

## Ressonâncias de proposição e de sensação entre Scelsi e Bergson

*Leonardo Aldrovandi\**

### **RESUMO:**

A questão sobre o grau de influência ou de reflexividade da filosofia de Henri Bergson sobre a obra de Giacinto Scelsi pode ser colocada de uma forma que não visa expor contradições e sim ressonâncias de proposição e de sensação, considerando-se o conteúdo específico de suas esferas distintas de pensamento. Partimos, então, da seguinte questão: quais seriam algumas das ressonâncias pensáveis entre a experiência desta filosofia e a experiência da própria música de Scelsi? Daí talvez possamos extrair surpresas e desafios estimulantes e reveladores sobre ambos criadores, para além da discussão sobre a validade da apropriação de conceitos feita pelo compositor em seus textos estéticos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bergson; Scelsi; Estética composicional.

A questão sobre o grau de influência ou de reflexividade da filosofia de Henri Bergson sobre a obra de Giacinto Scelsi poderia ser colocada de uma forma que não vise expor contradições, mas antes ressonâncias de proposição e de sensação, considerando-se o conteúdo específico de suas esferas distintas de pensamento. Para além de procurar saber se as apropriações terminológicas encontradas nos textos estéticos do compositor, como *durée* e *élan vital*, são ou não adequadas, pertinentes à filosofia de Bergson, poderíamos pensar em um aspecto que parece instigante, e que esta apropriação apenas sinaliza, uma vez que ambos produzem obras em domínios diferentes. Partimos, então, da seguinte questão: quais seriam algumas das ressonâncias pensáveis entre a experiência desta filosofia e a experiência da própria música de Scelsi? Daí talvez possamos extrair surpresas e desafios mais estimulantes e reveladores sobre ambos criadores.

A partir de uma ou outra proposição ou sensação, seja verbal ou de escuta, podemos pensar a experiência de cada criador, bem como algumas de suas ressonâncias mais ou menos nítidas. Muitas figuras de pensamento em comum podem ser levantadas e comparadas a fundo ao lermos somente os textos de ambos autores, cada qual podendo gerar teses mais e mais específicas no futuro. Por exemplo, no caso da relação entre Scelsi e Bergson, a questão plural da mística, da vontade, da memória, da matéria, do psicológico, da duração, da energia etc. Há muito chão teórico em potencial na simples correspondência textual entre os autores. Mas como o campo é vasto e nosso foco será apenas uma abertura do assunto em relação à música, selecionaremos e comentaremos brevemente apenas alguns aspectos mais vinculados à experiência de escuta da obra de Scelsi, levando mais em conta as questões da interioridade, da duração, da energia, da vitalidade, da continuidade, da memória e da intuição.

---

\* Doutor pela PUCSP. Prof. de música e de filosofia.

Uma idéia como a de uma interioridade vital, ou como a de *diferença interna* (não determinável), como propôs Deleuze sobre a multiplicidade bergsoniana (DELEUZE, 2007), na qual o simples não é divisível, mas certamente diferenciável, ou ainda, um conceito como o de multiplicidade qualitativa ou de *intensidade*, como propõe o próprio Bergson em *Essai sur les Données Immediates de la Conscience* (BERGSON, 1888), no qual se demonstra que há uma multiplicidade que não é contável, e que, no entanto, não deixa de ser uma grandeza, parecem ambos instigantes no caso de se pensar a escuta e a “proposta” da música de Scelsi, por maior ou menor grau de adequação e de distância conceitual que haja entre os domínios. No mínimo, tais conceituações podem ajudar a explicar as dificuldades sempre alertadas de se aplicar alguns métodos de análise à sua música, pois dificilmente as qualidades expressivas serão explicadas consistentemente por uma forma de divisão por partes, especialmente partes “contáveis”, já que a conta implica sempre num grau de homogeneização de partes delimitáveis, o que sua música certamente não releva. Logo percebemos que a multiplicidade em jogo no Scelsi pós-1948, busca, cada vez mais, dirigir-se a uma ordem qualitativa e intensiva, o que torna menos relevante uma inteligibilidade por divisão de unidades, secções ou montagens, e mais aquela que busca entender a construção diferencial das continuidades qualitativas e as formas de gerar fluência e expressividade a partir da fusão e da fissão de materiais nem sempre isoláveis de forma espacial e fixa.

