…stella tenax…
Variações sobre as *Vanités* de Brice Pauset

Laurent Feneyrou (CNRS)
Trad. Michelle Agnes Magalhães (IRCAM) e Pedro Fragelli (IEB-USP)

Resumo: Entre 2000 e 2002, Brice Pauset compôs *Vanités*, vinte e cinco fragmentos (para soprano de eco, *haute-contre* principal, cravo principal, dois cravos de eco, teorba, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo), que se inscrevem na História secular da melancolia e de sua representação artística. A obra segue o modelo das *Leçons de ténèbres* de Marc-Antoine Charpentier, e remete-se às naturezas mortas de Willem Kalf. Além disso, ela ostenta um conjunto de línguas, conceitos e gêneros musicais organizados em ciclos emprestados de outros períodos históricos, entre os quais cânones, corais e *passacaglias*. Este artigo se propõe a estudar as fontes do libreto, sua montagem, seu significado e a representação de melancolia vinculado a ele, assim como a organização métrica da obra e sua combinatória complexa – inspirada no quadrado mágico da *Melancholia I* e no nome de seu autor, Albrecht Dürer. Disto resulta uma nova retórica, que exige uma análise formal, assim como das dimensões expressivas, simbólicas e metafóricas cujos signos musicais são detentores.

Palavras-chave: Melancolia. Brice Pauset. Quadrado mágico. Metáfora.

… *stella tenax*… Variations on *Vanités* by Brice Pauset

Abstract: Between 2000 and 2002, Brice Pauset composed *Vanités*, twenty-five fragments (for echo soprano, principal haute-contre, principal harpsichord, two echo harpsichords, theorbo, two violins, viola, cello, and contrabass) that fall within the secular history of melancholy and its artistic representation. The work models after *Leçons de ténèbres* by Marc-Antoine Charpentier and refers to still lifes by Willem Kalf. In addition, it boasts a number of musical languages, concepts, and genres organized in cycles borrowed from other historical periods, including canons, choirs, and *passacaglia*. This article aims to study the libretto, its montage, its significance, and its related melancholic representation, as well as the metric organization of the work and its complex intercombinations – inspired by the Magic Square of *Melancholia I* and the name of its author, Albrecht Dürer. The result is a new rhetoric, which requires formal analysis, as well as an analysis of the expressive, symbolic, and metaphoric dimensions whose musical signs are holders.

Keywords: Melancholy. Brice Pauset. Magic square. Metaphor.

FENEYROU, Laurent … *stella tenax*… Variações sobre as *Vanités* de Brice Pauset. Trad. Michelle Agnes Magalhães e Pedro Fragelli. *Opus*, Porto Alegre, v. 21, n. 2, p. 51-114, set. 2015. Edição especial.

para Patrick Collec

Vanitas vanitatum omnia vanitas

Na trilogia de Salomão, o Eclesiastes (ou *Qohélet*) é o livro bíblico das vaidades do mundo sensível. Riquezas, honrarias, prazeres, e mesmo sabedoria, acabarão; e nós seremos conduzidos, sem nenhuma distinção, à morte. Pois, conforme ensina São Jerônimo, nada dura eternamente: *nihil stare perpetuuum*. E os eventos, temporários, efêmeros, fugazes, ocorrem segundo um retorno periódico e uma alternância de contrários, estabelecida como à do sol que nasce e se põe, do vento que redemoinha, os rios que correm e que nunca preenchem o mar. "Nada de novo sob o sol": o *Qohélet* constata que cada geração se limita a reedificar a obra dos outros, e que nossa memória é muito fraca para conservar a lembrança daquilo que passou, e que, no entanto, parece novo. Tal vaidade o hebreu chama de *abal*, o sopro quente, a névoa ligeira da respiração, um vapor de água logo dispersado – é por isso que o grego a traduz originalmente por *ἀτμός*, vapor húmido –, denotando por isto, tudo aquilo que é sem consistência, e, sobretudo, sem duração: a decepção, a desilusão, a futilidade, a existência, a realidade vazia e o transitório, o evanescente, aquilo que é predestinado, por sua essência, a desaparecer. Mas a Septuaginta adota *ματαιότης*, *edificada* sobre *μάταιος*, vã, inútil, frívola, fútil, e em seguida tola, orgulhosa, insolente e ainda ímpia ou criminosa. E na Vulgata, *uanitas,* derivada do adjetivo *uanus*, inútil, o equivalente de *μάταιος*, designa literalmente um estado caracterizado pelo vazio, a aparência vã e a mentira, a vaidade decerto, mas também a leveza, aquilo que engana e uma vacância do ser – *nada* é uma tradução no mínimo discutível. Também o latim foi calcado sobre o grego da Septuaginta, mas como *ματαιότης*, *uanitas* transmite um juízo de valor desfavorável, ausente no hebraico, onde a noção relaciona-se ao trágico. Nas suas Homilias sobre o Eclesiastes (I, 3), Gregório de Nissa escreve: "a vaidade é uma palavra que não tem sentido, ou uma ação sem sucesso, ou um querer sem fundamento, ou uma prontidão sem limite, ou em geral, aquilo que é sem existência para uma utilidade qualquer". *Abal abalim*, *ματαιότης ματαιοτήτων*, *vanitas vanitatum* sublinha, por sua vez, o nível inultrapassável do excesso por meio da vaidade, pois todas as obras sob o sol são vãs até que venha aquilo que é perfeito, o temor de Deus e a observância de seus mandamentos.

Das Homilias de Orígenes ao comentário de Dídimo o cego, e aos escólios de Evágrio Pôntico, na patrística, a exegese de *Qohélet* tem apenas um objetivo, o de

estabelecer o espírito acima da sensação, e se dirige ao mundo sensível, à natureza, *φύσις*, como sistema ou elaboração do universo criado, após o pensamento estoico dos elementos, e como disposição natural. A evocação do cosmos e de seus ritmos esclarece a responsabilidade do homem e funda uma antropologia articulada em torno do movimento, da repetição, da estabilidade. Nesta se desdobra um tempo menos físico, à imagem do ciclo inexorável dos elementos, do que é ético e escatológico, o tempo do discernimento do bem e do mal, de que dá testemunho às recorrências do *καιρός*, do momento favorável, da medida justa e de um vocabulário estoico de orientação nova. O tempo passa a integrar a esfera da exortação moral e espiritual, incluindo a curvatura e dando acesso à experiência da duração sem fim, da extensão, *αἰών*.

Problema XXX, 1

Outra tradição filosófica, que não poderia ser ignorada aqui, nasce com o *Problema XXX, 1* do Pseudo-Aristóteles: "Por que razão todos aqueles que foram homens de exceção, no que se refere à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a cuja bílis negra é a origem?" Não se trata de uma pergunta nem de uma hesitação, mas de uma evidência cuja linhagem é rastreada por Aristóteles, que remonta à loucura (*ἔκστασις*) e às úlceras de Héracles. Desses homens de exceção, Ajax, Belerofonte, Empédocles, Sócrates ou Platão foram exemplos. Até o século XVII, o homem de gênio, no qual domina a inclinação à filosofia ou à arte, à política ou à *Ἔρως,* estabelece laços indissolúveis com o estado de espírito melancólico. "Nunca existiu um grande talento sem um toque de loucura", escreve Sêneca em uma carta endereçada a Lucílio. Nessa tradição se inscrevem, no Renascimento, Marsílio Ficino e Cornelius Agrippa: a influência revalorizada de Saturno, o mais potente e o mais nobre dos planetas, convida o espírito à contemplação de coisas secretas, superiores, desvelando assim o mundo transcendental e suas verdades escondidas aos mortais comuns. Não há gênios sem melancolia, "seja porque eles nasceram assim, seja porque eles assim se tornaram devido à assiduidade da meditação" (Teologia platônica da imortalidade das almas, XIII, 2). Marsílio Ficino, por sua vez, lembra seu gosto pela excelência. Segundo Cornelius Agrippa, o humor melancólico afeta o espírito, cujo objeto, entre os teólogos e os profetas, é o conhecimento dos segredos divinos, a razão, que entre os sábios e os filósofos estuda os seres naturais e o homem, e a imaginação dos artistas, de modo que esse humor eleva aqueles que se distinguem a tal ponto por seu gênio que estes parecem ser mais divinos do que humanos. O melancólico é um ser de contrastes,

inapreensível, caracterizado pela excitação frenética do pensamento, e cuja criação nasce de uma incitação a se tornar outro, ou mesmo todos os outros, "por superabundância de humanidade". Ele é o homem da pletora, o homem em excesso, abundante – os Gregos nunca deixaram de sublinhar sua exuberância, bem como a violência de sua palavra, de sua cólera e de seus amores. Robert Burton (2000 [1621]), por sua vez, em sua monumental *Anatomy of Melancholy* [*Anatomia da Melancolia*], evidencia o abuso do estudo, o exercício imoderado, o amor furioso da erudição e a força da imaginação como fatores desencadeadores da melancolia. Ora, no século II, Rufus de Éfeso, ao argumentar que refletir e se afligir em excesso são as fontes desse transtorno, escreveu: "Aqueles cuja inteligência é muito fina e penetrante caem facilmente na melancolia em virtude de possuírem prontidão nos gestos e porque são inteiramente premeditação e imaginação".

Na medicina dos antigos, com Hipócrates (Aforismo VI, 23, em que a melancolia é retiro, distimia, tristeza, mal-estar, instalado na duração), com o Pseudo-Artistóteles (*Problema XXX, 1*) e com o Pseudo-Hipócrates (as *Cartas* relatando o encontro fictício entre Hipócrates e Demócrito, que Robert Burton, sob o pseudônimo de Demócrito Júnior, citará no "Prefácio ao leitor" de sua *Anatomy of Melancholy*), o sistema humoral depende dos elementos cósmicos e das divisões do tempo e determina o caráter do indivíduo. Galeno estabelece, nessa linha, uma relação causal entre constituição física e atributo. Associado à terra, ao outono, ao seco, ao chumbo, à velhice, a bílis negra (***μέλαινα χολή***), ou *atra bilis*, agindo como o vinho, fria ou quente, instável, afeta o corpo ou o pensamento em função da saída que ela encontra, resultando, segundo o *Corpus hipocrático*, seja na epilepsia, seja na melancolia. A essa bílis negra são atribuídas as doenças hipocondríacas e as doenças ventosas, afetando até mesmo o esperma, que é atingido porque sua natureza é a espuma. Aristóteles, distinguindo a melancolia da patologia, o doente do doentio, apoia-se em duas outras noções, o ***μέσον*, *a média resultante da mistura de duas forças opostas***, e o *καιρός*, isto é, a ocasião. Um vínculo se estabelece entre fisiologia e discurso. No melancólico, sujeito ao ascensão das substâncias negras, emerge não a *συμμετρία* entre os humores, mas a eucrasia de um humor naturalmente instável, dependente da circunstância, ou o estado da bílis negra do indivíduo: de aspecto voluntariamente proteiforme, o melancólico é o homem do *καιρός*, por esta circunstância, ele está ligado ao tempo, pela urgência da ação que o estado das coisas exige, mas também ao conhecimento, pela necessidade da experiência que o indivíduo deve ter para agir. Existe

desde então uma "saúde do melancólico", uma constância da inconstância, uma regulação do irregular, uma situação, certamente precária e frágil, de normalidade no anormal[1].

Uma precaução

Elaborar aqui uma história clínica da melancolia seria uma empreitada vã. Seria preciso distinguir todas as suas declinações: *taedium vitae*, *tristitia*, acédia eremítica ou monástica (e seu antídoto, a paciência), taciturnidade sombria (Pinel), lipemania (Esquirol[2]), psicologia mórbida (Moreau de Tours), neurastenia (Beard), psicastenia (Janet), até a depressão pós-moderna, mas também, em sua forma bipolar, loucura circular (Falret), loucura de forma dupla (Baillarger), loucura maníaco-depressiva de Kraepelin, fazendo a lista de seus sinais na percepção, na atenção, na consciência, na memória ou no pensamento. Um campo lexical se destacaria, sem dúvida, através dos tempos: silêncio, solidão, estupor (*μώρωσις*), desmesura ou ausência de sobriedade, liberação da alma, apoplexia ou torpor (*νάρκη*), *spleen*, tédio, angústia. Ou ainda: morosidade, abatimento moral, fatiga de viver, ódio de si, abatimento, desânimo, dor da existência, retirada dos mundos comum e ambiente, deperecimento do vivido, "tristeza vital" (Kurt Schneider), tendência a devorar o objeto do amor (Abraham), "suicídio do objeto" (Lacan), esvaziamento de um eu vítima de uma "hemorragia interna" (Freud), em virtude da qual a excitação sexual vaza como por um orifício para dentro do psiquismo, inibindo as outras funções de um sujeito incapaz de se separar daquilo que perdeu e tomado pela ambivalência dos sentimentos que ele tinha por aquilo mesmo. Um sujeito que não encontrou nenhum olhar apto a constitui-lo e que se abisma no reflexo de um espelho cego, na superfície do qual ele permanece, desesperadamente.

Alguns sublinham ainda o estreitamento do espaço, o inacessível distante, o estiramento e a lentidão do ritmo próprio, a resistência de um mundo pesado e duro, negro e sombrio, imóvel, estacionário, a existência que não sai do lugar, estagnada, aderente, o *εἶδος*, ***a priori de culpa de um sujeito que fica sempre para trás de si mesmo, engolido por sua falta. Se o seu humor é dominado pela gravidade*** (*Schwernehmen*), aquilo que esse sujeito toma de maneira grave ou séria é o mundo e a

[1] Sobre este tema, cf. Jackie Pigeaud (2006 [1981]), obra à qual nos remetemos neste trecho.

[2] "A melancolia com delírio, ou a lipemania, é uma doença cerebral caracterizada pelo delírio parcial, crônico, sem febre mantida por uma paixão triste, debilitante ou opressiva" (ESQUIROL, 1989 [1838]: 201).

identidade que ele lhe atribui; ao passo que aquilo que ele não leva a sério é a sua subjetividade enquanto liberdade.

Introdução tardia

Os vinte e cinco fragmentos de *Vanités* (2000-2002) de Brice Pauset se introduzem numa longa linhagem de obras cujo tema é a melancolia, no duplo sentido que evocamos. No entanto, não se trata nem de uma obra doente, nem de uma obra-sintoma. Nela atuam, antes, uma estética da melancolia, certamente secularizada, mas ainda um assunto humoral, literário, teológico e filosófico, e, também, conforme atestam os esboços, uma autobiografia do compositor. Escrita para soprano de eco, afastada do grupo instrumental, às vezes mesmo atrás do público, *haute-contre* principal, cravo principal, consorte de dois cravos de eco espacializados dispostos em ferradura em torno do público ou sobre as laterais do palco, teorba, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, a obra toma como modelo histórico as *Leçons de ténèbres* de Marc-Antoine Charpentier (H. 135, 137 e, sobretudo, 136)[3].

Quanto à instrumentação, Brice Pauset é ainda mais preciso: teorba de quatorze cordas (oito para o pequeno conjunto e seis para o grande conjunto, nesse caso em *scordatura*) e cravo principal, francês, da primeira metade do século XVIII e de manual duplo – cópia de François ou Nicolas Blanchet, ou, ainda, de Henry Hemsch, cuja leveza do mecanismo se tornou famosa. A partitura toma, ainda, o cuidado de indicar que convém evitar as faturas mais tardias como as de Pascal Taskin ou de Guillaume Hemsch. O cravo utilizado abrange cinco oitavas e apresenta dois registos de 8', um registo de 4' no teclado inferior, e um registo de alaúde no teclado superior, sendo que os dois teclados devem poder se acoplar. Os dois cravos de eco, de manual duplo e *petit ravalement*, cobrem quatro oitavas e dois terços e apresentam, de maneira semelhante, dois registros de 8', um registo

[3] Ficha técnica: *Vanités* (2000-2002), para duas vozes e grupo instrumental. Formação: soprano de eco, *haute-contre*; cravo principal, dois *clavecins d'écho*, teorba, dois violinos, viola, contrabaixo. Duração: 36' aproximadamente. Editor: Henry Lemoine 27231 (2002). Estreia da primeira versão (fragmentos 1-4, 6-11, 13, 18 e 25): Abbaye de Royaumont, 30 de setembro de 2000, Gérard Lesne, Brice Pauset, cravo; Caroline Delume, teorba; *Il Seminario musicale*: Patrick Bismuth e Stéphanie Paulet, violinos; Laurent Gaspard, viola; David Simpson, violoncelo; Brigitte Quentin, contrabaixo. Estreia da versão definitiva: Rouen, *Octobre en Normandie*, 3 de Outubro de 2002, Jody Pou, soprano; Jean Nirouët, *haute-contre*; Brice Pauset, cravo principal; Céline Frisch e Mathieu Dupouy, cravos; *Der blaue Reiter*. Escrita sob encomenda do Estado para a Fundação Royaumont e *Octobre en Normandie*. Data de finalização da primeira versão: 23 de maio de 2000 (30 de julho de 2002 para a versão definitiva).

de 4' no teclado inferior e um registro de alaúde no teclado superior. A escolha desses instrumentos é acompanhada pela escolha do Lá a 415 e do quinto temperamento de Werkmeister (1691). Sobre esse temperamento nervoso – seria o caso de dizer melancólico? –, comparável a um temperamento regular no qual as quintas principais seriam temperadas de um oitavo de coma, com um lobo sobre Sol#-Mib, se escreve, às vezes, que a ele faltam acordes pacíficos no qual se gostaria de repousar e que seria preferível evitá-lo, sobretudo para a música de Bach, que suscita, por sua própria escrita, uma tensão mais ou menos permanente.

