da sistematização do material gerador num agente sistematizador que nasce o material abstrato.

O material abstrato permite tratar o material gerador como um conceito, e que se apliquem a este as operações da composição. Essas operações são, entre outros processos técnicos, a variação, a repetição, o contraste, a forma. Aqui atua a capacidade do compositor de fazer proliferar o seu material composicional, ou seja, entra em ação a imaginação e o trabalho de transformar e desenvolver a ideia bruta em composição completa.

O material abstrato é o objeto dessa nomeação. A ideia musical (material gerador) aparece como significante sem significado, ou com o menor número de significados associados, logo como material sem relação ou descrição. A associação livre pode, então, ligar este significante a outros significantes e criar significados diversos e por vezes impensados.

Ao nomear um objeto (atribuir um significante) e dar-lhe uma definição (atribuir um significado) torna-se possível evocar esse objeto a qualquer momento. Como Martinho

disse, é pela existência das palavras que podemos representar, memorizar, ordenar, transformar e lembrar de objetos.

Recapitulando, o material abstrato é a conversão, em elementos abstratos, do material gerador através de um agente sistematizador. Esse processo não tem ordem fixa e pode-se partir de qualquer um para criar a composição.

A partir da observação e sistematização das três dimensões, percebi que elas se assemelham a RSI.

Agente Sistematizador e Simbólico: Definiu-se o agente sistematizador como qualquer sistema que ordene o material gerador, sistema que tem as funções de uma linguagem, com as regras que permitam gerar uma composição. Toda a composição precisa de uma coerência interna, de uma linguagem para se estruturar. Essa linguagem pode arrastar consigo alguns conceitos e algumas práticas que fazem parte da sua «tradição».

O Simbólico reduz-se ao facto da linguagem. Nela estão contidas as características de uma civilização. Posso dizer que o agente sistematizador é o Simbólico da composição musical. Uma parte constituinte da Composição Musical é, pois, o Simbólico.

Material Abstrato e Imaginário: O material abstrato permite que se trate o material gerador como um conceito a que se aplicam as operações da composição. Para transformar e desenvolver a ideia em composição é necessário o uso da imaginação e os conhecimentos técnicos do compositor.

No texto de Coursil, tínhamos a seguinte definição do Imaginário: «capacidade do sujeito de criar um discurso». O Imaginário é, pois e também, uma parte constituinte da Composição Musical, dos processos mentais de elaboração do material gerador através do agente sistematizador (Simbólico).

Material Gerador e Real: se o Real laciano é impossível e impensável, de onde vem a ideia para a composição musical? Do material gerador, pois este assemelha-se aqui ao incognoscível do Real.

A ideia musical apresenta-se através de uma linguagem específica, com a qual o compositor está familiarizado, quer esta seja uma linguagem adquirida, como no caso

das músicas tonais, ou uma linguagem inventada, como nos compositores que inventam ou desenvolvem linguagens próprias e particulares<sup>11</sup>.

Do mesmo modo que o Real não se apresenta de forma direta e livre, sem a mediação do Imaginário e do Simbólico, o material gerador não está dissociado do agente sistematizador e do material abstrato. Assim, digo que a outra parte constituinte da Composição Musical é o Real.

Para me auxiliar na conceção de RSI na Arte, em particular da Música, tomo um trecho de Martinho:

«É pelo entrelaçamento do Real (a matéria-prima), do Simbólico (a linguagem, assim como os códigos próprios a cada uma das artes) e do Imaginário (individual, colectivo e potencial) que o vazio central da obra se apreende. Circunscrever o vazio, constituí-lo como ponto de partida do espaço de inscrição, representação e criação, não é o mesmo que preenche-lo.»<sup>12</sup>

Pode-se, assim, perceber melhor a amarração borromeana das dimensões RSI aplicadas à Composição Musical. Resumidamente:

O Imaginário reside nas operações que o compositor efetua dentro do Simbólico para produzir o Real da composição.

O Simbólico está nos padrões da articulação do Imaginário que se apoia sobre parte do Real.

O Real é o que só aparece através da manifestação (incompleta) do Simbólico criada pelo Imaginário.

Mas como se dá a composição musical propriamente dita? Cito Lacan:

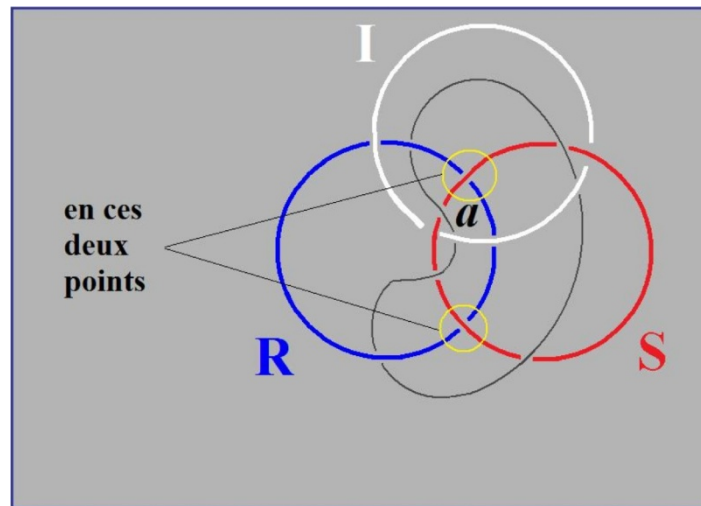
---

11 Como exemplo, cito aqui uma linguagem alcançada (inventada) como o dodecafonismo de Schoenberg. Outra é o serialismo integral, uma linguagem desenvolvida a partir do dodecafonismo, que tem suas diferenças em relação a ela e suas peculiaridades em relação às outras linguagens.