Certamente, algumas áreas da geometria, como a topologia e sua idéia de grupos abertos, podem apresentar subsídios interessantes para analisar de forma meticulosa sua obra escrita e gravada, embora também com o mesmo tipo de ressalva sobre o buraco gerado pela natureza diferenciada dos domínios, como ao associar, por exemplo, um espaço topológico a tal ou qual aspecto ou processo sonoro da composição. Afinal, o que determinaria o *fato* da continuidade (e não apenas sua lógica) quando estamos diante de multiplicidades por diferença interna, qualitativas, intensivas, ou se pensarmos no plano geral, diante do Aberto de uma escuta polívoca enriquecida pela ambiguidade destes traçados flexíveis, os quais colocam em movimento perpétuo a definição dos “entres”? Talvez a grande lição de Scelsi tenha sido mesmo a de procurar fazer o som habitar no reino desta diferença interna, não-determinável, ou no mínimo, não-determinista, em que a questão de um tempo psicológico se confunde com a natureza de um presente que se faz também de passado, ou seja, um tempo bergsoniano, no qual coexistem contrações e distensões de dois tipos, passado e presente, não sendo possível determinar uma verdade incontestável sobre o contínuo e o descontínuo.

A questão da interioridade associada à vida ou à vitalidade é comum entre ambos de forma bastante nítida. Ela é visível, por exemplo, através da anedota que Scelsi conta sobre o arqueiro chinês, a qual ele transfere para a proposição “ouvir o batimento do coração do som” (COHEN-LEVINAS, 1996, pg. 213). Isto nos parecerá mais interessante do que procurar deslegitimar a ressonância “vitalista” entre os autores, por exemplo, por meio da constatação do quanto seria diferente o grau de influência do biologismo entre eles.

Diz a lenda do arqueiro chinês que o mestre, ao ser indagado pelo aprendiz sobre quando ele se tornaria um arqueiro de verdade, responde: quando for capaz de ver a batida do coração de uma pulga. Esta imagem pulsional que Scelsi associa à acuidade de percepção do músico, como aquele capaz de ouvir o batimento interno do coração do som, diz respeito não apenas à vitalidade e à diferença sensível da interioridade sonora, mas também à capacidade de transformação da percepção em relação às dimensões mais ínfimas do ser de som. Com outro sabor de lenda, a prática

de Scelsi mais conhecida e sempre rememorada, a de tocar horas uma mesma nota ao piano para ouvir todo um universo, remete a esta interioridade vital ou Presença interior, idéia que Bento Prado Jr. demonstrou ser o fundamento do conceito de liberdade em Bergson (PRADO JR., 1989, 71-2), algo tão comum à experiência concentrada, diretamente associado à conceituação da duração e da memória. Visemos, então, apenas por cima, esta conceituação em relação à música de Scelsi.

Num primeiro momento, uma associação simples entre o conceito qualitativo de duração de Bergson e a música de Scelsi é imediatamente pensável. Este puro escoamento, puro fluxo, o qual não se pode espacializar ou ser balizado por um enquadramento, por pontos ou demarcações exteriores e fixas, como frequentemente o quer e o faz o nosso entendimento, parece ter um grau de sensação ressonante com a experiência vivida de algumas texturas sonoras do compositor, com os procedimentos empíricos de composição, e com algumas tentativas frustradas de sua análise. Não é difícil encontrar a oposição entre análise e intuição em Bergson, bem como sua preferência explícita pela segunda. Mas isto tudo não implica que Scelsi pinta a duração de Bergson ou que ela seria encontrada como um tesouro em sua música. Certamente este conceito teve um papel importante na estética e no percurso do compositor até chegar em algumas de suas situações sonoras. Seus escritos falam da *durée* de forma quase emblemática, e todo seu intuicionismo do Interior sem dúvida aponta para estes conceitos e limites da psicologia que ele, como Bergson, estudava com muito interesse. Isto, claro, principalmente no que diz respeito ao momento em que o mensurável é praticamente impossível ou difícilimo de se estabelecer. Vale mencionar, por exemplo, o primeiro dos quatro elementos que Scelsi elenca como o que é comum a todo homem e perdura na humanidade (SCELSI, 1982, 85): o elemento vital, que tem um caráter rítmico nas suas manifestações fisiológicas, sendo que algumas só são mensuráveis com métodos complicados, como o ritmo celular do pensamento, das emoções, dos sentidos etc. Os outros elementos são o emocional, o psíquico e o intelectual, os quais, pela amplitude, não serão tratados aqui.