O uso dos instrumentos antigos, situados historicamente, e especialmente do cravo, cuja obra de Brice Pauset é familiar, determina portanto a escritura e a escuta, "por meio de uma rede de referências mais densa do que o permitiriam seus equivalentes modernos, estandardizados" (PAUSET, 2000: [s.n]). Uma negação da tradição sinfônica e lírica do século XIX gera essa reavaliação do *instrumentarium* renascentista e barroco, assim como das técnicas vocais antigas: ornamentação ou "*agréments*", no sentido de François Couperin, e trinado *italianizante*, na acepção barroca de origem, quer dizer, sem altura alternativa, mas sobre uma única e mesma altura, por modulação irregular do sopro e segundo os ritmos estritamente indicados[4]. Estas estéticas, anteriores ao advento do capitalismo, aparecem como um questionamento das certezas adquiridas por uma leitura tradicional e demasiadamente prematura, de Beethoven.

Brice Pauset introduz as *Vanités* nos seguintes termos:

> A propósito das *Vanités*
>
> O título da coletânea traz uma alusão explícita à forma pictórica, muito em voga na Flandres barroca da primeira metade do século XVII; ela reúne vinte e cinco peças de durações variadas, orientadas, sobretudo, em direção à miniatura: a mais longa não

[4] Notamos enfim que, na obra, o arco é empregado sobre o espelho, em direção ao espelho, sobre o cavalete e em direção ao cavalete "com a parte de madeira do arco, sem ação da crina" (PAUSET, 2000: [s.n.]), além das percussões violentas sobre o espelho em altura determinada e a diminuição ligeira da pressão do dedo da mão esquerda "com o intuito de empobrecer sensivelmente o conteúdo harmônico do som normal", os ataques com o arco já colocado sobre a corda, a suspensão do som com o arco sempre colocado sobre a corda, as pressões "intensas e contínuas" do arco sobre a corda, a altura escrita que desaparece em virtude de um som distorcido e esganiçado, abafamento das cordas no nível da pestana, de maneira que a ação do arco ou dos *pizzicatos* produzam exclusivamente sons ruidosos, ou ainda, ações atrás do cavalete…

excede quatro minutos; quanto à mais curta, seus dez segundos a confinam ao aforismo.

As *Vanités* barrocas flamengas instalam uma relação sutil entre o objeto percebido (um copo invertido, uma fruta estragada, um livro de geometria etc.) e seus subentendidos simbólicos ou metafóricos. Este tipo de relação está no centro de minha coletânea: um gesto musical escrito hoje, queiramos ou não, é frequentemente o sintoma de uma evocação retórica anteriormente codificada. No momento em que uma formação instrumental do passado é intensivamente consumada, a concomitância de uma música composta de maneira nova, e com um pano de fundo histórico distante, ou não, implica que a escritura dê suporte, de uma maneira ou de outra, a esta conivência particular. Além disso, a utilização de instrumentos antigos, situados de forma suficientemente clara historicamente, orienta a escrita e a escuta através de uma rede de referências mais densa do que o permitiriam seus equivalentes modernos padronizados.

Certas formas musicais recorrentes pontuam a totalidade do ciclo, assim como certos autores, que aparecerão periodicamente: as reflexões lidas em Montaigne sustentarão os ecos dos corais hieráticos. Além disso, tanto do ponto de vista do texto, quanto do ponto de vista musical, *casos particulares* tratarão de temas que se desviam muito ligeiramente da esfera própria às vaidades – sobretudo o par melancolia-geometria, que alimentou uma vasta literatura especulativa, assim como uma rica iconografia, e que é evocado pelo Pseudo-Aristóteles dos *Problemas*, por Alain de Lisle, ou pelo decadente Propércio. Em outro lugar, é em direção às *utopias* que o modelo das vaidades dirigirá seus subentendidos: vaidade em particular dos filósofos materialistas franceses do século XVIII, cujo projeto (homens, e mulheres, sem preconceitos) nos faz hoje tanta falta.

A forma afostítica evoca inevitavelmente a polêmica crítica de que ela constitui, de certa forma, a munição. Nesse caso, meu ciclo de *Vanités* representa igualmente uma espécie de inventário das minhas próprias posições no campo da teoria estética. Parece-me, aliás, que nessa matéria os pontos de vista reacionários disponíveis nesse momento constituem uma coleção quase infinita: da crença obscurantista tenaz, defendendo a qualquer preço a "lisibilidade" do texto cantado – ou do texto musical *tout court* – (o que pensar, então, das *Ballades* de Ciconia, da *Missa em Si*, ou do *Pierrot lunaire*?), ao uso das formas do passado, imitadas servilmente sem recurso algum a uma mediação crítica qualquer (pseudo-Dufay ou crypto-Gesualdo embalado a vácuo), passando por critérios obscuros de rentabilidade ditando à notação da música uma "eficácia" igualmente ilusória, eficácia que obscurece tanto as intenções reais do compositor quanto ela põe em evidência o déficit de conhecimento teórico e histórico de seus adeptos. Notemos de passagem que os herdeiros da vanguarda

não estão à salva de tais posturas reacionárias.

Por fim, assim como nas *Vaidades* de Willem Kalf[5], em que um raio de luz faz com que a preciosidade dos objetos se destaque do negro mais profundo, as nuances mais restritas desta peça – às vezes à borda do silêncio – serão as condições críticas da escuta dos detalhes mais cinzelados. Espero fazer escutar uma música que esteja em perspectiva crítica em relação a ela mesma, na qual as figuras postas em tensão poderiam ser consideradas tanto como o vocabulário próprio a esta obra quanto como as emergências conscientes do léxico legado pela história.

Libreto

O libreto de *Vanités* esclarece o pensamento de Brice Pauset, assim como autores, temas e estilos de sua predileção e que se tornaram fontes de inspiração. A proveniência dos fragmentos requisitados, mais ou menos desenvolvidos, sua língua e sua organização, assim como a significação que eles adquirem por meio desta, estabelecem, com a música, mundos poéticos e conceituais.[6]

3. Coral I[7]
In me omnis spes est mihi.
C'est en moi que je place tout mon espoir.[8]

4. Utopia I[9]
Clamanti *cutis est summos direpta per artus*
Nec quicquam nisi vulnus erat; cruor undique manat

[5] Willem Kalf (1619-1693), pintor holandês que trabalhou em Paris nos anos 1640.
[6] Este libreto é estabelecido, aqui, a partir das edições utilizadas pelo compositor, e que figuram em sua biblioteca. Essas obras constituem a fonte essencial de todas as citações deste artigo.
[7] Fonte (texto em latim e francês): a partir de Terêncio, *Os Irmãos* (acte III, scène iv), modificado em Montaigne (1998 [1588]: 283).
[8] "Toda minha esperança está em mim mesmo". Nota do Tradutor: Considerando a importância, para o leitor que venha a escutar a obra de Brice Pauset aqui estudada, de conhecer o texto original do libreto, optamos por conservar o texto original e situar as traduções para o português em nota. Vale ressaltar, ainda, que estas, em função de um conjunto de circunstâncias objetivas, entre as quais a dificuldade de acesso a todas as edições específicas das quais o compositor extraiu os fragmentos que compõem o libreto, foram realizadas a partir do francês e não têm a pretensão senão de transmitir o significado dos versos traduzidos.
[9] Fonte (texto em latim e francês): Ovídio (1928: 15). Apenas a primeira palavra, em itálico, é cantada no fragmento.

Detectique patent nerui trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae; salientia viscera possis
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

En dépit de ses cris, la peau lui est arrachée sur toute la surface de son corps; il n'est plus qu'une plaie; son sang coule de toutes parts; ses muscles, mis à nu, apparaissent au jour; un mouvement convulsif fait saillir ses veines, dépouillées de la peau; on pourrait compter ses viscères palpitants et les fibres que la lumière vient éclairer dans sa poitrine.[10]

5. Cânone II[11]
Ὡς ἤδη δυνατοῦ ὄντος ἐξιέναι τοῦ βίου, οὕτως ἕκαστα ποιεῖν καὶ λέγειν καὶ διανοεῖσθαι.
Agir, parler et penser comme si, dès maintenant, tu pouvais cesser de vivre.[12]

6. Coral II[13]
…partie par poltronerie. Je me contente de jouir le monde, sans m'en empresser, de vivre *une vie seulement excusable*, et qui seulement ne pèse ni à moi ni à autrui.[14]

7. Melancolia I[15]
…algescitque calens, frigens fervescit inundat
aridus, obscurus lucet, iuvenisque senescit.
Nec tamen a cantu sonus eius degener errat…

…se refroidit en brûlant et bout en se glaçant; inonde,
Lui qui est sec; lui l'obscur, il luit; lui jeune homme, il se fait vieux.
Et toutefois son timbre ne dégénère ni ne s'écarte du chant…[16]

---

[10] "Apesar de seus gritos, a pele lhe é arrancada de toda a superfície de seu corpo; ele não é mais que uma ferida, seu sangue corre de toda parte; seus músculos, postos a nu, aparecem ao dia; um movimento convulsivo faz saltarem as veias, despojadas da pele; poder-se-iam contar as suas vísceras palpitantes e as fibras que a luz vem iluminar em seu peito".
[11] Fonte: Schuhl (1962: 1148). Fonte grega: Marco Aurélio (1925: 13).
[12] "Agir, falar e pensar como se, desde agora, pudesses cessar de viver".
[13] Fonte: Montaigne (1998 [1588]: 260). Apenas as palavras em itálico são cantadas.
[14] "…parti por covardia. Contento-me de gozar o mundo, sem me apressar, de viver *uma vida apenas desculpável*, e que somente não pese nem a mim nem aos outros".
[15] Fonte (texto em latim e francês): Lille apud Klibansky, Panofsky e Saxl (1989 [1964]: 274-275).
[16] "…Se resfria queimando e ferve congelando-se; inunda / Ele que é seco; ele o obscuro, ele brilha; ele jovem, ele se faz velho. / E todavia seu timbre não degenera nem se separa do canto…".

10. Utopia II[17]
…le présent est gros de l'avenir…[18]

11. Melancolia II[19]
Διὰ τί οἱ ἰσχνόφωνοι μελαγχολικοί…
προτερεῖ γὰρ ἡ ὁρμὴ τοῦ λέγειν τῆς δυνάμεως αὐτοῖς…

Pourquoi les bègues sont-ils mélancoliques?…
L'impulsion de parler précède chez eux la faculté de le faire…[20]

12. Cânone V[21]
Ὁ μὲν φιλόδοξος ἀλλοτρίαν ἐνέργειαν ἴδιον ἀγαθὸν ὑπολαμβάνει…
Le glorieux met son propre bien dans l'acte d'autrui…[22]

14. Cânone VI[23]
…ὁ δὲ φιλήδονος ἰδίαν πεῖσιν…
…l'ami du plaisir dans son impression propre…[24]

15. Utopia III[25]
…des hommes sans préjugés…[26]

16. Cânone VII[27]
…ὁ δὲ νοῦν ἔχων ἰδίαν πρᾶξιν.
…l'homme intelligent dans son action propre.[28]

17. Melancolia III[29]

---

[17] Fonte: Gottfried (1954 [1714]: 53).
[18] "O presente está prenhe do futuro".
[19] Fonte (texto em grego e francês): Aristóteles apud Klibansky, Panofsky e Saxl (1989 [1964]: 82).
[20] "Por que os gagos são melancólicos?... / A impulsão de falar precede, neles, a faculdade de fazê-lo…".
[21] Fonte: Marco Aurélio. In: Schuhl (1962: 1188). Fonte grega: Marco Aurélio (1925: 66).
[22] "O glorioso situa seu próprio bem no ato do outro…"
[23] Fonte: Marco Aurélio. In: Schuhl (1962: 1188). Fonte grega: Marco Aurélio (1925: 66).
[24] "…o amigo do prazer em sua impressão própria …".
[25] Fonte: Thiry (1990 [1770]: 326).
[26] "…homens sem preconceito…".
[27] Fonte: Marco Aurélio. In: Schuhl (1962: 1188). Fonte grega: Marco Aurélio (1925: 66).
[28] "…o homem inteligente em sua ação própria".

...et grave Saturni sidus...
...et l'astre rigoureux de Saturne...[30]

18. Coral III[31]
...nec sunt mihi nota potentum Munera.
...et les présents des grands me sont inconnus.[32]

20. Melancolia IV[33]
...stella tenax...
...astre tenace...[34]

22. Passacaglia I[35]
Le monde est ennuyé de moy,
Et moy pareillement de lui.[36]

23. Coral IV[37]
...je m'obstine à l'empirement...[38]

24. Passacaglia II[39]
Il regarde avec un certain *délice mélancolique* à travers les années profondes, et s'enfonce audacieusement dans d'*infinies perspectives*.[40]

Em suma, o libreto das *Vanités* é constituído de oito fontes principais: duas *Meditações* de Marco Aurélio, em grego antigo; uma palavra das *Metamorfoses* de Ovídio, em latim; dois excertos dos *Ensaios* de Montaigne, em francês, e duas de suas citações

---

29 Fonte (texto em latim e francês): Propércio apud Klibansky, Panofsky e Saxl (1989 [1964]: 218).
30 "...e o astro rigoroso de Saturno..."
31 Fonte (texto em latim e em francês): Virgílio apud Montaigne (1998 [1588]: 283).
32 "...e os presentes dos grandes são-me desconhecidos."
33 Fonte (texto em latim e francês): Anônimo apud Klibansky, Panofsky e Saxl (1989 [1964]: 226).
34 "...astro tenaz..."
35 Fonte: D'Orléans apud Debord (1993 [1989]: 71).
36 "O mundo se cansou de mim / E eu, igualmente, dele."
37 Fonte: Montaigne (1998 [1588]: 251).
38 "...obstino-me em piorar..."
39 Fonte: *O poema do Haxixe* (1858) (BAUDELAIRE, 1961: 149). Apenas as palavras em itálico são cantadas.
40 "Ele olha com certa *delícia melancólica* através dos anos profundos, afundando-se audaciosamente em perspectivas infinitas."

latinas (Terêncio e Virgílio); fragmentos curtos de Leibniz, de Holbach e de Baudelaire, em francês; e duas fontes secundárias: *Saturno e a Melancolia* de Klibansky, Panofsky e Saxl, de onde provêm quatro citações (Aristóteles, em grego antigo; Propércio, um anônimo e Alain de Lille, em latim); e a menção, em Guy Debord, de dois versos de Charles d'Orléans. E como em *M* (1996), para dois sopranos, contralto e dois grupos instrumentais, três línguas escandem as *Vanités*, em busca de uma densidade pelo manuseio virtuosístico de suas fontes. O que importa não é apenas a fonte primeira, mas também, e, sobretudo, aquilo que drenam a obra citada e o nome do autor, o contexto de um enunciado e, mais ainda, portanto, a circulação deste através dos tempos. Disso resulta uma hermenêutica, textual e musical, enquanto secularização da exegese bíblica e teoria estética, senão filosófica, da interpretação, em que o homem recebe as possibilidades da história, em que a compreensão, inicialmente fundada em uma tradição portadora de sentido, enraíza-se no presente e em nossa situação atual, e em que a mediação caracteriza uma arte retórica, consciente de uma rica circulação de signos – retomaremos esse tema na conclusão.

De um plano geral

Declinando algumas melancolias ao longo das épocas, os fragmentos, em grego, latim e francês, portanto, sublinham as formas da escrita (cânone para os pensamentos gregos de Marco Aurélio; coral para os empréstimos de Montaigne; invenção, fantasia, *passacaglia*… para as outras fontes), assim como um pouco antes em *M* – sobre um *cantus firmus* ininterrupto, diversos complexos polifônicos, em relação com a situação história dos textos, estruturam também a obra: métrica grega para Epicuro, *organum* ou moteto isorítmico para as citações latinas, pequena fuga a três vozes, antifonia gerada pela alternância entre ária e coral nos motetos de Bach e no coral hierático para as sentenças do Barão de Holbach.