12 MARTINHO, José (1999). «A Propósito do Objecto de Arte» in *Ditos*, pp. 116

« ... il y suffit de faire passer en ces deux points ce qui était dessous dessus. En d'autres termes, il faut que le Réel *surmonte* - si je puis dire - le Symbolique pour que le noeud borroméen soit réalisé.»<sup>13</sup>

Este «subir» ou «passar» do Real sobre o Simbólico é o que realiza a amarração borromeana dos três anéis sobrepostos e não amarrados, conforme mostra a figura abaixo.



Mais adiante, no texto do Seminário *R.S.I.*, Lacan adverte que, para haver nodulação, não pode haver dominação do Real sobre o Simbólico, mas uma passagem do Real sobre o Simbólico. Essa passagem é uma mudança de localização no espaço tridimensional em que o nó borromeano se faz, o que pode ser entendido como a necessidade de que o Real se apoie sobre o Simbólico para que o nó borromeano passe a existir como tal.

Ressalta, nesta explicação da amarração feita por Lacan, que o Real da composição musical precisa encontrar e «surmonter» o Simbólico que serve de apoio para ele, e que, ao mesmo tempo, amarra ao Imaginário. É por esta ação do Real sobre o Simbólico e,

---

13 LACAN, Jacques (1974-75). op. cit., pp. 59. Tradução livre: « ... l'he é suficiente fazer passar nestes dois pontos o que estava abaixo para cima. Em outros termos, é necessário que o Real *suba sobre* [cubra, prevaleça] - se eu posso dizer - o Simbólico para que o nó borromeano seja realizado».



consequentemente, sobre o Imaginário, que se faz o nó borromeano. E também através desse «surmonter» que emerge, no espaço comum aos três, o objeto(a).

O objeto(a) é um vazio comum aos três anéis. Martinho, na citação feita anteriormente, fala que é pelo entrelaçamento de RSI que o vazio central da obra se apreende. É no espaço que está aberto e circunscrito pela amarração de RSI que surge o objeto produzido pelo compositor no seu ato de compor: a «peça musical».

## **Música no Século XX**

A música no século XX passou por grandes transformações. Em Abromont e De Montalembert lê-se:

«Ce chapitre, en raison de la richesse et de la multiplicité des courants musicaux récents, ne peut constituer qu'une introduction aux principales évolutions et révolutions musicales.»<sup>14</sup>

Um primeiro aspeto a destacar dessas transformações foi o primado dos intervalos em relação à escala e ao modo. Antes do século XX, as melodias se sustentavam sobre escalas ou modos. Quando uma melodia era transposta, os intervalos de um tema normalmente transitavam, indiferentemente, do menor para o maior, de acordo com o grau da escala ou de acordo com o modo. A relação intervalar original era alterada para adaptar-se às necessidades, sendo suficiente manter o contorno melódico.

Com o passar do tempo, os compositores mantiveram os intervalos absolutos como estruturantes da melodia. Destaco que a prática deste tipo de estruturação melódica foi usada pelos compositores da Segunda Escola de Viena<sup>15</sup>. Nos motivos desses compositores as melodias mantêm a sua constituição intervalar, independente de qual seja a transposição. A manutenção dos intervalos cria distorções nas escalas e modos, o que chamou-se de «tonalidade suspensa», levando progressivamente ao abandono dos sistemas modal e tonal, chegando ao que se chama de «música atonal». Na música

---

14 ABROMONT, Claude; De MONTALEMBERT, Eugène (2001). «La musique après la tonalite» in *Guide de la Théorie de la Musique*. Paris: Éditions Henry Lemoine, pp. 315. Tradução livre: «Este capítulo, em razão da riqueza e da multiplicidade das correntes musicais recentes, não se pode constituir além de uma introdução às principais evoluções e revoluções musicais.»

15 Considera-se Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg os compositores da Segunda Escola de Viena.

contrapontística, a manutenção dos intervalos absolutos irá resultar em novas formas de estruturar e pensar as relações verticais.

Em oposição ao tonalismo, a música atonal tem a intenção de não sustentar um centro polarizador definido, ou seja, não ter uma tônica ou uma nota que seja priorizada em relação às outras. Assim, a música atonal torna-se uma música sem hierarquia entre as notas da escala cromática e que utiliza, necessariamente, a totalidade desta escala antes que qualquer uma delas se repita. A partir dessa utilização das doze notas em série surge a «série dodecafônica» e a música dodecafônica.

A série dodecafônica possibilita uma quantidade de operações com o conjunto de suas notas, operações chamadas de «versões seriais», que são a leitura dos intervalos entre as notas da série de quatro maneiras diferentes: «Original» é a leitura normal; «Retrógrado» é a leitura de trás para a frente; «Inverso» é a leitura em espelho, a leitura do Original com os intervalos na direção oposta - ascendente vira descendente e vice-versa; «Retrógrado do Inverso» é a leitura do Inverso de trás para a frente.

Cada uma dessas quatro versões seriais poderá ser transposta para qualquer nota da gama cromática e sistematizada pela «Matriz Dodecafônica», que nada mais é do que uma tabela de doze linhas e doze colunas que contém todas as transposições da série, com o Original na primeira linha e o Inverso na primeira coluna. Atribuindo um número a cada uma das doze notas cromáticas, pode-se fazer uma matriz dodecafônica somente com números. Tal como nas versões seriais onde as características intervalares entre as notas são mantidas, esta matriz dodecafônica numérica mantém as relações (a qualidade das relações) entre os números.