Diz Scelsi que a faculdade criativa de um artista é cristalizar um momento da *durée*, projetando este momento através de um meio (SCELSI, 1982, 82). Linda proposição, mas o que quer dizer? Essencialmente, poderíamos deduzir que a fonte criativa da música é ou tem a ver com a duração que Bergson postulava, como aquela “mudança que persiste”. É desta cachoeira imprevisível e incomensurável que se extrai e se congela um cubo da duração. O que isto nos faz pensar é que, de alguma forma, este cristal contém e transmite qualidades da própria duração inabarcável. Sua música sem dúvida almeja tão apreensão, tal desaceleração da duração pura, seja pelas qualidades fluentes que ela dispõe em sons, seja pela própria diferenciação de experiência que ela nos relegou, sem o pavimento de formas apriorísticas.

Formas apriorísticas? A cristalização remete ao fato de que a forma não é senão produto da desaceleração do tempo puro, ou, pelo menos, de processos temporais. Não há uma espacialização de elementos dados, a qual seria capaz de gerar a atualização da forma do ou no tempo, mas antes um desejo de que elementos, na efusão da pura duração, desacelerem, e configurem relações que podem, a posteriori, ser entendidas ou tratadas formalmente. Daí a importância da crítica de Scelsi à predominância da forma musical na visão sobre a criação da nossa tradição ocidental, ao ponto de dizer que Bach, Mozart e Beethoven tiveram apenas alguns momentos desta liberdade interior em relação à forma. E toda sua relação com a improvisação, com os copistas e com os intérpretes, passa por este valor sobre a primazia do escoamento do tempo e sua relação com a energia, em suma, com alguma tentativa de “captura da duração”.

A questão do fundamento na intuição, também ligada à idéia de que tudo parte do tempo, pode ser pensada através da imagem dada por Deleuze, logo no início de seu *Bergsonismo*: a intuição, em Bergson (como também, acredito, em Scelsi), “não é um sentimento, uma inspiração, uma simpatia desordenada, mas um método completamente desenvolvido”. Certamente as preocupações do compositor com o misticismo e com as figuras de pensamento exteriores ao modo de pensar o Ser do ponto de vista da nossa tradição dominante há pelo menos 2500 anos, não era uma fuga da racionalidade, ou meramente o desejo de auto-promoção mística, mas uma busca metódica: podemos até mesmo aceitar um lado mistificador a ser considerado, mas tal busca remete principalmente à “percepção de ordem superior”, como ele postula, sendo que a capacidade de extração mínima desta duração irrepreensível dependeria deste método de percepção e de prática. A intuição foi lembrada por Tristan Murail como uma diferença da influência direta de Scelsi sobre os compositores do *Itinéraire*, grupo do qual ele fez parte (MURAIL, 2005, 181-5). A sua prática é auto-analisada como “menos intuitiva” pela idealização racional dos processos sonoros e pelo uso dos recursos tecnológicos para tratar da interioridade complexa do som e idealizar seus processos de composição ao final da década de setenta. Este desdobramento está em acordo com a premonição feita por Scelsi, com a música praticada por ele através da concepção de som esférico e complexo, no mesmo momento em que avista o desenvolvimento desta perspectiva sonora para antes do final do século vinte.

O compositor italiano elaborou ainda outra crítica à música ocidental, no momento em que ela dá atenção quase total, ou seja, muito maior, aos meios formais de produção, à forma e à noção de peça musical “executada”, negligenciando o estudo das leis da energia sonora. Segundo ele, a imaginação construtiva é bem diferente da imaginação criativa, podendo fazer emergir construções enormes, mas cheias de vazio. O espaço entre sons pode não ter força vital. Hoje, não é difícil de se pensar nas tantas carcaças ou estruturas gigantes que a música tem produzido, inclusive através de um certo ilusionismo em relação à tecnologia. Intervalos podem se tornar abismos, pois as notas, os números e as configurações nem sempre dizem respeito à energia sonora, ou seja, como diz Scelsi, à vida, inclusive no que ultrapassa a questão acústica do som. E é também por isto que pensar a energia do som irá se adequar à sensibilidade para seu interior, para que possamos preencher estes espaços vazios entre sons e na sua interioridade, para que possamos sentir outra continuidade que não seja uma superfície lisa, facilmente declarável como objeto dinâmico visível, ou seja: para atingir uma continuidade muito próxima àquela sonhada por Bergson.