O plano geral das *Vanités* é o seguinte:

1. Abertura
2. Cânone I
3. Coral I (Montaigne)
4. Utopia I (Ovídio)
5. Cânone II (Marco Aurélio)
6. Coral II (Montaigne)
7. Melancolia I (Alain de Lille)
8. Cânone III

9. Cânone IV
10. Utopia II (Leibniz)
11. Melancolia II (Pseudo-Aristóteles)
12. Cânone V (Marco Aurélio)
13. Mundus subterraneus (uma das três versões)
14. Cânone VI (Marco Aurélio)
15. Utopia III (de Holbach)
16. Cânone VII (Marco Aurélio)
17. Melancolia III (Propércio)
18. Coral III (Montaigne)
19. Cânone VIII
20. Melancolia IV (Anônimo)
21. Cânone IX
22. Passacaglia I (Charles d'Orléans)
23. Coral IV (Montaigne)
24. Passacaglia II (Baudelaire)
25. Cânone X

Cinco ciclos articulam a obra, dos quais os três últimos constituem uma vasta entidade em si, distinta das duas outras (cânones e corais). Nós as descrevemos associando texto e música.

Ciclo de cânones

O ciclo de seis cânones enuncia, por meio de quatro deles, excertos de Marco Aurélio (*Meditações*, II, 11 e VI, 51, esta última, inspirada de uma tripartição da *República* de Platão, está dividida, no caso de Brice Pauset, em três fragmentos: 12, 14 e 16). Certamente, no âmbito de uma vaidade, será tentador lembrar a amargura, o desgosto, a náusea diante da existência humana, que marcam o trabalho de Marco Aurélio; o valor frágil, a ideia do corpo e da carne como lama ou da atividade como agitação desordenada e insignificante. O banal e o efêmero aí reinam, sob o selo da destruição, eco longínquo do *Eclesiastes* – lá se leem também as teses de Galeno, médico de Marco Aurélio, que retoma os humores de Hipócrates e faz da melancolia "uma aflição sem mesura", o corpo se encontrando dirigido pelo *πνεύμα*, força vital única, como Deus é único. Se os três fragmentos da *Meditação* VI, 51 traduzem uma teoria da *πραξις*, onde a razão supõe uma

matéria (*ὑλη*) sobre a qual ela possa, pelo conhecimento, a liberação e a ação, exercer seu discernimento e, assim, passar ao ato seriamente, o quinto fragmento canta: "Agir, falar, pensar como se, desde agora, pudesses cessar de viver" (II, 11). Marco Aurélio nos coloca em face da morte, mas não trágica, uma morte não cristã, mas pensada e resultante de um juízo, segundo uma ascese rigorosa, um exame de consciência, uma disciplina dos desejos e dos impulsos, um exercício espiritual purificando as representações e nos destacando do corpo e dos bens exteriores, para circunscrever o eu e aceder a uma "citadela interior", finalidade da filosofia. A *praemeditatio malorum*, provação do pior, meditação dos males futuros, visa anulá-lo, uma vez que o evento é dado aí como presente, e o mal, rejeitado como tal. No quinto fragmento das *Vanités* ressoa, portanto, a ***μελέτη θανάτου***, meditação ou *exercitatio* de uma gravidade absoluta sobre essa morte, evento necessário contrariando o irrisório da agitação humana e o turbilhão dos pensamentos fúteis. Ou, como escreve ainda Marco-Aurélio: "Eis a moral perfeita: viver cada dia como se fosse o único; não se agitar, não se adormecer, não fingir" (VII, 69). Nesse exercício do último dia, engajando o ser inteiramente, opera-se um corte no *continuum* dos acontecimentos e das representações: delimitar o presente em um instante de seriedade, de valor e de esplendor infinitos, um momento imobilizado, paralisado na interrupção da morte, lá onde entramos em contato com o movimento do universo; e viver esse instante com tal intensidade e tal amor que a vida nele esteja inteiramente contida e se acabe. Esse volta para si – Michel Foucault diria também esta "anacorese em si mesmo" ou o "retiro em si e em direção de si" – é provação, no momento da morte, e memória valorizadora da vida passada, onde o sujeito se faz juiz de si mesmo e mede os caminhos adquiridos de sua soberania[41].

Nas *Vanités*, as duas *Meditações* de Marco Aurélio se inscrevem em um percurso ambivalente. De fato, os dez cânones utilizam composicionalmente organizações e técnicas de uma "complexidade em evolução", como escreve Brice Pauset, mas sobre uma carga retórica mais e mais apurada, até os doze compassos conclusivos da partitura (Tab.1).

Cânone I	Cânone II	Cânone III	Cânone IV	Cânone V
Uníssono	Por intervalo fixo, *Meditações II, 11*	Por intervalo em evolução	Inverso por intervalo fixo	Retrógrado por intervalo em evolução, *Meditações VI, 51a*

41 Cf. Hadot (1992); *La physique comme exercice spiritual* (1993) (HADOT, 2002: 145-164); *Marc Aurèle était-il opiomane?* (1984) (HADOT, 2010: 95-114). Cf. também Foucault (2001 [1981-1982]).

Cânone VI	Cânone VII	Cânone VIII	Cânone IX	Cânone X
Por intervalo fixo *Meditações VI, 51b*	Por intervalo em evolução, *Meditações VI, 51c*	Inversão Uníssono	Inversão por intervalo fixo	Inversão por intervalo em evolução retrógrada

Tab. 1: Evolução dos cânones I a X em *Vanités* de Brice Pauset.

Os cinco primeiros são cânones simples; os cinco últimos, cânones prolacionais. O número de fragmentos intermediários entre os cânones obedece à sequência 2 2 0 2 1 1 2 1 3, de modo que os cânones correspondem aos fragmentos 2, 5, 8, 9, 12, 14, 16, 19, 21 e 25. Apenas os cânones II, V, VI e VII fazem intervir a voz de *haute-contre*, sempre com a soprano de eco. Desde o Cânone I, calmo, mas "portador de problemas futuros…", Brice Pauset introduz objetivamente, de fora, materiais da Abertura e dos Corais II e IV (fragmentos 6 e 23). Seus ecos, subversões sub-reptícias da resposta assim distanciada do sujeito, e os ornamentos modificam a simplicidade do cânone em uníssono e o tornam "enigmático" As estratégias auto referenciais são, aliás, uma das questões das *Vanités*, cujo ciclo completo de vinte e cinco fragmentos define um corpus estável de elementos reciprocamente contaminantes: a melancolia penetra em uma tal estrutura, assim como o cânone, forma musical emblemática da *retentio* e *protentio* curva o tempo musical. O Cânone II introduz as vozes e os cravos, propositadamente ruidosos, em aglomerados de notas, acordes duros ou trinados rápidos, enquanto as cordas alternam *pizzicatos* secos, notas longas, segundo a ocasião *arco mobile*, *recto tono* de harmônicos, sons flautados *sul tasto* e *col legno battuto*. A *Meditação* II, 11 de Marco Aurélio, distribuída entre as duas vozes, adquire aqui um caráter frio, analítico, mecânico, dividindo o texto em sílabas, ou mesmo em vogais e consoantes, às vezes com algumas repetições, dobramentos ou ressonâncias verbais. A formação instrumental dos cânones varia das cinco cordas à teorba (Cânone IV), nutrido de "contaminações de citações", à cadência virtuose e fluida do cravo principal (Cânone VIII), desenvolvendo, *fantastico "com discrição"*, o quarto dos *Seis prelúdios para cravo* (1999) que Brice Pauset acabara de compor. No Cânone III, também "enigmático", o mais a descoberto, o primeiro violino entoa o sujeito sobre um esquema dinâmico característico (*f brutal* e *duro*, e então *ppppp* e *frágil*), ao qual o segundo responde *mf* e então *pppp sempre*, com numerosas ornamentações. Outros modelos foram mobilizados, como o da abertura *à la française,* que simboliza o glorioso evocado por Marco Aurélio (Cânone V, em que a viola e o violino II, nervoso, ou seja, *furioso*, dialogam com o *haute-contre*, mecânico e preciso, e o soprano *cantabile, ma piuttosto introverso*, enquanto os cravos aliviam pouco a pouco uma densidade harmônica inicialmente constituída de acordes perfeitos sobrepostos

em uma terça menor) e o da marcha fúnebre (Cânone X)[42]. Multiplicando "*agréments*" em *diminuendi*, o Cânone IV, como os outros, distingue as alturas principais das alturas secundárias e as polarizações obtidas a partir de um material digital, sobre o qual discorreremos a seguir. No Cânone VI, também denso, isto é, hedonista como o Cânone IX, a voz solista é dita geométrica e elegante, enquanto que no Cânone VII, sem o cravo, e em que o violoncelo e o contrabaixo dão uma forte curso à polifonia e aos recursos do violino II, o *haute-contre* sussurra calmamente, o soprano de eco se mostra distante, porém, preciso.

O ciclo dos cânones é o mais importante das *Vanités*. A técnica de composição empregada, exemplo notável de elaboração intelectual, lógico-digital, que encontramos em inúmeras obras do compositor que levam até em seu título mesmo o nome desse gênero secular, é objeto de uma objetivação histórica e crítica. Brice Pauset é leitor da obra de Giancarlo Bizzi, *Specchi invisibili dei suoni* [*Espelhos invisíveis dos sons*] e conhece particularmente sua análise do *Agnus Dei II* da *Missa l'homme armé I* de Pierre de la Rue. Nesta obra, o cânone prolacional, de escrita "enigmática", é registrado em um só pentagrama no qual os próprios signos fornecem as chaves necessárias para suas leituras: as indicações de registro, e consequentemente os intervalos entre as representações do modelo; a velocidade com a qual cada uma das quatro vozes é cantada. "Quando a obra é interpretada, quatro cantores lendo um texto de notação idêntica dão simultaneamente quatro representações diferentes deste texto. A incrível dificuldade combinatória desta forma musical, o virtuosismo intelectual que ela requere, provém da relação circular das causas e dos efeitos da formalização: o sujeito do cânone prolacional é uma causa que determina o sistema de alturas das respostas; por outro lado, devido ao fato de que cada resposta é aumentada ou diminuída no tempo, o sujeito é, por suas vez, determinado pela temporalidade de suas próprias respostas" (PAUSET, 1996: 231). A Fig. 1 traz um manuscrito.

As leituras são as seguintes (retomamos aqui a terminologia analítica de Bizzi): o *tenor* está em um tempo perfeito diminuído (compasso 6/4 na notação perfeita); o *altus*, em um tempo perfeito (compasso 3/2); o *cantus*, em um tempo imperfeito diminuído (compasso 4/4); o *bassus*, em um tempo imperfeito (compasso 4/4). Tomando a semínima como unidade, a relação entre *tenor* e *bassus* é de 6 para 4, e entre *tenor* e *altus*, de 9 para 6 – a mesma entre *tenor* e *cantus*. A Fig. 2 traz o conjunto de relações, tais como Giancarlo Bizzi as sintetiza.

[42] Enquanto a morte que angustia o melancólico é transcendente, exterior ao sujeito, este último cânone traduz uma vida infinitamente moribunda, uma existência que quer ao mesmo tempo se suprimir e se conservar nessa própria supressão.

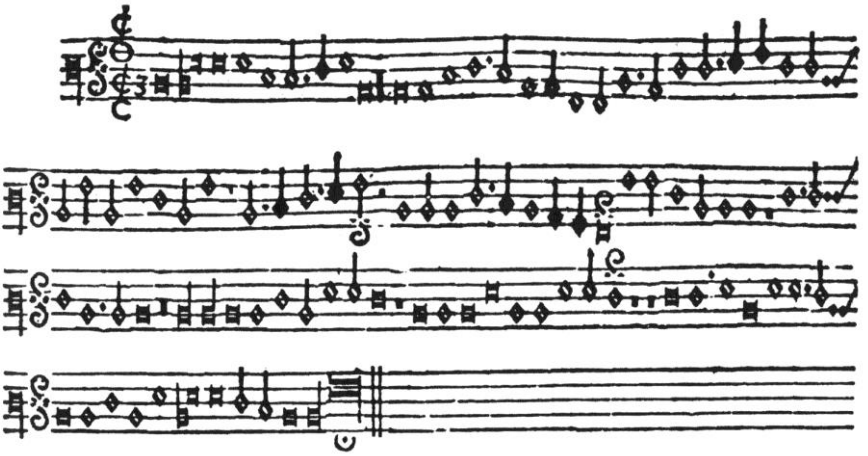

Fig. 1: Pierre de la Rue, *Missa l'homme armé I*, *Agnus Dei II (*BIZZI, 1986 [1982]: 113).

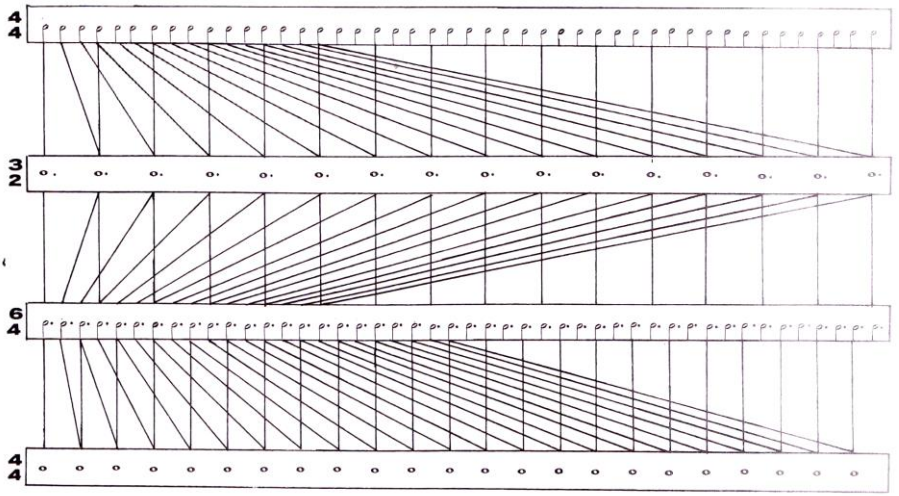

Fig. 2: Pierre de la Rue, *Missa l'homme armé I*, *Agnus Dei II.* Organização do cânone mensurável: Bizzi (1986 [1982]: 119).

Como deduz Giancarlo Bizzi, para saber qual figura do tenor corresponde a uma do *bassus*, convém fazer a soma do número do *bassus* com o número que o precede imediatamente. Por exemplo: a figura 10 do *bassus* corresponde à figura 10 + 9 = 19 do *tenor*. E para saber qual figura do tenor corresponde uma figura do *altus*, convém fazer a soma do número do *altus* que o precede imediatamente com o número correspondente na série dos números ímpares (1, 3, 5, 7, 9…). Por exemplo: a figura 5 do *altus* corresponde à figura 4 [= 5 - 1] + 9 (quinto número na série de números ímpares) = 13 do *tenor*. E Bizzi conclui: "O *tenor* (*causa*) determina, na verdade, todas as outras vozes (*efeito*). Mas, pelo fato de que toda outra voz (*efeito*) é aumentada (é o *tenor* em valor aumentado), o *tenor* é, por sua vez, determinado (*effet*) pelas vozes em valor aumentado (*causa*), imediatamente após do início (simultaneamente). Penso que além das implicações teóricas (problema da inversão do princípio de causa e efeito), será difícil de encontrar um exemplo mais evidente da necessidade de uma *regra de construção*. Sem esta, um cânone mesurável seria simplesmente impossível" (BIZZI, 1986 [1982]: 121). Se *tenor* e *cantus* estão em oitava e se *bassus* e *altus* estão à quinta ou quarta, eis uma transcrição deste movimento (Fig. 3):

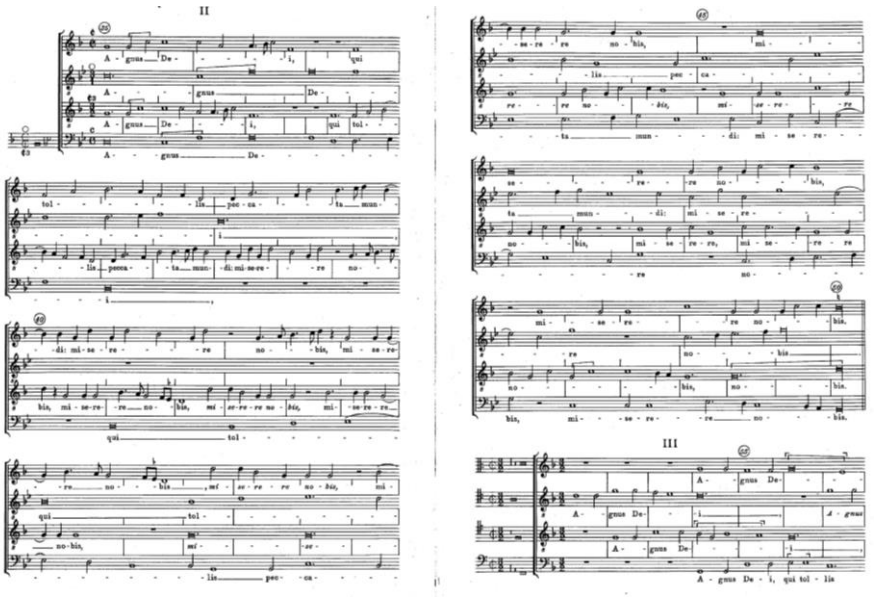

Fig. 3: Pierre de la Rue, *Missa L'homme armé I*, *Agnus Dei II* (RUE, 1972: 30-31). A transcrição rítmica foi feita, aqui, tendo como referência a mínima – e não a semínima.