Com a utilização de uma matriz dodecafônica feita com números, abre-se a possibilidade de utilizá-la para ordenar os outros parâmetros da música. Basta converter para números os parâmetros desejados, qualificando-os<sup>16</sup> através de números, lidando com suas características de forma abstrata.

«Um dos primeiros desenvolvimentos, que começou a manifestar-se ainda antes de 1950, foi o ‘serialismo total’, ou seja, a extensão do princípio das

---

16 Cf. a citação de Lacan na secção «Proposta de Música Borromeana» adiante neste artigo.

séries de Schoenberg a outros parâmetros além das alturas. Se as doze notas da escala cromática podiam ser seriadas, como fizera Schoenberg, também podiam seriar-se os factores de duração, intensidade, timbre, textura, pausas, e assim sucessivamente. Contudo, enquanto nos séculos XVIII e XIX todos estes elementos - em particular os que dizem respeito à melodia, ao ritmo e à harmonia - eram convencionalmente interdependentes (havendo certas formas consagradas de os combinar entre si), agora todos podiam ser considerados como simplesmente permutáveis.»<sup>17</sup>

Grout e Palisca seguem dizendo que os compositores conseguiram um «controle total» sobre cada pormenor da composição, mas que este controle dá origem a uma peça com efeito de combinação aleatória. Esta música é por natureza atemática, ou seja, o ouvinte não percebe a presença de temas como entidades melódicas, rítmicas e harmónicas, nem as variações desses temas, muito menos o sentido de progressões e de movimentos orientados.

Um dos exemplos clássicos (e didáticos) da aplicação deste método é a peça *Mode de Valeurs et d'Intensités* do compositor Olivier Messiaen. Outro exemplo de música escrita utilizando o Serialismo Integral é *Le Marteau sans Maître* do compositor Pierre Boulez.

Outro aspecto a ser destacado das transformações da música no século XX é a incorporação de novos sons, que passaram a ser considerados como musicalmente utilizáveis: *cluster*, piano preparado, a voz humana utilizada para produzir outros sons que não o do canto, instrumentos eletrónicos e instrumentos de percussão, para ficar em apenas alguns exemplos.

Desses novos sons surgiram correntes composicionais que utilizaram as características do som como componentes estruturais para a composição. As características do som tornaram-se mais essenciais do que a melodia, a harmonia ou o ritmo. Pode-se dizer que Edgard Varèse «criou uma forma que se define, por assim dizer, pelas massas e blocos sonoros contrastantes»<sup>18</sup>. Outros compositores, notadamente o compositor György

---

17 GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. (1994). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda., pp. 743. Tradução de Ana Luísa Faria. Título Original: *A History of Western Music*.

18 GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. (1994). op. cit. pp. 744

Ligeti no seu *Requiem* ou em *Lux Aeterna*, utilizaram do conceito de «continuum sonoro» ou de «massa sonora» que, em outras palavras, é a música feita por um som contínuo, por vezes ininterrupto, que se transforma com o passar do tempo.

A busca pela estruturação musical a partir do som em si deu origem, ao longo da década de 1970, a uma corrente técnica e estética denominada Espectralismo. Esta corrente tem como base o modelo do timbre instrumental. A partir de estudos acústicos detalhados, auxiliados por recursos tecnológicos computacionais, cada componente do som torna-se parâmetro para a composição musical.

«Les instruments de leurs orchestres peuvent souvent être comparés aux harmoniques et aux partiels des spectres sonores des différents timbres. Un spectre dit 'harmonique' met les différentes fréquences en relation comme dans le timbre d'un instrument à hauteurs déterminées. Un spectre 'inharmonique' est plus proche d'un bruit. Tous les stades intermédiaires entre ces deux spectre sont envisageables.»<sup>19</sup>

Com o *continuum* sonoro, perde-se a noção de ritmo e ganha-se a noção de duração. Não se identificam ritmos, células rítmicas ou contornos rítmicos. O que se percebe é que os sons iniciam e terminam, tendo uma duração específica, uma duração que relaciona-se com o que vem antes, com o que vem depois e com o que está sobreposto.

Por último, cito o computador como um dos grandes transformadores da música no século XX.

«Nenhum outro desenvolvimento do período posterior a 1950 atraiu tantas atenções ou trouxe ao mundo da música um tão grande potencial de importantes mutações estruturais como a utilização de sons electronicamente produzidos ou manipulados.»<sup>20</sup>

---

19 ABROMONT, Claude; De MONTALEMBERT, Eugène (2001), op. cit., ppp. 331. Tradução livre: «Os instrumentos das suas orquestras podem frequentemente ser comparados aos harmônicos e às parciais dos espectros sonoros de diferentes timbres. Um espectro dito 'harmônico' coloca as diferentes frequências dispostas da maneira como elas se relacionam no timbre de um instrumento de alturas determinadas. Um espectro dito 'inarmônico' é mais próximo de um ruído. Todos os estágios intermediários entre esses dois espectros são concebíveis.»

20 GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. (1994). op. cit. pp. 745.

Este domínio da música começou a ser explorado pelo que se chamou de «música concreta», tendo como pioneiro o compositor Pierre Schaeffer associado a Pierre Henry. Esta música tinha como matéria-prima os sons naturais, os sons que poderiam ser gravados tais como os sons do ambiente, vozes, ruídos, máquinas industriais, animais e toda a gama de sons graváveis existentes. Esses sons eram gravados em fitas e manipulados eletronicamente produzindo novos sons, espécies de variações dos sons originais. Depois eles eram organizados (compostos) tornando-se música.