Para Scelsi, o *modus operandi*, a técnica, os procedimentos formais, surgem como consequência das novas percepções e apreensões da duração feitas por artistas “pioneiros”. Isto nos remete a uma idéia que Vladimir Jankélévitch associava a Bergson de forma muito pertinente: o que importa mais não é afetar o modo de ser das coisas, mas o ser do modo das coisas (JANKÉLÉVITCH, 1959). Dizia ele que palavras como modificação, transfiguração, metamorfose, mudança, são sinais do desejo humano de espacialização do tempo. Modificação, por exemplo, significa mudar de modo, de estado, como se este fosse concebível de forma independente do devir ou da essência temporal das coisas. Estes conceitos não falam meramente da passagem, mas da passagem de algo a algo. É contra esta concepção comum do tempo como mudança de um aspecto parcial ou epidérmico de uma coisa que Bergson buscava contrapor suas idéias, ainda que de forma diferente de Nietzsche ou de outros.

O *élan vital*, traduzido com freqüência como impulso vital, pode se aliar de forma um tanto espantosa à experiência de escuta de Scelsi. “A essência de uma tendência vital é desenvolver-se em forma de feixe, criando, tão-só pelo fato do seu crescimento, direções divergentes entre as quais se distribuirá o impulso” (BERGSON Apud DELEUZE, 2007, 16). Não seria difícil sentir as texturas de Scelsi desta forma, considerando os percursos e golpes energéticos, as fusões e fissões de material, os batimentos e as micro-oscilações, bem mais que forma ou harmonia. Além disto, é preciso lembrar que, em Bergson, algo ou uma coisa é sempre uma expressão de tendências convergentes ou divergentes, mais que o produto de causas, de séries, de demarcações. As texturas de Scelsi podem indicar esse tipo de experiência também, na qual um instante considerado revela a expressão de tendências mais que objetos, pontos de passagem ou de chegada.

Estas associações não podem ser consideradas simplesmente arbitrárias, pois a infinidade de ressonâncias encontráveis revela uma espécie de ressonância “de ordem superior”, como se o pensamento de ambos os autores, um musical, outro filosófico, fosse capaz de gerar reflexões distorcidas, alienáveis umas nas outras, mas de forma contínua. O universo comum a ambos os autores pode assim se estender indefinidamente. Deixamos aqui apenas uma abertura neste campo. E que futuros trabalhos musicológicos mobilizem outros desdobramentos possíveis.

#### **ABSTRACT:**

The degree of influence of Henri Bergson’s philosophy on the work of Giacinto Scelsi can be analyzed not by its contradictions, but by resonances of proposition and sensation. Considering the fact that the authors create in different domains of thought, we start off by asking: what would be some of these resonances? From that we might extract challenges and surprises beyond a discussion on the validity of the conceptual use of Bergson in Scelsi’s aesthetical writings.

**KEY WORDS:** Scelsi, Bergson, compositional aesthetics

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BERGSON, Henri. *Essai des les Donnés Immediates de la Conscience* (1888).  
Paris: Les Presses universitaires de France, 1970, edição 144.

*Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l’esprit* (1939).  
Paris: Les Presses universitaires de France, 1965, edição 72.

*Durée et Simultanéité* (1922)  
Paris :Les Presses universitaires de France, 1968, edição 7.

COHEN-LEVINAS, Danielle. *Ecce Suono – Giacinto Scelsi.*  
*Des Notations Musicales.*  
Paris: L’ Harmattan, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. New York: Zone Books, 1991.

*Sur Bergson*.

Aula-palestra não-publicada, Vincennes, 5/01/1981.

*A concepção da diferença em Bergson*.

< [http://www.dossie\\_deleuze.blogger.com.br/index.html](http://www.dossie_deleuze.blogger.com.br/index.html) >

Acesso em 06, 2007.

JANLÉLÉVITCH, Vladimir. *Henri Bergson*. Paris: PUF, 1959.

*Bergson perdu et retrouvé*.

Entrevista ao rádio, 10-06-1959, France-Culture, 2002.

MURAIL, Tristan. Scelsi and L'itinéraire: the exploration of sound.

*Contemporary Music Review*, vol. 24, n. 2/3, 2005.

Trad. R. Hasegawa.

POLIZTER, Georges. *Le Bergsonisme, une mystification philosophique*.

Paris: Ed. Sociales, 1949.

PRADO JR., Bento. *Presença e Campo Transcendental.- consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo : Edusp, 1989.

SCELSI, Giacinto. *Art et Connaissance*. Roma: La Parole Gelate, 1982.

*Cercles*. Roma: La parole Gelate, 1986.

*Évolution de l'harmonie*. Roma: Fondazione Isabella Scelsi, 1992.

*Évolution du rythme*. Roma: Fondazione Isabella Scelsi, 1992.

*La conscience aiguë*. Paris: GLM Éditions, 1962.

*Son et Musique*. Roma: La parole gelate, 1986.