Quatro corais

O ciclo dos corais introduz quatro citações de Michel de Montaigne (*Ensaios*, Livro III, Capítulo IX: "Sobre a vaidade"), cantadas nos fragmentos 3, 6, 18 e 23. "É um humor melancólico, e um humor, portanto, inimigo da minha compleição natural, produzida pela tristeza da solidão em que me lancei há alguns anos, que primeiramente me pôs na cabeça essa fantasia de me meter a escrever", escreve Montaigne nos *Ensaios* (II, 8). A medicina de Galeno se encontra aqui, muito mais que o melancólico gênio do *Problema XXX, 1*. Aborrecido com os cargos políticos e com a servidão do Parlamento, Montaigne, "sonhador" (I, 20), dedica-se à reflexão e à vida solitária que provoca a amargura, exorciza sua compleição melancólica, com sua inclinação à tristeza, e busca levar "uma vida apenas desculpável". Ele cuida de seu humor com seu humor mesmo, mas não sem distanciamento: "Quando estou em um estado ruim, insisto no mal". Ou, ainda: "Obstino-me em piorar", como canta o fragmento 23. As *Vanités* de Brice Pauset são ao mesmo tempo uma autobiografia e a obra de uma moral como essa, de uma adesão às regras e de uma ascese, de uma ética e de uma estética de si. Voltado para si mesmo[43], inacessível à consolação e ao reconforto, o melancólico assiste, de certa forma, a seu transtorno – as indicações da parte da voz são significativas: *ombroso* para *me*, *eco, bianco, immobile* para *mihi*, no Coral I, além de *introverso* para *vie* no Coral II. Movidos por uma ávida consciência de si, o diálogo consigo ou a experiência de si são uma constante dos *Ensaios* e dão sua substância à obra e à sua sabedoria. Mas, Montaigne nos ensina, esse conhecimento tem também valor de instrução para todos, de "modelo comum".

É talvez por essa razão que Brice Pauset utiliza aqui a forma do coral, também empregada em *M* e em *A* (1999), paixão profana para solistas quatro coros, dois conjuntos instrumentais e tratamento por computador (sobre *Malheur me bat*, *L'Homme armé* e *Au travail suis*). Compostos em um mesmo movimento para *haute-contre*, cravo, teorba e as cinco cordas (cravo *tacet* para 6 e 18, contrabaixo *tacet* para 18), os três primeiros coros de *Vanités*, hieráticos, preservam rigorosamente a verticalidade do coral bachiano. As cordas,

[43] "O melancólico enuncia o tema da queixa, o qual é Si mesmo, denuncia o objeto desta, que é ainda Si mesmo, e enfim anuncia ele mesmo como perda. O melancólico chama a Si mesmo, mas esse apelo é apenas queixa, de modo que 'o fracasso de Si mesmo se inscreve no apelo a si do melancólico, que não para de chamar a si no vazio sem resposta'. A queixa melancólica não é, portanto, apenas um modo de expressão privilegiado, mas, sobretudo, o modo último da existência. É, portanto, um ato muito especial, uma vez que seu conteúdo se confunde com sua forma, ou antes, na medida em que é constitui um ato sem tema, ou no qual o tema é acessório", escreveu a esse respeito o psiquiatra Arthur Tatossian (2002 [1979]: 116).

arco ordinario, são tocadas frequentemente *senza vibrato* e *non legato*. A voz, polarizada sobre Sib/Lá# (Ré#) Mi (Do), limita-se a um registro restrito, que não exclui as figuras de eco ou de desaparecimento (*morendo*). Sua emancipação do conjunto é manifesta, enquanto a teorba, ora "elétrica", ora suave, ora dura, ora elegante, anima a polifonia e realiza com o cravo parâmetros ordenados (duração, tipo de dicção, harmonia, distribuição do material). Quanto ao último coral (fragmento 23), ele desdobra o efetivo inteiro, com os três cravos *molto elettrico*, as cordas mais ruidosas ou trinando, e as duas vozes em homoritmia.

Melancolia

O ciclo *Melancolia* conserva um caráter suspenso, árido, em um tempo lento (*Adagio*, colcheia igual a 40, tempo em que o último fragmento desacelera ainda mais, até 30) e empresta quatro citações de *Saturno* e *a melancolia* de Klibansky, Panofsky e Saxl. Tratemos de examiná-las, fora de ordem:

1. *O Problema XI, 38* de Aristóteles[44] irriga o fragmento Melancolia II e será logo citado, mas em francês, nas seções I.Aii. e I.Ei de *Perspectivae sintagma II (Canons)* (2001), para piano principal, duas vozes, dois conjuntos instrumentais e tratamento por computador. De Aristóteles, Brice Pauset retém não o homem de gênio da bílis negra, tal qual aparece no *Problema XXX, 1*, mas o melancólico de vida espiritual demasiadamente tensa e de constituição física excessivamente irritável; e menos as falhas de sua memória, ou uma gula que protege de sua fraqueza orgânica, do que a *gagueira*, como atraso da palavra em relação ao pensamento, gagueira que encontramos inclusive na *Sinfonia II (La liseuse)* (2003), para orquestra espacializada e voz, e em *Demosthenes on the Seashore* (*Demóstenes à beira do mar*, 2004), para coro misto. Virão orná-la, como iluminuras, em *Perspectivae sintagma II*, vários madrigalismos em torno da antecipação e do atraso, assim como do eco assustado: hesitantes sobreposições das vozes, jogos de antecipações e de imitações, tremores, cânones por diminuição rítmica, *hoquetus*… "É assim que, *sobre o fundo da figura do hoquetus*, como figura geral da dualidade gaguejante, se destacam as *figuras de palavra*, a saber, os madrigalismos ou figuralismos" (SZENDY, 2005: 118)[45]. As *Vanités* se questionam,

[44] Cf. Klibansky, Panofsky e Saxl (1989 [1964]: 82).

[45] *Nachdruck. Post-scriptum rhétorique pour les Perpectivae de Brice Pauset* (SZENDY, 2005: 118). O autor escreve ainda: "Em torno deste primeiro feixe motívico, pouco a pouco é implantada uma constelação de motivos secundários, mais ou menos aparentados. Havia, por exemplo, a gagueira: como uma espécie de eco ou de cânone acelerado entre a 'imaginação', 'o impulso de falar' e a 'faculdade de fazê-lo" (fragmento I.A.i, tirado do *Problema* XI [38] atribuído a Aristóteles), mas também como uma

com Aristóteles: por que os gagos são "nervosos", isto é, de um temperamento no qual domina a bile negra, senão em razão da mobilidade mesma de seu humor melancólico? Na perseguição imediata da imagem, ou da imaginação, e no ímpeto (ὁρμὴ) da palavra, o espírito realiza rápido demais aquilo que, assim lhe parece, deve ser feito. O autor estuda os efeitos da ansiedade sobre a voz, "grave" segundo uma teoria do calor situado no alto do corpo, à imagem do rubor dos envergonhados, e introduz uma comparação com o efeito do vinho sobre a desaceleração, anunciando nesse ponto o *Problema XXX, 1*. Pois segundo Aristóteles, a bílis negra do melancólico age como o vinho – por identidade de natureza, um e outro, instáveis, frios ou quentes, produzem os mesmos efeitos, comportam o vento e modelam o caráter. "O vinho é o melhor remédio contra a melancolia fria [em quantidades moderadas], o pior quando ela é quente", escreve Girolamo Mercuriale em seu *Liber Responsorum et Consultationum Medicinalium*. Noutros momentos, esse eminente médico do Renascimento, contemporâneo de Tasso, desaconselhava os alimentos à base de leite no caso da melancolia hipocondríaca, prescrevia especiarias, os produtos aromáticos e tudo aquilo que seca o sangue, opor-se-á aos molhos picantes ou ácidos e mesmo aos legumes. Essa dieta baseia-se em uma anatomia e uma fisiologia da melancolia, na confluência do humor e do temperamento, do corpo e da alma, doença grave da alma, que diz respeito à filosofia, mas também do corpo, assunto da medicina e de um corpo inteiramente.

Iniciando-se por um acorde de Lá menor, a Melancolia II das *Vanités*, para *haute-contre*, cravo, teorba e cordas (sem o violino I), reflete a gagueira, sua dimensão mecânica, sua expansão desajeitada e, sobretudo, a tensão que Aristóteles sublinha (*Introverso ma teso* [tenso] encontra-se indicado na parte de *haute-contre*, a qual insiste inicialmente sobre uma nota, Mi). O cravo, "meticuloso, porém tímido", anima o discurso que as cordas, entre *flautando* (som móvel) e *recto tono* (em direção ao cavalete), imobilizam. O fragmento participa, além disso, dos procedimentos do ciclo: utilização do registro de maneira proporcional à duração do compasso (compasso longo em clave de Fá, compasso curto em clave de Sol); repertório de durações adicionais (semifusa, tercina de fusa, fusa, tercina de

---

variante do murmúrio hesitante dos nomes de Jamnitzer no *motto*. Sucitados pelo que Brice previa *in abstracto* como um efetivo vocal singular (*haute-contre* e contralto, ou seja, duas tessituras de uma proximidade tão estranhamente inquietante que a identidade sexual dos timbres necessariamente vacilaria), havia também tato, o tocar de leve (principalmente na segunda parte do *motto*, com o maravilhoso "Quand nos yeux se touchent…" [Quando nossos olhos se tocam] emprestado de Jacques Derrida, ou, ainda, no cruzamento das linhas de fuga que descreve o fragmento III.iii, tirado de Leonardo): tantas metáforas dos contatos, dos avanços e das atrações de uma voz a outra neste duo improvável em que a quimera de um(a) *haute-contralto* ameaça de falsificação a diferença sexual" (SZENDY, 2005: 114-115). Quase o mesmo acontece com o *haute-contre* e a soprano das *Vanités*.

semicolcheia, semicolcheia, tercina de colcheia), no cravo e na teorba; repertório de proporções para o deslocamento fonético (1 1 3 2 1 3 2 1, por pares, 11 13 32 21)…

2-4. Propércio (*Elegias*, IV, 1, 83, no fragmento 17), um anônimo latino (o poema *Aetna*, cujas quatro sílabas de *stella tenax* estão divididas em oito entidades fonéticas, vocálicas e consonantais, no fragmento 20) e Alain de Lille (excerto de l'*Anteclaudianus*, IV, 8[46], no fragmento 7) descrevem o astro da melancolia, da velhice e da morte, frequentemente coberto por um véu, sentado sobre um globo, curvando a cabeça sobre uma mão e segurando na outra uma bússola. Seria ilusório querer reconstituir aqui, mesmo que brevemente, a história das representações de Saturno, da astrologia árabe ao neo-platonismo florentino, em particular ao *De vita triplici*, de Marsílio Ficino[47]. Aqui estão três estágios da astrologia, na Antiguidade romana, no Baixo Império e no século XII francês: no primeiro, a divisão dos planetas em bons e maus[48], levando a uma classificação dos dias da semana, favoráveis ou desfavoráveis (Saturno, frio e seco, sinistro e fatal, astro ímpio, pernicioso, moroso, atiçando seu fogo sombrio, tal qual ele atravessa a literatura latina,

[46] "Lançando-se mais avante, Prudência conduz os seus passos / Em direção aos deuses das alturas, atravessando em sua corrida os pórticos de Júpiter, / E nas moradas de Saturno, que são da mais vasta amplitude, / Ela penetra, e treme do frio do inverno e dos gelos do solstício, / E se espanta com uma frieza insensibilizante em pleno calor de verão. / Neste lugar o inverno é fervente, o verão se resfria e o grande calor / Se congela, o esplendor divaga, enquanto a chama arrefece. / Aqui luzem as trevas, aqui se entenebrece a luz, e neste lugar / Faz noite negra em plena claridade, e a claridade do dia reponta em meio à noite fechada. / Neste lugar, Saturno percorre os espaços com sua marcha ávida, / E avança com passo pesado, demorando-se longamente. / Aqui, ele pilha com golpes de frio as alegrias da primavera, / E rouba a beleza dos campos e o brilho das flores; / Se resfria queimando e ferve congelando-se; inunda / Ele que é seco; ele o obscuro, ele brilha; ele jovem, ele se faz velho. / E, todavia, seu timbre não degenera nem se separa do canto: / Ao contrário, sua voz se faz ouvir antes daquelas de seus companheiros, por seus masculinos / Acentos; o enfraquecimento do canto não a torna / Insípida, sua doçura mesma é seu sabor. / Aqui reinam dor e gemido, lágrimas, discórdia, terror; / Somos tristes, somos pálidos, batemos em nós mesmos e somos maltratados" (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1989 [1964]: 275).

[47] Descrevendo a natureza da terra, Ficino escreve: "Não insistirei aqui sobre o fato de esta ser também a natureza de Mercúrio e de Saturno, em virtude da qual, reunindo os espíritos no centro, eles de certa forma desviam a ponta da alma daquilo que lhe é estranho, trazendo-a de volta ao que lhe é próprio, fixam-na pela contemplação e as dispõem a penetrar o centro das coisas". Para a tradução francesa, cf. Ficin (1964 [1482]: 202).

[48] "Explicarei os Signos divididos em duas partes iguais sobre o zodíaco, as estrelas afortunadas de Júpiter, o astro de Marte tão ardente no butim e aquele de Saturno, que pesa tão tristemente sobre todas as cabeças [*et grave Saturni in omne caput*]", escreve Propércio, exatamente nesse contexto, no Livro IV, 1 das *Elegias*.

pertence à segunda categoria, de modo que sábado, seu dia, é nefasto); no segundo, o traço de avidez, a tenacidade do astro, sua capacidade de reter, sua parcimônia, pois o melancólico é um ser constante, firme, *stabilis* (sólido, durável, inabalável), mas também desanimado, triste, preocupado, infeliz, abatido, em luto ou em lágrimas, azedo, amargo, autocrata, tirânico, mesquinho, capcioso, temeroso, silencioso, solitário, evitando os caminhos dos homens, supersticioso, e portanto avarento, ganancioso e entesourador; no terceiro, a influência da imaginação poética e religiosa de Bernard Silvestre e as mesmas características negativas descritas nos textos astrológicos: o frio, a lentidão, a magreza, a secura, a avareza, a cor sombria, o silêncio, a dor, as lágrimas, a injustiça, o horror e a dor de um demônio envelhecido em uma imagem medieval do terror – é por isso que o fragmento Melancolia I termina sob a indicação *Terribile*.

Ceifador que não admite fruto algum, destruidor e cruel, Saturno vigia grávidas e parturientes a fim de, sem nenhuma piedade, devorar seu recém-nascido. O *Anteclaudianus* de Alain de Lille, enciclopédia dos conhecimentos, obra de alegorias complexas e em estilo refinado, demonstrando a excelência da hebdômada astronômica, utiliza-se, entretanto, de uma linguagem fundada sobre a antítese traduzindo menos as características de Saturno do que as suas contradições seculares: o quente e o frio, o úmido e o seco, o escuro e o luminoso… (no verbo *inundat*, aliás, a voz de *haute-contre* traz as indicações *ombroso*, depois *luminoso*, e se encontram também através das seções menções a frio, desolação, inquietude, ausência e até mesmo de trevas: *sem cor,* determina o canto da Melancolia IV).

Musicalmente, o deslocamento do texto, sua "desconstrução", se acentua na medida em que avança o ciclo. Na Melancolia I, para *haute-contre*, cravo, violino, viola e violoncelo, a voz repete elementos fonéticos; na Melancolia IV, para *haute-contre* e violino, *stella tenax* é cantada na seguinte forma: *s / te / (bocca chiusa) / ll / a te / n / a / x*, com a polarização sobre um trítono oitavado (Sib–Mi). Se por um lado a palavra é dividida, por outro a linearidade do verbo se mantém. Não é o caso de Melancolia III, para *haute-contre*, dois cravos de eco, teorba, violino, viola e violoncelo, em que *et grave Saturni sidus* se apresenta da seguinte forma: *et*; (*e / gr / v / a*); (*tu / i / s / n / u / r / n / s*); (*s / du*), o fragmento terminando no *e* de *grave* ou primeira sílaba de *et*. Se a inteligibilidade desse *et* é evidente à escuta, os elementos fonéticos de *grave* são permutados (as vogais cercam as consoantes), enquanto os de *Saturni sidus* exasperam as ambivalências: de *Saturni* falta o *a*, presente em *grave*, na última vogal exposta como fonema pivot; e de *sidus* restam apenas *s* e *du*, exceto se completarmos a palavra por meio do *i* que pertence também a *Saturni*.