O passo seguinte foi substituir os sons de origem natural por sons criados eletronicamente, o que se chamou de «síntese sonora» (criar sons sintéticos). A música feita com síntese sonora foi chamada de «música eletrônica» em oposição à música concreta. Hoje o termo música eletrônica serve para designar qualquer música feita utilizando recursos tecnológicos, sejam esses recursos gravar ou sintetizar os sons.

A grande contribuição dada pela música eletrônica à música instrumental foi o uso constante de sons não tradicionais, sons que estão para além das notas com o timbre específico do instrumento. A utilização de sons não tradicionais com a música eletrônica veio reforçar as pesquisas de sons não tradicionais nos instrumentos.

Outra contribuição para a técnica de composição é que, na música eletrônica, um som pode ser trabalhado como uma entidade, como um bloco ou objeto sonoro, que sofrerá uma série de transformações e operações. Esse objeto pode ser considerado um motivo com a sua estrutura e contorno, sendo a composição da música eletrônica uma construção através da justaposição e sobreposição de motivos.

### **Proposta de Música Borromeana**

Dentre a multiplicidade da música do século XX é o legado das correntes técnicas e estéticas seriais o aspeto que considero mais relevante para este trabalho, principalmente pela possibilidade de mensurar os parâmetros musicais e trabalhar com todos eles em pé de igualdade. A Música Borromeana não é um tipo de música serial. Mas é inegável que a música serial trouxe novidades e aprimoramentos nas ferramentas técnicas da composição musical. A Música Borromeana pode se apropriar e fazer uso dessas ferramentas.

Vendo que a música é estruturada como um nó borromeano, pode-se pensar numa proposta técnica e estética que se apoie sobre o mesmo princípio. Que seria essa proposta?

Em primeiro lugar diria que o resultado estético está ligado à técnica utilizada, ao mesmo tempo que a técnica utilizada está ligada ao resultado estético. Não há como dissociar. Mesmo que uma proposta estética pareça mais ampla do que uma proposta técnica, sempre se vê, numa mesma corrente estética, alguns princípios ou mecanismos técnicos que são comuns entre os produtores de arte da dita corrente. Em outras palavras, os compositores que dividem um pensamento estético acabam por utilizar uma técnica composicional semelhante. Exemplifico: os compositores chamados de Espectrais<sup>21</sup> têm alguns princípios técnicos<sup>22</sup> de composição musical em comum, mesmo que os resultados obtidos ou os usos desta técnica sejam sensivelmente diferentes. Os compositores da Primeira Escola de Viena<sup>23</sup> têm, *grosso modo*, o tonalismo em comum.

Pela ligação entre estética e técnica musical, posso englobar as duas no termo «pensar musical», sendo este o conjunto de mecanismos técnicos de composição associados aos princípios e objetivos estéticos. Dessa maneira, abordarei mais as questões de uma possível «técnica da composição borromeana» do que desenvolver princípios filosóficos de uma estética borromeana, tendo em vista que a reflexão sobre a técnica levará a princípios, objetivos e resultados estéticos.

Então, como seria a técnica da Música Borromeana? A resposta é simples: ela articularia os parâmetros da composição musical de maneira borromeana.

O ponto de partida que tomei para o meu trabalho de Mestrado e, conseqüentemente, para a atual proposta de Música Borromeana foi a peça nº1 do conjunto *Invenções a Duas Vozes* do compositor Johann Sebastian Bach. Ao analisar a invenção percebe-se que a grande maioria das notas escolhidas têm relação com o motivo inicial. As exceções são alguns pontos cadenciais típicos da linguagem do tonalismo. Ou seja, a

---

21 Penso aqui em compositores como Gérard Grisey, Tristan Murail e Marc-André Dalbavie.

22 Estes princípios técnicos foram ilustrados neste artigo na secção «Música no Século XX».

23 Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn e Ludwig van Beethoven são os compositores considerados como a Primeira Escola de Viena.

pp. 40-63

peça toda é construída a partir de um motivo que é comum a tudo o que aparece na peça.

Essa ideia de um motivo comum a todos os elementos da peça é reforçada pelo compositor e teórico Schoenberg na sua conceitualização do termo «motivo»:

«In as much as almost every figure within a piece reveals some relationship to it, the basic motive is often considered the 'germ' of the idea. Since it includes elements, at least, of every subsequent musical figure, one could consider it the 'smallest common multiple'. And since it is included in every subsequent figure, it could be considered the 'greatest common factor'.»<sup>24</sup>

O motivo como «germe» de toda a composição musical pode ser observado numa grande quantidade de composições em diversos períodos da história da música. Para enriquecer a reflexão sobre a proposta, tomo como base as fugas do período barroco, que, conforme vamos observar, são bons exemplos de Música Borromeana.

As fugas são estruturadas de tal maneira que todas as figuras musicais subsequentes são variações do motivo inicial. Este motivo inicial é tão importante na estrutura da Fuga que, na análise musical, ele recebe um nome especial: «sujeito». Um segundo motivo importante é o «contra-sujeito», ou seja, um motivo que acompanha o sujeito e que a ele é contraste e complemento.

Tendo o sujeito como ponto e partida, toda a elaboração da música é feita a partir dele e em relação com ele. Na forma Fuga encontramos uma secção que se chama *Stretto*, um procedimento técnico que faz com que todas as vozes, em simultâneo, executem o sujeito em diversas variações. Assim, temos uma elaboração complexa que utiliza o mesmo material como germe do trecho musical.