Um esboço de Brice Pauset (Fig. 4) explicita esta combinação do texto:

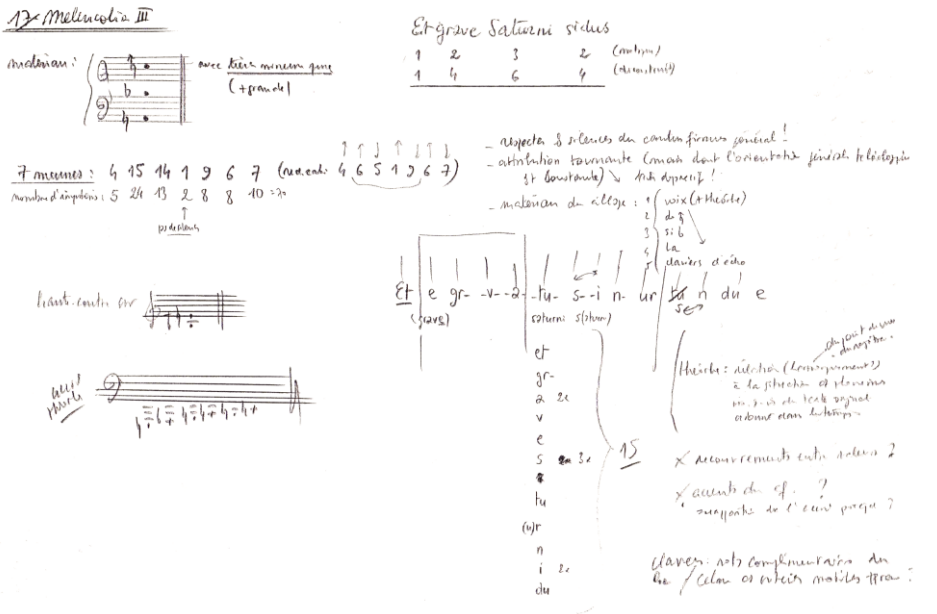

Fig. 4: Esboço de Brice Pauset para Melancolia III das *Vanités*. Arquivos do compositor.

O tratamento do conjunto evolui: do cravo discreto e delicado, de ricas harmonias, sobre as cordas em nuances tênues (Melancolia I), à teorba dura, resoluta, ou mesmo agressiva, que se suaviza sobre uma polifonia de cordas inicialmente deslocada, antes que renasça um sentimento harmônico (Melancolia III), e ao instrumento solista, encadeando harmônicos, sons flautados e *recto tono*, em uma nuance compreendida entre *ppppp* e *p* – Melancolia IV, cujas longas fermatas (2", 5", 7", 13") congelam o discurso, imobilizam-no e demonstram, por isso mesmo, a tenacidade do astro. Confirmam-se também as registrações proporcionais às durações dos compassos, assim como as durações adicionais em relação inversa com essas durações.

Utopia

O ciclo Utopia compreende três fontes literárias:

1. Um excerto das *Métamorphoses* (VI, 388-391), já citado na segunda parte (6) de *A* , e reduzido à palavra *clamanti* (fragmento 4) nas *Vanités – Dois corpos (Galateia na fábrica)* (2005), para oito vozes e dois conjuntos instrumentais, emprestado do poema de Ovídio (X, 280-289) –, conta os casamentos da escrita e da demência, o martírio do corpo, a materialidade violenta da carne e do grito, o êxtase de uma dor que transpira continuamente de todas as coisas, até o suplício. O homem tem sede de carnificina: o mito do escalpelamento do sátiro Mársias, citado aqui, evoca Dionísio desmembrado, Heliogábalo (cujo abate repugnante é descrito por Artaud, os excrementos misturados ao sangue, os órgãos, inclusive os mais secretos, colocados à vista, e a pele limada, expondo o esqueleto) ou o chinês desmembrado cujo êxtase atroz será relatado por Georges Bataille. Atena, como lembra Ovídio, havia inventado o duplo *aulos* feito a partir do junco do lago de Triton, mas constatou, no reflexo de uma fonte do Ida, que o instrumento, quando ela o tocava, alterava os traços de seu rosto, e então o jogou fora – condenando ao pior dos suplícios aquele que o resgatasse. Mársias, o auleta frígio, muniu-se do instrumento, tornou-se mestre e desafiou Apolo e sua lira em um duelo julgado pelas musas. Vencido, pois era incapaz de tocar sua flauta ao inverso, Mársias sofreu o castigo de Apolo, que o pendurou em um pinheiro e o escalpelou, antes que seu discípulo Olimpo, as ninfas e os pastores, com suas lágrimas, dessem origem a um rio, o mais límpido da Frígia, galopando em direção ao mar dentro de margens abruptas, e que leva o seu nome. "A crueldade *stricto sensu*, como penetração da carne pela retirada prévia da pele, guarda bem uma experiência metafísica, e põe em jogo a existência como tal. Ela é esse movimento que incita a ir ver, sob a pele de outro, sob o envelope que delimita sua integridade e a delimita como suavidade, delicadeza, *morbidezza,* de acordo com a palavra empregada por Hegel em sua *Estética*. Aquilo que a pele protege facilmente da invasão, dando-lhe ao mesmo tempo a ver" é, prossegue Hegel, "a vida por assim dizer túrgida: *turgor vitae*". "Mas a pele cortada, isso sangra *(cruor),* a massa informe se agita e mais ao fundo, fede. É já o cadáver que se revela na visão imunda do sangue e da carne, desprovida do ornamento da pele *(inmunduns)*" (DUMOUILIÉ, 1992: 18).[49] O corpo em carne viva de Mársias, veias convulsivas e vísceras salientes, atravessa a escritura como um corpo sem órgãos. Seu inimigo não é o órgão, mas o organismo, a organização orgânica dos órgãos, "organização que impõe aos órgãos um regime de totalização, de colaboração, de sinergia, de integração, de inibição e de disjunção" (DELEUZE, 2003: 20).[50] Também esse corpo, intenso, atrai os órgãos, mas

[49] Vale notar que a supracitada obra é uma fonte essencial de Brice Pauset para *A*.

[50] *Schzophrénie et societé* (1975) (DELEUZE, 2003: 20). Cf. também Deleuze e Guattari (1980: 196) e Deleuze (2002 [1981]: 47).

apropria-se deles e os faz funcionar em outro regime, diferente daquele do organismo. As *Vanités* trazem, em sua composição, o traço desse pensamento, por suas montagens textuais, seus rigorosos recortes musicais e sua "síntese conectiva" (DELEUZE; GUATTARI, 1972-1973: 14). A obra constitui, de fato, não um organismo, mas um conjunto "no qual cada órgão é a tal ponto o corpo todo, que ele funciona para si mesmo e inclui as funções dos outros" (DELEUZE, 2003 [1975]: 20). Aí se situa precisamente a questão formal das *Vanités*, com as suas contaminações de citações.

Utopia I, para *haute-contre* (*desolato*), cravo, violino, viola e contrabaixo, dura apenas dois compassos. Nela, Brice Pauset utiliza sobreposições de quintas que um gesto alusivo dissipa.

2. Algumas palavras dos *Princípios da natureza* e *da graça fundados na razão* (§ 13), de Leibniz, nos levam a um limite: enquanto tais e em relação às outras citações do ciclo, elas não estão ao abrigo das interpretações errôneas e, fragmentadas, mantêm aberto os seus sentidos. Uma leitura autenticamente leibniziana, monadológica, se descobre no conjunto do parágrafo: "Pois tudo está ligado nas coisas uma vez por todas, com o máximo de ordem e de correspondência possível; a Suprema Sabedoria e Bondade não podendo agir senão em perfeita harmonia: o presente está prenhe do futuro, o futuro poderia ser lido no passado, o que é remoto é expresso no próximo. Poderíamos conhecer a beleza do universo em cada alma, se pudéssemos desdobrar todas as suas pregas, as quais só podem se desenvolver sensivelmente com o tempo"; dobras que, como Leibniz escreve, "vão ao infinito". A percepção compreende uma infinidade de percepções confusas abarcando o universo, de modo que cada alma conhece o infinito, mas, confusamente, e nós percebemos a partir do imperceptível, com base na possibilidade, talvez nunca realizável, de percepções mínimas, à imagem do ruído composto da onda[51].

Fragmento 10, a ideia de Leibniz é traduzida musicalmente pela inversão do número-chave das *Vanités*: 1514, sobre o qual discorreremos a seguir, e que se torna aqui 1415 – sua divisão em 14 e 15 determina os dez compassos – 14 colcheias em 3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8 + 2/8 e 15 colcheias em cinco compassos 3/8 – de voz ornamentada, "extremamente preciosa, quase decadente" do *haute-contre*, que se tinge de uma tonalidade

51 O nome de Leibniz aparece pouco em Brice Pauset. No entanto, ele é citado na nota dos *Seis Canons (Musurgia combinatoria)* (1991-2000), para orquestra de câmera, em que foram evocadas as combinatórias de Mersenne, Huygens e Leibniz. A edição francesa dos *Princípios da natureza* foi utilizada também por Martin Heidegger, filósofo cujo pensamento não é estranho a Brice Pauset, para a escrita de *Princípio de razão*.

inquietante no momento do anúncio do futuro. O conjunto instrumental opõe impulsões *f* ou *ff* (simples no contrabaixo, ornamentadas no violino I, na teorba e no cravo, *furioso*, *esplosivo*, *furtivo* ou *duro*) a notas tocadas em *pppp* do violino II, da viola e do violoncelo, antes das últimas figuras ligeiras e rápidas, mas sem precipitação. Além disso, a citação de Leibniz precede, nas *Vanités*, uma reorientação dos temas e das técnicas de escritura, multiplicando as miragens inapreensíveis e o recurso à memória pela reintegração dos fragmentos anteriores. É a ruptura formal, o tremor de terra do fragmento 13, *Mundus subterraneus*, para quarteto de cordas, de que Brice Pauset compôs três versões – a cada execução, apenas uma versão deve ser tocada, a critério dos intérpretes. As formas se modificam em um *quasi niente sempre*, entrecortado de silêncios, uma *via negativa* que Helmut Lachenmann não desautorizaria; um gesto autenticamente desesperado, uma redução a uma situação limite, a um ponto único. Hesitante, frágil, ou mesmo friável, posta em perigo, a obra deriva em direção a esse ponto onde nada parece indicar a necessidade de ir mais longe, e onde cada som, cada material, cada estrutura, em uma relação permanente de interrupção recíproca, é investido da responsabilidade de introduzir o nada. A forma discursiva, direcional, da obra em seu início desaparece e entramos no mundo dos compossíveis, pelo uso novo de variáveis aleatórias, fundando uma continuidade em outro nível de atividade, pois o universo da percepção resulta desta continuidade. Os possíveis tendem ali à existência. Não apenas a existência de outros mundos seria então concebível, mas o mundo atual poderia não existir, pois ele não contém em si nenhuma razão última.

3. Após *M*, é a segunda vez que Brice Pauset, nutrido dos materialistas franceses do século XVIII, coloca em música o *Sistema da natureza ou das leis do mundo físico* e *do mundo moral*, do Barão de Holbach (fragmento 15), que ele cita também em seu artigo *Moments de la forme et de l'écriture dans la composition musicale* [*Momentos da forma* e *da escritura na composição musical*]. Leitor da edição original, o compositor se apaixona pela refutação das provas da existência de Deus, visando não apenas denunciar a tirania dos governos e das religiões que impedem o progresso e a felicidade do gênero humano, mas também afirmar a virtude, a razão e a verdade contra as declinações da superstição – em 1770, o chanceler Séguier tinha fustigado os partidários da liberdade de pensamento que, com uma mão, tentavam abalar o Trono e, com outra, buscavam derrubar os Altares, havendo provocado a condenação da obra por crime de lesa-majestade humana e divina. D'Holbach parte da única realidade que existe: a natureza, de que o homem seria também uma produção. Se o universo, feito de matéria e de movimento, obedece à cadeia de causas e efeitos, um determinismo universal rege as leis do mundo físico e as leis do mundo moral, as quais são a réplica das primeiras. Os excertos escolhidos do livro selecionados para *M*

tratavam consequentemente da natureza – cuja ignorância suscita o infortúnio –, da matéria e de suas propriedades de eternidade, independência e imutabilidade, sem começo nem fim, sem limite, fonte de inteligência e princípio do movimento cujas leis, comuns a cada um dos seres da natureza, bastam para explicar a mudança e a combinação dos elementos entre si. De sua parte, as *Vanités* emprestam um capítulo consagrado ao ateu, figura da "física sã e da razão reta". Contra o teólogo, seu ódio da verdade e a demência nociva de suas abstrações diante da insuficiência da ética e das loucuras do religioso, d'Holbach se dedica a uma defesa deste ateu, nem insensato nem furioso, mas como aquele que reconduz os homens à natureza, à experiência e à razão, o pensador da matérias, de suas energias e movimentos, ou dos seus "possíveis". Entre os rascunhos das *Vanités*, encontrava-se este outro excerto de Jean Meslier, abandonado em seguida: "A humanidade só será feliz quando o último dos padres for enforcado com as tripas do último dos príncipes". Ora, o ateísmo, intransigente e moroso, é um atributo do melancólico moderno.

Praticamente homorrítmicos, em uma nuance *ppp*, os sete compassos de Utopia III, para *haute-contre*, cravo, teorba e as cordas (sem a viola), estão imbuídos de um tom *tenebroso*.

Passacaglia[s] poéticas

O último ciclo é o das *passacaglias*, espelhando duas melancolias poéticas, a senhora Mérencolie [Merencolia] de Charles d'Orléans (fragmento 22) e o *spleen* baudelairiano (fragmento 24).

A citação de Charles d'Orléans é de segundo grau, pois foi emprestada do *Panégyrique* [*Panegírico*] de Guy Debord de uma seção consagrada aos teóricos da estratégia e às lembranças das batalhas (DEBORD, 1993 [1989]: 71)[52]. "San faire mise ne recepte / Du monde, dont compte ne tien" ("Sem levar em conta / o mundo, que não me importa"), cantava um de seus rondós. Entre as personificações e alegorias, além de Preocupação, Desconfiança, Desespero e Tristeza, a senhora Merencolia era então uma figura pálida,

[52] "E Charles d'Orléans estava na vanguarda do infeliz assalto de Azincourt, campanha crivada de flechas ao longo de todo o seu percurso, e afinal destroçada, quando se pôde ver 'toda esta nobre cavalaria da França que, em relação aos ingleses, formava bem dez contra um, ser desbaratada; foi-lhe preciso permanecer por vinte e cinco anos cativo na Inglaterra, saboreando pouco, em seu retorno, as maneiras de outra geração" (DEBORD, 2006: 1680). Brice Pauset utiliza em sua música outros excertos do *Panegírico* de Debord em *In girum imus nocte et consumimur igni* (1995), para *haute-contre*, três instrumentos e processamento eletrônico.

magra, descabelada e enrugada, mal vestida de trapos. Lúgubre e pensativa, ela tinha a tez terrosa e púmblea, o discurso hesitante, os lábios caídos e o olhar voltado para o chão. Em sua obra poética, Charles d'Orleans, príncipe de flor-de-lis, vítima da Fortuna, fez um teatro de sombras transpassado por forças interiores que a razão tenta reter. "Este mundo não é senão coisa vã" (balada 60). O eu aí se desprende do amor, da fuga do tempo, em uma renúncia médica, uma indiferença como ataraxia do velho, cuja sabedoria hesita ainda entre *memento mori* do moralista e o *carpe diem* epicurista. Charles d'Orleans encarna uma tendência melancólica a substituir a identidade do Eu por uma identificação plena ao papel social, em sua busca desenfreada de um sentido externo a si.

Baudelaire traz enfim a última versão da melancolia. A citação do *Poema do haxixe* nas *Vanités*, que será retomada na seção II.v de *Perspectivae sintagma II*, ilustra a experiência dos paraísos artificiais, de que o poeta fez o uso que se sabe. Seu *spleen*, "barragem contra o pessimismo" (BENJAMIN, 1982: 212)[53], segundo Walter Benjamin, o tédio e os vastos desgostos que foram sua causa, uma arte da negligência e a preguiça como cifra da beleza, não são estranhos à escolha dessa fonte. Brotam os remorsos, a angústia, o desânimo, o desgosto, a apatia, a sensação de isolamento, o sentimento da catástrofe e de uma vaga infelicidade, a desconfiança em relação às próprias forças, a ausência de desejos – um cansaço universal. Delicioso, embriagado e avivado pelas drogas, o *spleen* do *dandy*, versão moderna do *acidiosus*, que recria o mundo e tenta curar-se por uma regra de vida que inclui a escrita, a higiene e o cuidado meticuloso de si, desencadeia um estado propício à imaginação, à criação, ou mesmo ao gênio, exalta as novas imagens que a droga impõe ao tempo e ao espaço, aos "anos profundos" e às "infinitas perspectivas", antes que essa mesma droga arruíne a vontade, retire do opiômano o controle de seu devaneio e destrua o equilíbrio entre inspiração e trabalho.