A partir do momento em que, na Fuga, a escolha das alturas se dá em relação com um ponto em comum que é o sujeito, todos os motivos e estruturas que estão na peça

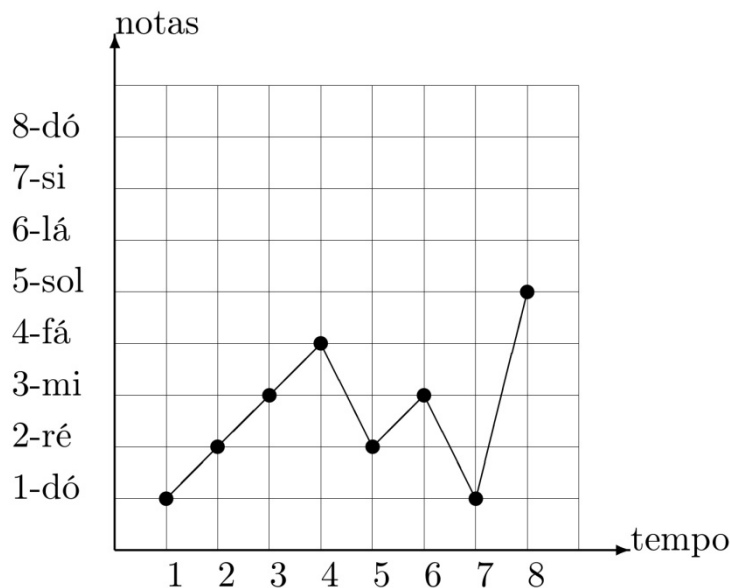
---

24 SCHOENBERG, Arnold (1967). *Fundamentals of Musical Composition*, London: Faber and Faber Limited, pp. 8. Tradução livre: «Como quase toda figura dentro de uma peça revela alguma relação com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o 'germe' da ideia musical. Desde que ele inclui elementos, ao menos, de todas as figuras musicais subsequentes, pode-se considerar que ele é o 'mínimo múltiplo comum'. E como ele é incluído em toda figura subsequente, ele pode ser considerado o 'máximo divisor comum'.»

musical estão entrelaçados de maneira borromeana. Desta maneira, pode-se dizer que as Fugas são as origens da Música Borromeana.

No momento em que um dos motivos é alterado de uma maneira que não tem relação direta com o sujeito, e indireta com os outros motivos variações do sujeito, cria-se um elemento sem relação com o restante da composição musical, destruindo a estrutura de toda a peça. Os motivos funcionam como os anéis amarrados borromeamente entre si. A alteração de um motivo-anel, de forma a não relacioná-lo com os outros, faz com que este se diferencie causando o desprendimento e a desamarração que desfazem a peça.

Como uma pequena ilustração das manipulações que podem ser feitas com os motivos, faço um gráfico para analisar o «sujeito». Este termo técnico da Fuga não é um termo utilizado em outras peças como esta Invenção, mas o utilizo, pois quero demonstrar o procedimento que é aplicado tanto na fuga como noutras formas imitativas. O «sujeito» da Invenção nº1 é as notas dó, ré, mi, fá, ré, mi, dó, sol em semicolcheias:

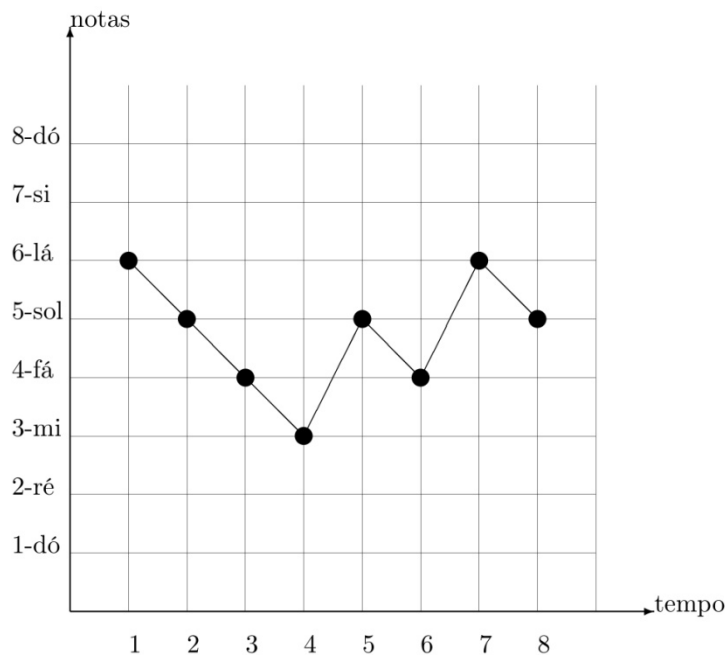


Com o sujeito apresentado dessa maneira pode-se criar algumas abstrações. Ao analisar as distâncias entre as notas, monta-se o seguinte conjunto [+1 +1 +1 -2 +1 -2 +4]. A distância entre as notas é uma espécie de quantidade de passos que se dá entre uma e outra. É feito da seguinte maneira: dó a ré = +1, ré a mi = +1, mi a fá = +1, fá a ré = -2



(fá-mi e mi-ré) e assim sucessivamente. Quando anda-se para cima o intervalo leva o sinal de positivo (+) e quando o passo é para baixo leva o sinal de negativo (-).

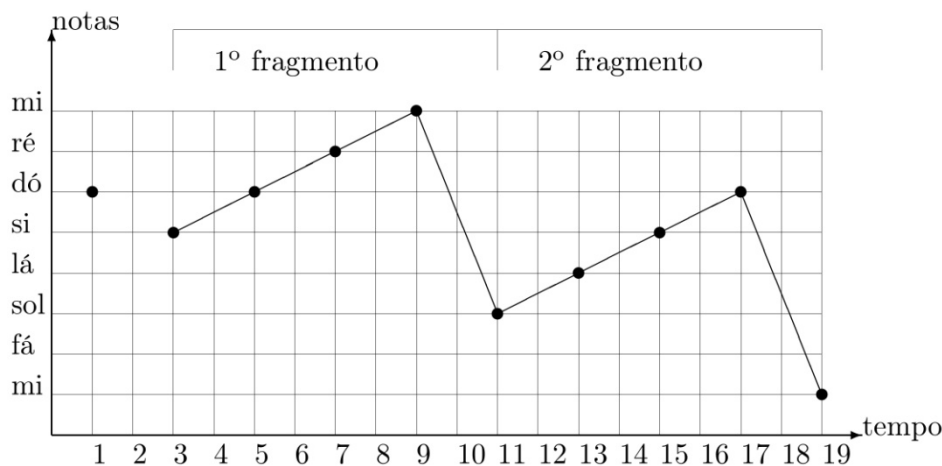
Este motivo pode ser invertido pelo simples processo de inversão dos sinais. O contorno melódico é invertido (o que subia, agora desce e vice-versa) mantendo alguma semelhança e relação. Esse processo é utilizado no primeiro desenvolvimento do sujeito e aparece na partitura entre os compassos 3 e 4 na mão direita. Nota-se que o contorno permanece o mesmo, mas as direções estão trocadas. Se transformarmos os intervalos em um conjunto numérico, temos o conjunto [-1 -1 -1 +2 -1 +2 ]. Transcrevo abaixo um trecho do compasso 3.



Nos dois exemplos não foram realizadas alterações nas questões temporais, sendo uma nota tocada depois da outra na mesma duração. O gráfico representa cada nota com a diferença de um espaço de tempo entre elas. Se realizarmos a aumentação temporal, teremos uma nota a cada dois espaços de tempo. Esse processo chama-se «aumentação» e aparece pela primeira vez na partitura entre os compassos 3 e 4 na mão esquerda.

Nesta aumentação (compassos 3 e 4) o sujeito é fragmentado, ou seja, utiliza-se apenas um segmento do sujeito. O fragmento utilizado são as 5 primeiras notas substituindo o

salto<sup>25</sup> -2 pelo -5, ou seja, mantém-se o salto e aumenta-se o tamanho. Pode-se representar esta fragmentação pelo conjunto [+1 +1 +1 -5], assim percebe-se a relação com o motivo inicial representado pelo conjunto [+1 +1 +1 -2 +1 -2 +4]. Transcrevo abaixo o compasso 3 onde o motivo fragmentado aparece duas vezes, a última nota do primeiro fragmento é a primeira nota do segundo fragmento.



Através desses três gráficos é possível perceber como um sujeito pode ser transformado num conceito abstrato ou num conjunto. Essa transformação de um motivo musical em algo mensurável é um exemplo de como a música serial trabalhou os seus parâmetros: conceitualizar algo para transformá-lo.

Se o objetivo fosse fazer fugas, eu não precisaria propor uma Música Borromeana. A proposta de Música Borromeana baseia-se no princípio de inter-relação e interdependência das dimensões envolvidas na composição, princípio que foi esboçado acima. Na proposta, o princípio de inter-relação é ampliado para todos os parâmetros envolvidos na composição. Ou seja, a pretensão da proposta de Música Borromeana é de que a duração, as alturas, a forma, a quantidade de motivos e outros demais parâmetros da peça estejam relacionados, interligados e que sejam interdependentes.

### Formulação da Música Borromeana

Em *Ponto, Linha e Plano*, Kandinsky aponta para a falta de «uma mensuração precisa» na arte abstrata, assim como para o uso do número como ferramenta de medição:

---

25 O termo técnico “salto” indica o movimento melódico que não é por grau conjunto, neste caso, com intervalo maior que 1.

« ... a relação das dimensões define a noção do ponto, o que hoje só pode ser avaliado intuitivamente - falta-nos uma mensuração precisa. ... Com a evolução futura desses meios de expressão, serão indispensáveis noções mais precisas que poderão ser obtidas através da medição. A fórmula numérica será inevitável.»<sup>26</sup>

A possibilidade de converter os elementos musicais em algo mensurável, que não destrua as características do objeto original que está a ser analisado e trabalhado, possibilita uma função comum para operar os elementos envolvidos na música. A partir do momento em que se desenvolve uma técnica com a qual se consegue trabalhar as durações, as notas, as dinâmicas, as quantidades de motivos, as quantidades de secções, os timbres e os demais parâmetros da composição convertidos em um sistema comum e abstrato (numérico ou não), é possível que as informações de uma instância possam ser aplicadas em outra instância.

Ou seja, quando se converte o conteúdo intervalar de um motivo em um conjunto numérico e utiliza-se este conjunto numérico para controlar as durações, faz-se o cruzamento das informações de uma instância composicional com outra. Os fatores organizacionais, melhor dizendo, as qualificações do contorno melódico de um motivo serão utilizadas para controlar as durações de outra estrutura.

Esse procedimento pode ser aplicado para relacionar qualquer instância envolvida na composição. Para tal, faz-se necessário estabelecer uma medida mínima para cada uma das instâncias composicionais. Ou seja, uma duração mínima, um intervalo mínimo, uma quantificação mínima.