O ponto essencial desta citação baudelairiana reside na segunda expressão retida por Brice Pauset: "perspectivas infinitas", que introduz o tema da geometria, a qual estará no centro de *Perspectivae sintagma II*. Quinta das artes liberais, a geometria é indissociável da melancolia desde que Albrecht Dürer realizou a fusão do *typus Acediae* e do *typus Geometriae* em sua gravura *Melancholia I* (1514) (Fig. 5, adiante). Cabia a Saturno, como se sabe, governar a geometria. "A ideia que a gravura de Dürer compreende, definida nos termos da história dos tipos, poderia ser a da Geometria que se abandona à melancolia, ou

[53] *Zentralpark. Fragments sur Baudelaire (1938-1939)* (BENJAMIN, 1982: 212). Cf. também Benjamin (1993). Não omitiremos a contribuição de outra obra essencial às *Vanités*, o livro de Giorgio Agamben (1994 [1992]).

da Melancolia dedicando-se à Geometria. Ora, essa união de duas figuras em gravura, encarnando, uma, o ideal alegorizado de uma faculdade mental criadora, outra, a imagem terrífica de um estado de espírito destruidor, significa mais que uma simples fusão entre dois tipos; na verdade, ela estabelece uma significação inteiramente nova, uma significação que, se levarmos em conta os dois pontos de partida, equivale quase a uma dupla inversão do sentido. Quando Dürer fundiu o retrato de uma "ars geometrica" com o do "homo melancholicus" – ato que equivale à fusão de dois mundos diferentes de pensamento e de sentimentos – ele dotou o primeiro de uma alma e o segundo de um espírito. Ele teve coragem o suficiente para fazer descer a sabedoria e o método intemporal de uma arte liberal até a esfera da luta e do fracasso humanos; coragem o suficiente também para elevar o peso animal de um temperamento 'triste, terra a terra', à altura de uma luta com os problemas intelectuais" (KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL, 1989 [1964]: 493-494). Intelectualização da melancolia e humanização da geometria são duas faces do mesmo sofrimento, os cálculos e os instrumentos de medida criando um hiato com uma ambição que não pode dar a si mesma os meios à sua medida: a nobreza da ciência e o controle das emoções, no limiar da indiferença.

Momento de condensação, em que os tipos de ação permanecem simples, apesar dos gestos profusos e trinados dos cravos, momento de especulação e de combinatória, os fragmentos 21 a 24, encadeados, constituem uma entidade musical de intenso desenvolvimento harmônico, distribuindo três camadas de material; no Cânone IX, sem voz, proliferações nos cravos (*fusées*[54] a seis vozes), *tactus* e citações de outros instrumentos; na Pasacaglia I *tactus* na voz (*hoquetus* em colcheia entre as duas vozes, *forte sempre, ieratico, duro, intenso*), proliferações nos cravos e citações nos outros instrumentos, no sentido daquilo que Brice Pause chama de "compossíveis" (variações simultâneas de um mesmo material), ou dobrando as vozes em nuances contraditórias; no Coral IV, as duas vozes sincrônicas, *tactus* e proliferações a cinco vozes nos cravos, citações nas cordas; na Passacaglia II, proliferações do soprano, em um virtuosismo vocal, citações e proliferações a seis vozes nos cravos, *tactus* nas cordas – e desaparecimento progressivo dos instrumentos, seguido de filtragens.

[54] Ornamento melódico em forma de uma pequena escala rápida, ascendente ou descendente. [Nota do Tradutor].

Hommage à Albrecht Dürer I

A fonte essencial das *Vanités* é a Melancholia I, de Dürer (Fig. 5). De volta da Itália, onde Jacopo da Barbari e o matemático Luca Pacioli, autor de uma *Summa de arithmetica, geometria, proportioni e proportionalità* [*Soma de aritmética, geometria, proporções e proporcionalidade,* Veneza, 1494] e de ume *Divina proportione* [*Proporção divina*, Veneza, 1509][55], iniciavam no exercício de uma "perspectiva secreta" e nas proporções do Timeu, Dürer realizou sua famosa gravura inspirada, sem dúvida, no *De vita triplici* [*Da vida tríplice*], de Marsílio Ficino. São numerosas as interpretações desta gravura. Seria fora de propósito lembrá-las aqui[56]. Sublinhamos apenas o punho fechado da Melancolia sustentando sua cabeça, seu rosto sombrio, seu olhar intenso, escrutando o invisível, sua cabeleira negligenciada e os sinais de sua lassidão, de sua tristeza ou de sua fatiga. Citemos ainda o *putto* alado, a bolsa e as chaves, os animais, inclusive o cão, animal de Saturno. Objetos, ferramentas e instrumentos de medição, do peso, do espaço e do tempo (compasso, esfera, estojo para escrever, ampulheta com sua sineta, balança, plaina, martelo, esquadro, pregos, pinças, serra e escada…), abandonados, ociosos, traduzindo a inutilidade da geometria, incapaz de alcançar a metafísica. A sedimentação dos motivos médicos, teológicos, mágicos ou alquímicos, é bem conhecida.

É o quadrado mágico (Tab. 2), no alto à direita, cujas duas caixas centrais da linha inferior datam a gravura (1514), que serve de "material permanente" às *Vanités* de Brice Pauset. "Um quadrado mágico normal é composto de n^2 casas iguais (n para cada lado), nas quais os n^2 primeiros números inteiros são organizados (um por casa) de maneira que as somas dos números em cada coluna [vertical], em cada linha [horizontal] e nas duas diagonais, resultam nas mesmas constantes. Essa constante para um quadrado dado se chama a *constante mágica* e tem como valor $n/2 \times (n^2 + 1)$ [aqui $4/2 \times (4^2 + 1) = 34$]" (GHYKA, 1952: 158).

O número 34 (Tab. 2) corresponde à idade de Dürer quando ele foi iniciado. Esse número pode ser lido verticalmente, horizontalmente e em diagonal. E o quadrado possui outras particularidades: a soma de suas casas situadas nos ângulos é igual a 34 (16 + 13 + 4 + 1); o quadrado se subdivide em quatro quadrados de quatro casas totalizando cada um 34 (16 + 3 + 5 + 10 = 2 + 13 + 11 + 8 = 9 + 6 + 4 + 15 = 7 + 12 + 14 + 1); as somas dos quadrados dos números das primeiras e quartas linhas horizontais são iguais, assim como as

[55] Cf. Dürer (1995 [1525]).

[56] Remetemos o leitor à obra indispensável de Klibansky, Panofsky e Saxl (1989 [1964]) e às revisões de Giorgio Agamben (1994 [1992]) em *Stanze*.

das terceira e quarta linhas (o mesmo verticalmente) ($16^2 + 3^2 + 2^2 + 13^2 = 4^2 + 15^2 + 14^2 + 1^2$, por exemplo); a soma dos números inscritos sobre as diagonais paralelas dos quatro quadrados de quatro casas é igual a 34 (3 + 5 + 12 + 14 = 2 + 8 + 9 + 15); as somas dos quadrados destes números são iguais (374 = 11 x 34), assim como a soma de seus cubos (4624 = 136 x 34); a soma das quatro casas centrais é igual a 34…



Fig. 5: Albrecht Dürer, *Melancholia I* (1514).

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Tab. 2: Quadrado mágico extraído da gravura *Melancholia I* de Albrecht Dürer.

Esse quadrado mágico funda a organização global dos "compassos" das *Vanités*, a data, 1514, figurando no último fragmento, dividida em cinco compassos em 3/8 e em sete compassos em 2/8. Lido seis vezes como original, retrógrado, inversão e retrogradação da inversão, ele divide 24 dos 25 fragmentos – o fragmento 13, *Mundus subterraneus*, apresenta uma leitura aleatória do quadrado (Tab. 3).

Uma decupagem prática destes "compassos", destinada, sobretudo, a facilitar a leitura dos intérpretes, é instaurada, embaralhando a análise, cuja inteligibilidade é, entretanto, parcialmente restabelecida por sinais de respiração nos pontos de articulação: assim, no fragmento 1, a leitura do quadrado mágico é feita em colcheias: 3, 15 (5 x 3), 6 (2 x 3), 10 (3 + 3 + 4), 16 (4 x 4), 4, 9 (3 x 3), 5 (3 + 2), 13 (1 + 4 + 4 + 4 + 4), 1… Eis um esboço do compositor (Fig. 6), no qual os "compassos", abaixo de cada linha, são circulados, e suas decupagens especificadas.

Fragmento	Compassos	Leitura																Duração
1	10	^					3	15	6	10	16	4	9	5	13	1		82
2	6	<				2	3	16	13	11	10							55
3	6	V			14	2	11	7	1	13								48
4	1	>						7										7
5	6	^					14	7	11	2	15	6						55
6	9	<						7	6	9	12	11	10	5	8	2		70
7	9	V		6	15	3	10	7	14	2	11	12						80
8	5	>		6	7	12	9	10										44
9	5	^		6	10	3	15	9										43
10	2	<				14	15											29
11	8	V	2	11	7	14	13	8	12	1								68
12	4	>	1	4	15	14												34
13	15	Aléa	5	9	6	15	3	10	3	16	5	16	4	1	12	7	14	126
14	4	^	13	1	12	8												34
15	3	<		10	5	8												23
16	3	V										14	2	11				27
17	7	>								4	15	14	1	9	6	7		56
18	12	^	7	11	2	15	6	10	3	4	9	5	16	1				89
19	3	<			14	15	4											33+66
20	4	V			1	13	8	12										34
21	2	>					7	12										19
22	6	^				14	7	11	2	15	6							55
23	3	<							2	3	16							21
24	5	V							2	11	7	14	13					47
25	2	>									15	14						29

Tab. 3: Organização global dos "compassos" em *Vanités* de Brice Pauset.

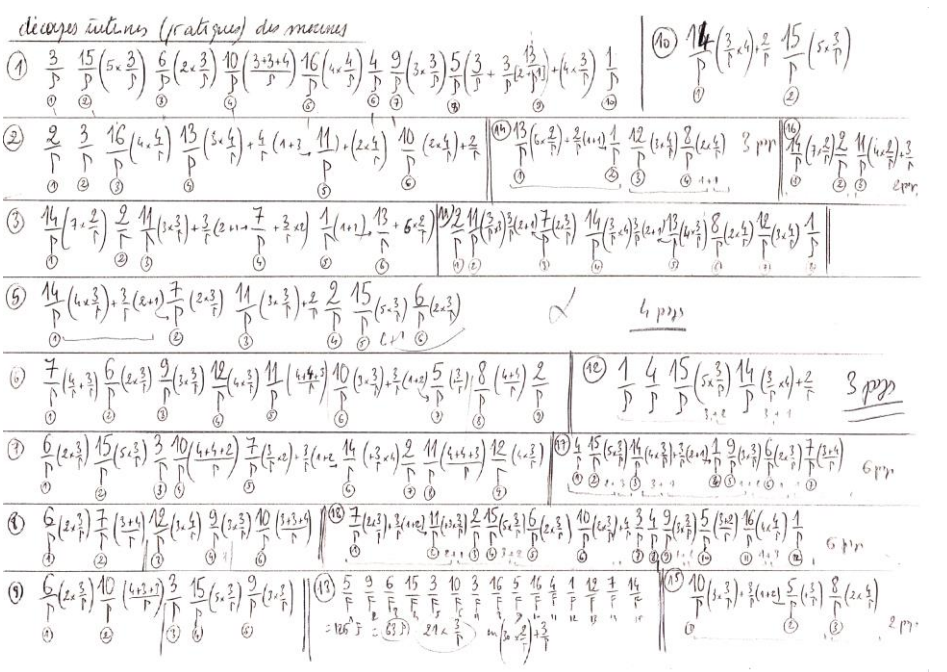

Fig. 6: Esboço de Brice Pauset para a organização dos compassos dos fragmentos 1 a 18 das *Vanités*. Arquivos do compositor.

Hommage à Albrecht Dürer II

Harmonicamente, a obra repousa sobre um núcleo de cinco notas, que correspondem ao nome AlBrECHt Dürer, Lá Sib Mi Do Si (Ré# = D *dur*), dos quais nascem os acordes de 2, 3 e 4 alturas, segundo as vinte e cinco possibilidades do núcleo considerado sob todas as suas formas, com exceção do acorde de cinco sons, jamais enunciado, totalidade inacessível para o qual tende o melancólico – e questão essencial das *Vanités*. Aos intervalos de dois sons correspondem os cânones, nos quais a soma das duas vozes constitui o *cantus firmus*; às harmonias de três sons, diversas formas; às harmonias de quatro sons, os corais homofônicos. O número de notas de cada harmonia de referência define, assim, a forma de cada fragmento.

Um esboço do compositor (Fig. 7) distribui essas harmonias, seu número de notas (portanto, o gênero que lhes é atribuído: cânone, coral ou outro), a formação instrumental, a duração e, eventualmente, a data da composição de cada um dos fragmentos, assim como as fermatas que pontuam a obra e as durações globais que a dividem (fragmentos 1-3, 4-6, 7-12, 13, 14-18, 19-20, 21-24 e 25):

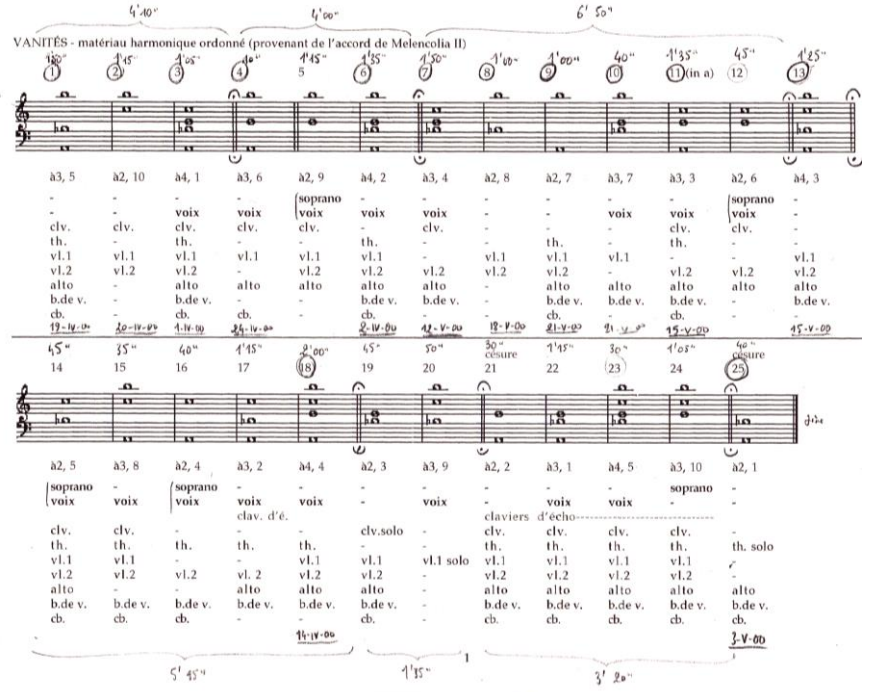

Fig. 7: Esboço de Brice Pauset para a estrutura geral das *Vanités*. Arquivos do compositor

Convém analisar o desdobramento destas harmonias: as de duas alturas são descendentes e numeradas, por conseguinte, de à2, 10 a à2, 1 (Do-Si, Mi-Si, Sib-Si, Lá-Si, em seguida Mi-Do, Sib-Do, Lá-Do, depois Sib-Mi, Lá-Mi, enfim Lá-Sib); as de quatro alturas, ascendentes, de à4, 1 a à4, 5: Lá-Sib-Mi-Do, Lá-Sib-Mi-Si, Lá-Sib-Do-Si, Lá-Mi-Do-Si e Sib-Mi-Do-Si; as de três alturas, em movimento de caranguejo: à3, 5 / à3, 6 / à3, 4 / à3, 7, até à3, 1 e à3, 10.

A estrutura harmônica de base, a duração de seu desdobramento e as ressonâncias de um fragmento a outro, pelo uso de notas comuns, conferem às *Vanités* uma estabilidade eminentemente audível, espelho da desaceleração, ou da imobilidade, ou pelo menos a alteração melancólica do tempo vivido, íntimo, imanente ao sujeito, a estagnação do curso do pensamento e dos atos, da biografia e da mundanidade do eu. A inibição do devir e a fixidez de um passado sempre mais pesado e determinante não alcança nenhum presente, mas um recomeço incessante, inautêntico, sem movimento nem sucessão. Pois cada instante, ao invés de reter o instante anterior, é retido antecipadamente por este, ancorando-nos não na apresentação do presente, mas no acontecimento do passado, no desespero de sua ruminação.

Por todos os lados, o quadrado mágico

É impossível reconstituir o conjunto da combinatória da obra nos menores detalhes de uma ornamentação abundante e complexa. Limitarmo-nos a analisar os elementos fundamentais de quatro fragmentos, com o objetivo de expor os princípios da escrita dos cânones e dos corais, onde o quadrado mágico de Dürer, que se encontra, conforme visto, na base da organização dos compassos, participa também plenamente da elaboração das alturas.

Desse modo, no Cânone I, em uníssono, rico de ecos e de repetições, e composto para dois violinos que se descobrem não sem timidez a partir dos esboços, a sequência numérica do quadrado mágico (Tab. 4) 2-3-16-13-11-10 é escrita 2-3-1-6-1-3-1-1-1-0 (em outros momentos, ela poderá ser escrita 2-3-7-4-2-1, os valores superiores a 10 adicionando os dois algarismos de seus números):

		←	
16	**3**	**2**	**13**
5	**10**	**11**	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Tab. 4: Sequência numérica extraída do quadrado mágico de Dürer.