A conceção da existência de um mínimo indivisível, de uma partícula adotada como indivisível tem origem no que Bochmann chama de Música Isobemática. O termo «Isobemático» é feito da união de duas palavras gregas. *Iso* designa «aquele que tem o mesmo valor com outro conjunto»<sup>27</sup>, tal como em «isotérmico» que é o que tem igual temperatura ou «isométrico» que é o que tem dimensões iguais. O outro termo é *Bema*

---

26 KANDINSKY, Wassily. *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: Edições 70, Ltd., pp. 37 e 38.

27 SENSAGENT : Encyclopédie en ligne, Thesaurus, dictionnaire de définitions et plus. Visitado em 18/07/2012. <http://dictionnaire.sensagent.com/%CE%AF%CF%83%CE%BF%CF%82/el-el/>

que significa «a maneira de andar, a taxa de caminhar ou executar, posição relativa de uma série»<sup>28</sup>. Bema pode ser simplificado pelo termo «passo». Portanto, «Isobemático» é algo feito com passos iguais, com tamanhos que têm o mesmo valor, com deslocamentos por uma unidade constante e regular.

A propósito da quantificação, Lacan diz que a quantificação, no fundo, é uma qualificação:

«Voilà un des piliers du discours psychanalytique. Même ce discours, comme tous les autres, je l'ai qualifié de quadrupode. Peut-être que je l'ai qualifié comme je viens de vous dire, hein, je l'ai qualifié, justement, je considère que c'est une qualification, quadrupode, et pas une quantification, hein, parce que plus je vais, plus je suis convaincu que nous ne comptons que jusqu'à trois.»<sup>29</sup>

Dessa maneira, a qualificação de qualquer elemento musical, seja através de um conjunto numérico ou qualquer outro método de conceitualização, é um destacar, observar e reter as qualidades do objeto ou do elemento utilizado na composição musical.

Com a mensuração, que é uma forma de conceituar, pode-se trabalhar todas as instâncias envolvidas na composição com o mesmo conceito. Ou melhor, pode-se compor com um conceito ou uma qualificação aplicada a todas as instâncias. Esta conceção possibilita que os parâmetros de uma instância alterem os parâmetros da outra, provocando um entrelaçamento das instâncias estruturais.

Visto que a composição musical está na amarração do RSI, a peça surge no lugar do objeto(a). A proposta de Música Borromeana é de construir uma música a partir do ponto comum de todas as dimensões envolvidas na composição musical. Cada um dos círculos é um parâmetro tal como a altura (frequência, nome da nota), duração, forma,

---

28SENSAGENT : Encyclopédie en ligne, Thesaurus, dictionnaire de définitions et plus. Visitado em 18/07/2012. <http://dictionnaire.sensagent.com/%CE%B2%CE%AE%CE%BC%CE%B1/el-el/>

29 LACAN, Jacques (1973-74). *Le Séminaire, Livre 21 : Les non-nupes errent*, pp. 58. <http://staferla.free.fr> visitado em 18/07/2012. Tradução livre: «Cá está um dos pilares do discurso psicanalítico. Mesmo este discurso, como todos os outros, eu o qualifiquei de 'quadripodo'. Talvez eu o tenha qualificado como eu recém vos disse, hein, eu o qualifiquei, justamente, eu considero que isto é uma qualificação, 'quadripodo', e não uma quantificação, hein, porque quanto mais eu avanço, mais eu sou convencido que nós só contamos até três.»

dinâmica ou outro parâmetro envolvido na composição musical. O ponto central, o do objeto(a), é o ponto em que todos os parâmetros se relacionam, o espaço em que cada um dos parâmetros está em relação comum com todos os outros parâmetros.

Na proposta de Música Borromeana, o objeto(a) é o ponto central e comum a todas as dimensões envolvidas. Ele condensa em si a qualificação, mas também a quantificação de todas as instâncias da amarração. É, pois, a partir daí que a música se faz.

Por isso, ousou chamar a este objeto o «objeto causa da composição», à semelhança do objeto (a), causa do desejo.

Como na Fuga, a partir do momento em que o sujeito é delimitado, todo o ato da composição flui para o elaborar em função do objeto causa.

Este objeto não se deixa prender, nem apreender diretamente. Ele escapa e adquire sempre outra forma, manifestando-se diferentemente do esperado. Quando tentamos definir o objeto causa da composição, este transforma-se. O conceito e a mensuração do objeto na composição pedem esta transformação, pois o objeto é o ponto estrutural da peça musical e não o principal ponto de observação e audição. Podemos dizer que o objeto(a) como causa ausente da música está presente em toda a composição.

Heidegger escreve:

«Onde o artista e o processo e as circunstâncias da génese da obra permanecem desconhecidos, é que mais puramente ressai este choque, este 'que' do ser-criado da obra.»<sup>30</sup>

Dito de outro modo: onde o modo de fazer que une e integra a peça inteira está menos exposto, é lá, precisamente, onde a peça foi melhor trabalhada e construída. Isto não significa que o compositor deva esconder os seus procedimentos e mecanismos.

«O processo e as circunstâncias» de que fala Heidegger são o Simbólico e a técnica composicional. O Real da peça é o «que» do ser-criado da obra. O colocar-em-obra do Simbólico é um exercício estilístico tal como o estudo da harmonia e do contraponto.

---

30 HEIDEGGER, Martin (2008). *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70, Ltd, pp. 52.

Como dizia Lacan, para que a amarração Borromeana aconteça é necessário que o Real «surmonte» o Simbólico.

O trabalho do compositor consiste finalmente no objeto causa de composição. Se uma das três dimensões (RSI) deixar de se ligar às demais, a composição desamarra-se, fazendo com que as dimensões do nó borromeano se desprendam. É isto que faz com que o compositor tenha de se responsabilizar por todos os elementos e alterações que faça à sua música, pois é sua responsabilidade manter a peça amarrada, manter a peça com um desejo e um objeto que oriente a ação.

Finalizando, a Música Borromeana entrelaça o Simbólico (uma linguagem musical) o Imaginário (elaboração musical) e o Real (o impensável).