Segue abaixo (Fig. 8) o material harmônico de base, em forma descendente no essencial, acima do qual está notada, no esboço, a duração das harmonias em número de colcheias:

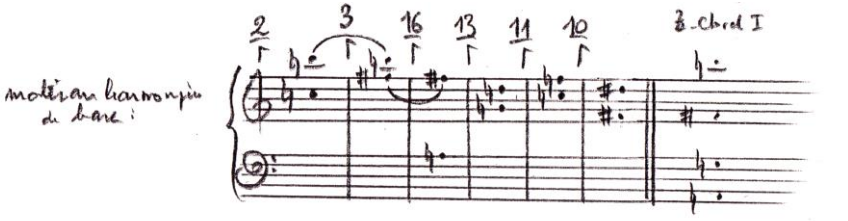

Fig. 8: Esboço (excerto) de Brice Pauset para o Cânone I das *Vanités.* Arquivos do compositor.

Esse material de base se apoia sobre quatro números ímpares extraídos do quadrado mágico (Tab. 5), na medida em que ele apresenta simetricamente os intervalos de 5, 7, 9 e 11 segundas maiores:

16	3	2	13
5	10	**11**	8
9	6	**7**	12
4	15	14	1

Tab. 5: Números ímpares extraídos do quadrado márgico de Dürer.

À sucessão numérica do quadrado mágico, dada duas vezes, são aplicadas, inicialmente para o violino II, em seguida para o violino I, adições ou subtrações de meio-tom segundo uma ordem estabelecida: 0+ -- +- ++ -- (+ = ascendente; - = descendente; 0 = altura inalterada).

As alturas secundárias do cânone, em itálico abaixo, resultam dessas operações:

Compasso 1 (2/8): violino II (O+)
Si
Do + 2 = *Ré*

Compasso 2 (3/8): violino II
Fá#-Si

Compasso 3 (4 x 4/8): violino II (-- +-)

Fá#
Lá - 3 = *Fá#* - 1 = *Fá* + 6 = *Si* - 1 = *Sib*

Comp. 4 (3 x 4/8 + primeira colcheia do compasso seguinte a 4/8): violino II (++ -- 0-)
Ré
Sol + 3 = *Sib* + 1 = *Si* - 1 = *Sib* - 1 = *Lá* O = *Lá* - 2 = *Sol*

Compasso 5 (três últimos tempos do compasso 4/8 + 2 x 4/8): violino I (-+ -+)
Do
Fá - 3 = *Ré* + 1 = *Mib* - 6 = *Mib* + 1 = *Sib*

Compasso 6 (2 x 4/8 + 2/8): violino I (++ --)
Ré#
Fá# + 3 = *Lá* + 1 = *Sib* - 1 = *Lá* - 1 = *Sol#* (as últimas três alturas secundárias são retomadas)

Um esboço especifica a registração, onde se pode adivinhar também o espectro de acordes perfeitos entre os compassos (*Si* menor entre 1, 2 e 3, *Sol* menor entre 3 e 4, *Ré#* menor entre 5 e 6):

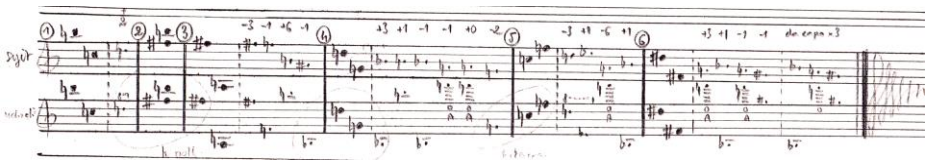

Fig. 9: Esboço (excerto) de Brice Pauset para o Cânone I das *Vanités*. Arquivos do compositor.

Mas o cânone não para aqui. Conforme evocamos anteriormente, ele se tornou enigmático, na resposta, pelas citações de dois corais a vir, que modificam a percepção do cânone.

Os materiais são os seguintes (Fig. 10):

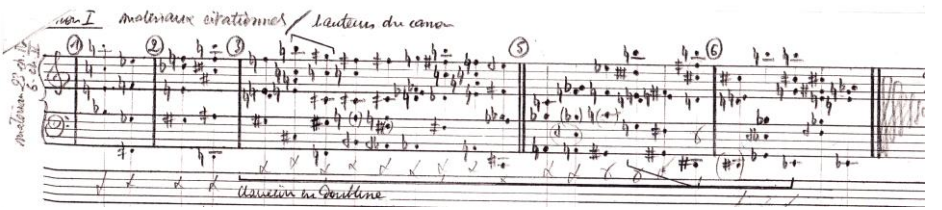

Fig. 10: Esboço (excerto) de Brice Pauset para o Cânone I das *Vanités*. Arquivos do compositor.

Retomemos o compasso 2. O violino I dá não apenas a resposta do sujeito do violino II (Si, Do, Ré em harmônico, em uníssono, no mesmo registro), como também introduz um intervalo em trilo Sol#-Mi (Fá), oriundo da primeira harmonia do material de citações, e um acorde de três sons em microintervalos, originário da segunda harmonia desse mesmo material. Com a ajuda do esboço, o leitor reconstruirá facilmente esses empréstimos nos outros compassos do cânone.

Enfim, o cravo desenvolve seu material inutilizado do compasso 10 da Abertura que acaba de terminar, contribuindo a uma espécie de retenção formal e à curvatura do tempo (Fig. 11):

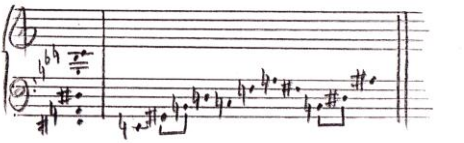

Fig. 11: Esboço (excerto) de Brice Pauset para o Cânone I das *Vanités*. Arquivos do compositor.

Eis a parte dos violinos no Cânone I (Fig. 12):

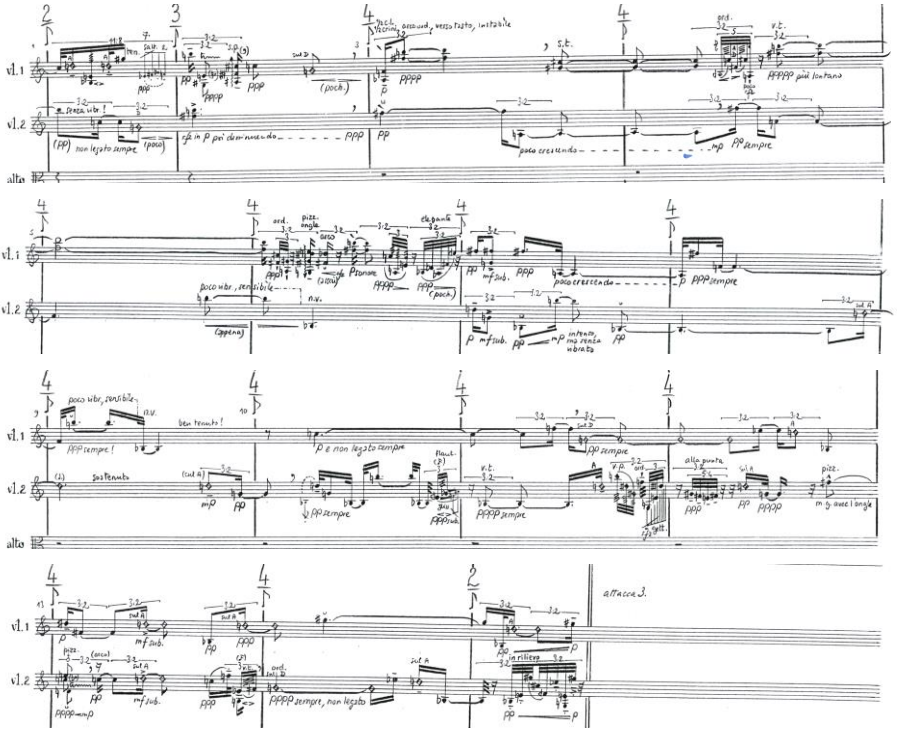

Fig. 12 a-d: Brice Pauset, Cânone I das *Vanités* (violinos I e II) (PAUSET, 2002).

O princípio é análogo no também enigmático Cânone III, para dois violinos, por intervalos em evolução, e de que nós analisaremos apenas a composição do sujeito. A sequência numérica do quadrado mágico (Tab. 6) 6-7-12-9-10 é escrita, como no Cânone I, 6-7-1-2-9-1-0:

		→	
16	3	2	13
5	**10**	11	8
9	**6**	**7**	**12**
4	15	14	1

Tab. 6: Sequência numérica extraída do quadrado mágico de Dürer.

Segue (Fig. 13) o material harmônico de base, apresentado na forma ascendente e descendente, em alternância, e abaixo do qual está notada a duração das harmonias em número de colcheias:

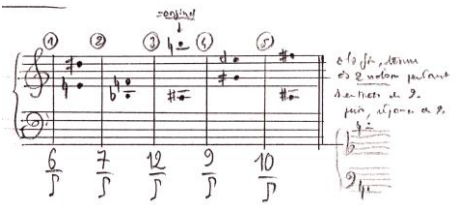

Fig. 13: Esboço (excerto) de Brice Pauset para o Cânone III das *Vanités*. Arquivos do compositor.

À sequência numérica do quadrado mágico, exposta quase cinco vezes, foram aplicadas adições ou subtrações de meio-tom segundo uma ordem determinada: 0+--0+---+, retomada quase cinco vezes, e desta vez transcrita em um sistema de quarto de tom. Esses intervalos partem ora da última nota da harmonia de base, ora das notas secundárias. Além disso, 0 não designa mais uma altura inalterada, mas um intervalo adicionando as formas + e - :

Compasso 1 (2 x 3/8)		
6	7	1
0	+	-

Compasso 2 (3/8 + 4/8)		
2	9	1
-	0	+

Compasso 3 (3 x 4/8)										
0	6	7	1	2	9	1	0	6	7	1
-	-	-	+	0	+	-	-	0	+	-

Compasso 4 (3 x 3/8)						
2	9	1	0	6	7	1
-	-	+	0	+	-	-

Compasso 5 (2 x 3/8 + 4/8)								
2	9	1	0	6	7	1	2	9
0	+	-	-	-	+	0	+	-

Tab. 7: Adições e subtrações realizadas a partir do quadrado mágico de Dürer para o Cânone III de *Vanités*.

O resultado é o seguinte sujeito (Fig. 14), sempre confiado ao violino I:

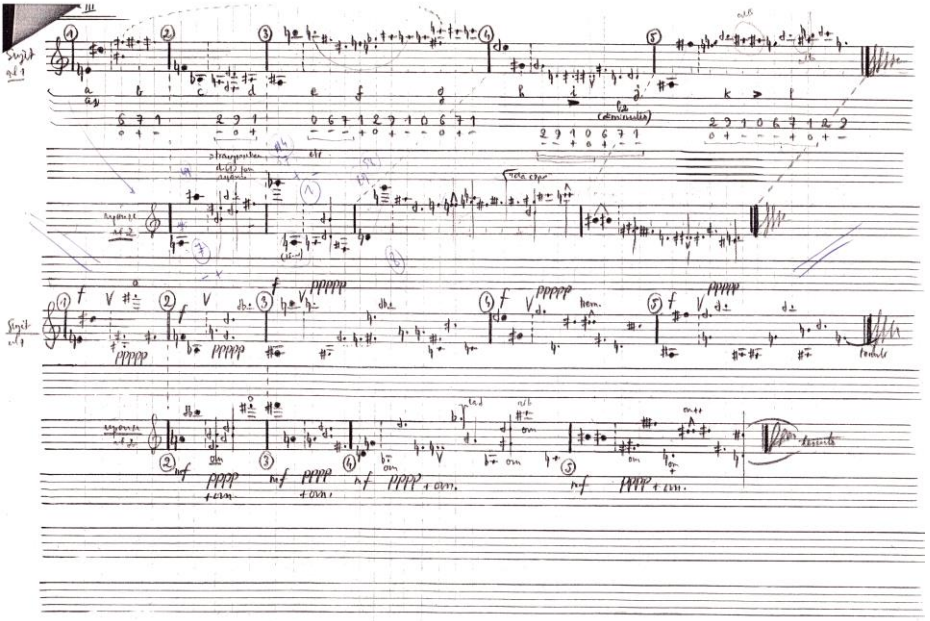

Fig. 14: Esboço de Brice Pauset para o Cânone III das *Vanités*. Sobre o primeiro pentagrama, o processo combinatório; sobre o terceiro, sua registração; a resposta, sobre os segundo e quarto pentagramas. Arquivos do compositor.

A Fig. 15 traz a partitura deste Cânone III.

Técnicas de escrita semelhantes encontram-se nos outros cânones. Examinemos, agora, a escritura dos corais, cujos três primeiros repousam estritamente sobre o mesmo princípio. O Coral II, por exemplo, divide o *instrumentarium* em três estratos: o quinteto de cordas do coral, a teorba ornamentada e o *haute-contre*, que apresenta um tipo de material figural polarizado (como sublinhamos). Concentremo-nos, então, nos dois primeiros "compassos" (divididos em 4/8 + 3/8 e 3/8 + 3/8) e no início do terceiro, no quinteto – o procedimento prossegue ao longo de todo o fragmento. As harmonias resultam de uma leitura do quadrado mágico por ele mesmo, segundo uma numerologia particularmente complexa (Tab. 8).

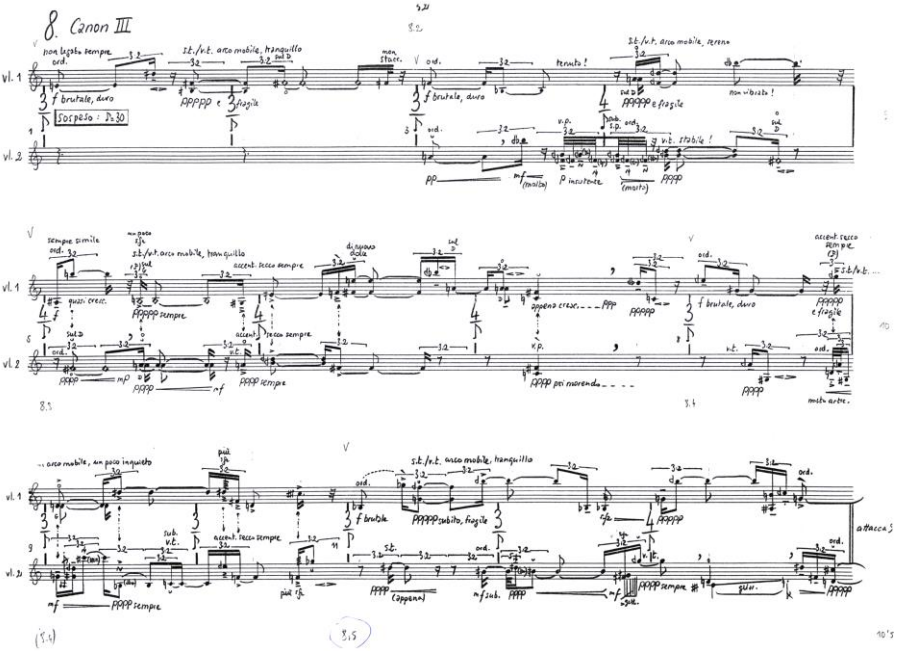

Fig. 15: Brice Pauset, Cânone III das *Vanités*. (PAUSET, 2002).

Compasso 1			Compasso 2				Compasso 3		
I	-6	+9	-6	-8	+1	+10	0	0	-6
	7	6	9	0	11	10	5	8	2
	-1	*+3*	*-3*	*-8*	*0*	*+8*	*5*	*8*	*-8*
2	-11	+1	-4	-5	+6	0	0	+4	-11
	7	6	9	0	11	10	5	8	2
	-6	*+7*	*-1*	*-5*	*+5*	*10*	*5*	*0*	*-1*
3	0	+3	0	-6	+5	+2	-6	+9	0
	7	6	9	0	11	10	5	8	2
	7	*6*	*9*	*0*	*11*	*10*	*5*	*8*	*2*
4	+11	-3	-1	0	-6	+2	+4	+1	+11
	7	6	9	0	11	10	5	8	2
	+6	*-9*	*-10*	*0*	*-5*	*0*	*+9*	*+9*	*+1*

Tab. 8: Adições e subtrações realizadas a partir do quadrado mágico de Dürer para o Coral II de *Vanités*.

A segunda linha de cada voz é globalmente comum às quatro vozes e faz, inicialmente, uso da sequência 7, 6, 9, 0, 11, 10, 5, 8, 2. Trata-se de uma leitura horizontal parcial do quadrado, partindo do terceiro valor de cada linha (Tab. 9): 7, 6, 9 e 12 (este último, substituído pelo 0, pois designa a oitava) e 11, 10, 5 e 8 (2 é um número isolado, o terceiro, da primeira linha):

		←	
16	3	**2**	13
5	**10**	**11**	**8**
9	**6**	**7**	**12**
4	15	14	1

Tab. 9: Sequência numérica extraída do quadrado mágico de Dürer.