### **Exemplo de Música Borromeana**

Para a minha palestra no Seminário da Antena do Campo Freudiano compus uma peça eletroacústica que ilustra o objeto da composição borromeana e mostra o resultado do processo. Esta chama-se *Sinos Borromeanos*<sup>31</sup>. Foi feita utilizando apenas um som, uma única amostra sonora, o que na música eletrônica se chama *sample*.

O conjunto utilizado para a composição é [4, 7, 3, 4] e é constituído de elementos da série de Lucas. Esta série foi a origem do «gráfico de proliferação»<sup>32</sup> que utilizei como agente sistematizador para a composição.

No campo formal, este conjunto foi aplicado para gerar 4 partes, sendo A, B, C, A. Ou seja, três partes distintas mais a repetição da primeira. O tamanho (duração) de cada uma das partes seguiu a ampliação desse conjunto pela série de Lucas, resultando em [843, 1364, 521, 843]. A menor duração adotada na peça, o Bema da duração foi 80 milissegundos (0,08 segundos), o que resulta numa primeira parte com 67,44 segundos (1 minuto e 7,44 segundos) e assim sucessivamente.

---

31 *Sinos Borromeanos* está disponível no blogue <http://gilsonbeck.blogspot.com> para escuta e download. Ela foi composta utilizando o PureData e estou disponível a distribuir os arquivos que são uma espécie de partitura.

32 Detalhes sobre o gráfico de proliferação e as operações feitas para a composição desta peça estão escritos no meu trabalho de mestrado disponível em <http://gilsonbeck.blogspot.com>.

pp. 40-63

No campo das alturas, ou melhor dizendo, no campo das tessituras, o contorno do conjunto [4, 7, 3, 4] foi invertido. Assim, a secção A que explora a região média, a secção B que explora a região grave e a secção C que explora a região aguda.

No campo dos materiais, a secção A é relativamente movimentada, que, na sua estruturação, contém o material de todas as outras subsecções. A secção B é uma nota pedal grave sobre a qual surgem 7 acordes, sendo assim uma secção lenta e contemplativa. A secção C é feita de várias notas, no registro agudo, apresentando-se como uma secção de movimento que conduz ao retorno da secção A para finalizar a peça.

A quantidade de subdivisões de cada parte seguiu os números absolutos do conjunto. Assim, A tem 4 subdivisões, B tem 7 subdivisões (7 acordes) e C tem 3 subdivisões.

Espero que esta pequena e não exaustiva exposição dos mecanismos técnicos utilizados na composição da peça sirva para ilustrar o entrelaçamento das dimensões composicionais na proposta de Música Borromeana. Obviamente que a Música Borromeana pode apresentar diversos resultados e pode ser utilizada para a produção de outras peças com outros conteúdos.

Ressalto que o mais importante é que o Real da composição possa se manifestar de alguma forma. Esta proposta não é uma cartilha técnica, mas uma reflexão sobre um fazer composicional que tenta conduzir a resultados consistentes, produtores de uma experiência estética.

### **Fechamento**

Espero que estes apontamentos possam, de alguma maneira, contribuir para o desenvolvimento do diálogo entre Psicanálise e Música, e Música e Psicanálise.

As relações que apresentei entre a prática composicional, RSI, o nó borromeano e o objeto(a) têm ainda de ser desenvolvidas, melhor justificadas e elaboradas.

Sobram algumas reflexões: será que a música surge como o objeto(a) do sujeito que compõe? Como se dá borromeaneamente a dinâmica social da obra de arte, do artista e

dos protetores da Arte<sup>33</sup>? A música pode ser fruto de um dos discursos formulados por Lacan?

Talvez seja também o momento de produzir algumas peças construídas a partir desta minha formulação.

A música de hoje tem vários caminhos abertos, e já não há o bem estabelecido que se segue ou ao qual se buscam alternativas. A invenção é constante dentro desta multiplicidade, levando o compositor a um posicionamento e responsabilização pelo caminho adotado.

Segundo o psicanalista Jorge Forbes<sup>34</sup>, a sociedade contemporânea está organizada com um laço social horizontal, onde as padronizações do mundo pré-globalização não são mais vigentes. O indivíduo passa a ter de inventar uma atitude frente ao mundo, invenção pela qual ele se responsabiliza. Este «vai ter que ser tanto uma coisa para poder ter a flexibilidade de estar em vários lugares»<sup>35</sup>. Dentro da multiplicidade, o compositor é levado a assumir a sua própria postura composicional e «ser tanto» esta postura adotada para poder sustentá-la no meio da diversidade.

Todavia, «uma visão que não se fizesse de um certo ponto de vista e que nos desse, por exemplo, todas as faces de um cubo de madeira de uma só vez é uma pura contradição nos termos, pois, para serem visíveis em conjunto, todas as faces de um cubo de madeira deveriam ser transparentes, isto é, deixariam de ser as faces de um cubo de madeira.»<sup>36</sup>

---

33 Os conceitos e Artista, Obra de Arte e Protetores da Arte são desenvolvidos em HEIDEGGER, op. cit.  
34 FORBES, Jorge (2003). “Geração mutante” in *Você quer o que deseja?*, Rio de Janeiro: Editora Best Seller, pp. 24-28

35 FORBES, Jorge. Conferência no ciclo “Invenção do Contemporâneo” promovido pela CPFL Cultura. Campinas. <http://youtu.be/PRdPyqSd8Gw> ca. 4'40”, visitado em 18/07/2012.

36 FRAYZE-PEREIRA, João A (2005). *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*, São Paulo: Ateliê Editorial, pp. 102