Em seguida, essa sequência de nove valores é defasada e progressivamente reduzida (9, 0, 11, 10, 5, 8, 2 / 11, 10, 5, 8, 2 / 10, 5, 8, 2 / 8, 2), mas também interpolada por dois, quatro e cinco valores, de modo que o número de valores é sempre igual a nove para as quatro ocorrências – o Coral II termina com os três primeiros valores da quinta ocorrência da sequência.

A primeira linha de cada voz é imutável, com as cinco ocorrências de uma mesma sequência numérica de oito valores (o Coral II termina com o penúltimo valor):

voz 1: 6 9 6 8 1 10 0 0
voz 2: 11 1 4 5 6 0 0 4
voz 3: 0 3 0 6 5 2 6 9
voz 4: 11 3 1 0 6 2 4 1

Às três linhas superiores (1, 2 e 3), são atribuídas as orientações: -+--++-+.
À linha inferior (4), é atribuída a orientação: +----+++.

A combinatória se realiza na interação entre as sequências de oito valores da primeira linha e as sequências de nove valores da segunda linha. Suas somas formam a terceira linha, em itálico acima. Eis o quadro completo (Fig. 16) a partir dos esboços do Coral II:

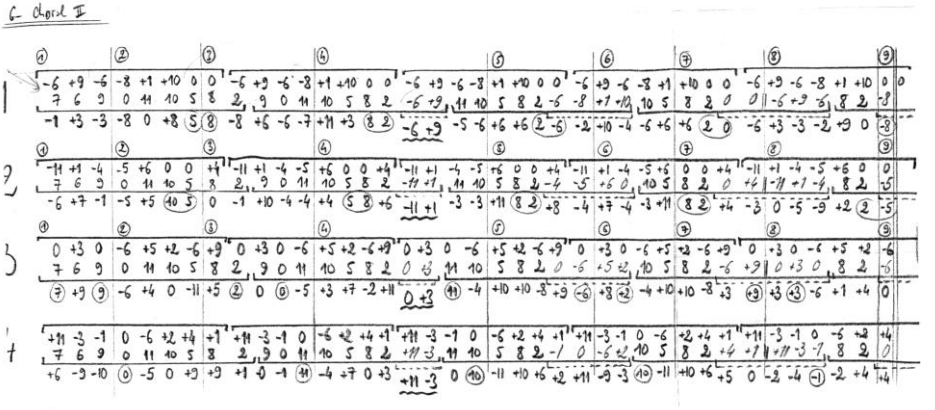

Fig. 16: Esboço (excerto) de Brice Pauset para o Coral II das *Vanités*. Arquivos do compositor.

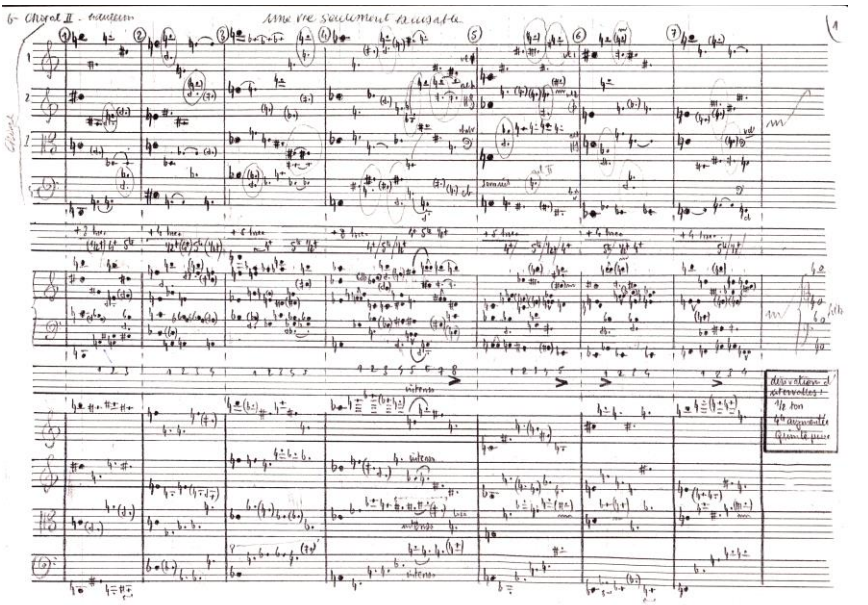

Fig. 17: Esboço de Brice Pauset para o Coral II (compassos 1-7) das *Vanités*. Arquivos do compositor.

O esboço acima (Fig. 17) detalha o processo de composição do Coral II (Fig. 18):

- sobre os quatro pentagramas inferiores figura a realização da sequência numérica (os valores circulados estão em quartos de tom, o valor se aplica à última nota dada);
- sobre os dois pentagramas intermediários, sua registração;
- sobre os quatro pentagramas superiores, sua distribuição entre as vozes.

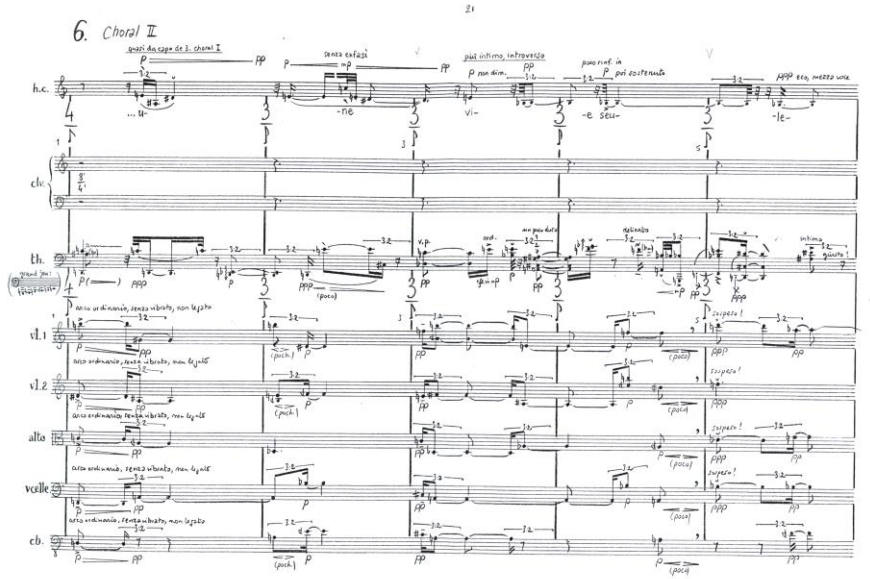

Fig. 18: Brice Pauset, início do Coral II (compassos 1-3), das *Vanités* (PAUSET, 2002).

O princípio é análogo ao do Coral I, cujo quadro (Tab. 10) mostra:

1. Para a segunda linha das quatro vozes, cinco vezes a sequência 2 2 11 7 1 1, leitura vertical parcial do quadrado, partindo do quarto valor da terceira coluna – o primeiro 2 da sequência é uma redução de 12 (oitava) + 2 = 14; o último 1, uma redução de 12 (oitava) + 1 = 13 – e encontramos nela a defasagem, a redução e as interpolações.

		↓	
16	3	**2**	**13**
5	10	**11**	8
9	6	**7**	12
4	15	**14**	**1**

Tab. 10: Sequência numérica extraída do quadrado mágico de Dürer.

2. A primeira linha de cada voz, que apresenta seis vezes as sequências numéricas:
voz 1 : 11 0 0 3 3 (-+-+-)
voz 2 : 2 2 5 3 10 (-+-+-)
voz 3 : 3 8 8 6 10 (++-+-)
voz 4 : 0 4 11 4 5 (++-+-)

O Coral III é mais desenvolvido:

1. Para a segunda linha das quatro vozes, um quadro (Tab. 11) fornece seis vezes a sequência 7 11 2 3 6 10 3 4 9 5 4 1, leitura vertical parcial do quadrado, partindo do terceiro valor da coluna – o primeiro 3 da sequência é uma redução de 12 (oitava) + 3 = 15; e o último 4, uma redução de 12 (oitava) + 4 = 16 – e encontramos também a defasagem, a redução e as interpolações.

		↑	
16	**3**	**2**	13
5	**10**	**11**	8
9	**6**	**7**	12
4	**15**	14	**1**

Tab. 11: Sequência numérica extraída do quadrado mágico de Dürer.

2. A primeira linha de cada voz apresenta sete vezes as seguintes sequências numéricas:
voz 1: 11 7 3 1 4 7 3 4 10 6 0 (-+-+-+--+++)
voz 2: 10 4 0 0 8 7 1 6 3 7 6 (-+-+-+--+++)
voz 3: 5 3 5 8 8 0 7 1 4 3 2 (--+--++-+--)
voz 4: 10 0 10 10 5 6 3 3 5 2 4 (-++-++-+---)

Contentaremos-nos, para o Coral IV, em reproduzir o esboço do compositor e em acrescentar que o coral das cordas é apenas um estrato da polifonia, com as duas vozes solistas, os traços virtuosísticos dos três cravos e as harmonias empregadas pela teorba (Fig. 19).

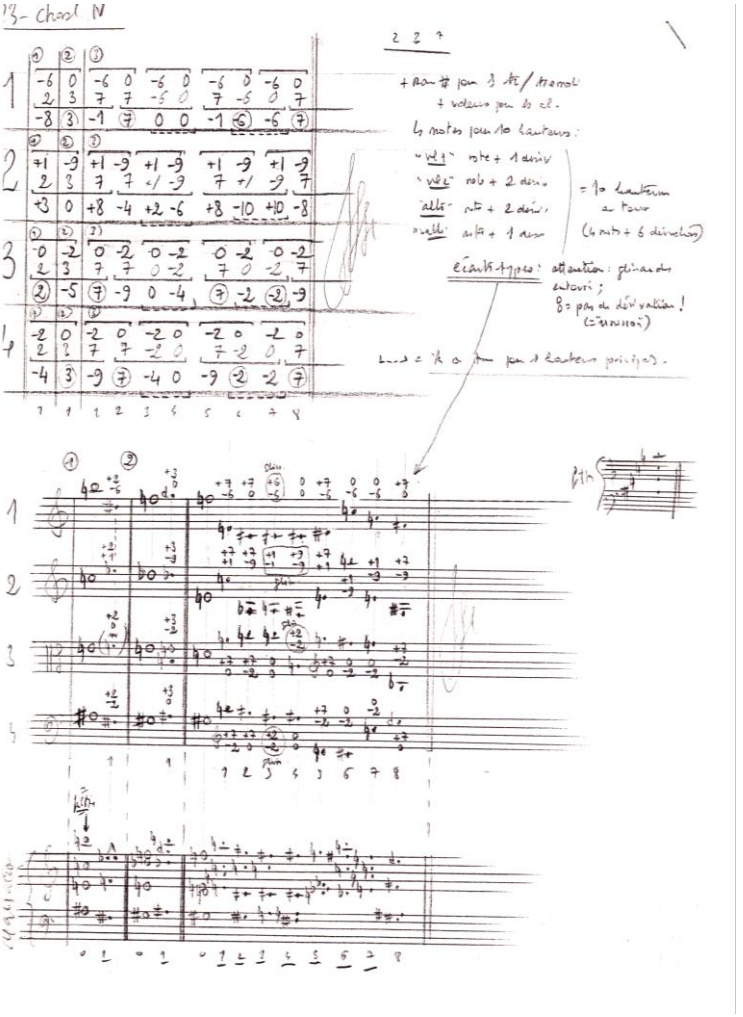

Fig. 19: Esboço de Brice Pauset para o Coral IV das *Vanités*. Arquivos do compositor.

Um rascunho de análise: a Abertura

Tomemos o exemplo da Abertura, que caminha do som em direção à escritura.

As três notas da harmonia fundamental do fragmento são: *Lá* (violoncelo, contrabaixo), *Sib* (cravo, teorba, viola) e *Si* (os dois violinos, em harmônicos naturais essencialmente, e que produzem eventualmente situações instáveis). O *Sib*, na viola, engendra acordes de quatro sons, microtonais, de evolução lenta, um material completo; no cravo, um sistema harmônico expõe acordes densos (*duro*, *secco*, *elettrico* ou *intransigente*), de até dez sons no grave e no médio, e às vezes com *fusées* furtivas até em semifusas, em ritmos irracionais; na teorba, outro sistema harmônico, utilizando quase sempre cinco ou seis sons, permite jogos agressivos e uma evolução harmônica lenta, semelhante à da viola. O *cantus firmus*, sobre o *Lá*, está no baixo, em falsas oitavas e microintervalos, e em relação com as durações dos compassos teóricos (módulo proporcional). Essa Abertura revela o material de base da obra.

Examinemos os dois violinos. A sequência de Dürer determina aqui as alturas principais, sob a forma 3 15 6 10 16 4 9 5 13 1 (leitura vertical parcial a partir da primeira linha) (Tab. 12):

↑

16	**3**	2	**13**
5	**10**	11	8
9	**6**	7	12
4	**15**	14	**1**

Violino 1	*Si*	*Sol#*	*Sol*	*Ré*	*Láb*	*Sol*	*Sol*	*Fá#*	*Do*	*Láb*
	-3	-1	-5	-6	-1	0	-1	-6	-4	
Violino 2	*Si*	*Fá*	*Mi*	*Mi*	*Mib*	*Lá*	*Fá*	*Láb*	*Mib*	*Ré*
	-6	-1	0	-1	-6	-4	-9	-5	-1	

Tab. 12: Sequência numérica extraída do quadrado mágico de Dürer e sua relação com a parte de violino 1 e 2, na Abertura de *Vanités* de Brice Pauset.

A registração para os dois violinos é globalmente descendente e depois ascendente. No interior destas alturas principais interferem alturas secundárias, em itálico. No compasso 9, trêmulos de harmônicos antecipam o Cânone 1 (Tab. 13):

Compasso 1	Violino 1	Si
(3/8)	Violino 2	Si

Compasso 2	Violino 1	Sol#	*Lá*	*Ré#*	*Si*	*Ré#*	*Lá*	*Fá#*	*Sol*	*Láb*
(5 x 3/8)	Violino 2	Fá	*Do*	*Si*	*Lá#*	*Fá#*	*Do#*	*Lá#*

Compasso 3	Violino 1	Sol	*Láb*	*Lá*		
(2 x 3/8)	Violino 2	Mi	*Lá#*	*Lá#*	*Mi*	

Compasso 4	Violino 1	Ré	*Ré#*	*Mi*	*Sol#*	*Do#*	*Do#*	
(2 x 3/8 + 4/8)	Violino 2	Mi	*Mi*	*La#*		*Do#*		*Do*

Compasso 5	Violino 1	Láb	*Lá*	*Do#*	*Fá#*		*Lá*	
(4 x 4/8)	Violino 2	Mib	*Lá*	-	*Do*	*Si*		*Lá#*

Compasso 6	Violino 1	citações	Sol	*Si*	
(4/8)	Violino 2	citações	Lá	*Do*	

Compasso 7	Violino 1	citações	Sol	*Mi*	*Fá*	*Fá#*	*Sol*
(3 x 3/8)	Violino 2	citações	Fá	*Do*	*Lá*	*Fá#*	

Compasso 8	Violino 1	Fá#	citações	
(3/8 + 2 de 3/8)	Violino 2	Sol# *Ré#*	citações	

Compasso 9	Violino 1	Do	*Do#*	*Ré*	*Ré#*	*Lá*	*Lá*	*Mib*	*Do*
(1 de 3/8	Violino 2	Mib	*Do*	*Lá*	*Mi*	*Mib*	*Ré*	*Sib*	
+ 4 x 3/8)									

Compasso 10	Violino 1	Láb
(3 x 3/8)	Violino 2	Ré

Tab. 13: Alturas utilizadas nas partes de violino 1 e 2 na Abertura de *Vanités* de Brice Pauset .

A sequência do quadrado é distribuída entre os violinos (Tab. 14): 1-5-6-1-0-1-6-4-9-5-1-3-1, ascendente para o primeiro, descendente para o segundo, de modo que as alturas secundárias seguem a matriz, com uma defasagem na leitura de uma ou duas unidades (seja 1 6 1 1 4 9 5 1):

Compasso 1													
Compasso 2	**1**	5	6	1	0	1	6	4	9	5	1	3	1
Compasso 3			**6**	1	0	1	6						
Compasso 4				**1**	0	1	6	4	9	5	1		
Compasso 5						**1**	6	4	9	5	1	3	1
Compasso 6								**4**	9				
Compasso 7	1								**9**	5	1	3	1
Compasso 8										**5**			
Compasso 9	1	5	6	1	0	1	6	4	9		**1**	3	1
Compasso 10													

Tab. 14: Matriz utilizada na Abertura de *Vanités* de Brice Pauset.

Brice Pauset adota em seguida um sistema de harmônicos para cada altura. Este sistema é imutável, com exceção de um grupo de notas rápidas no compasso 5, dos compassos 6, 7 e 9, atravessados por citações, e do compasso 9, colocando em evidência a transição em direção ao Cânone I (Fig. 20):

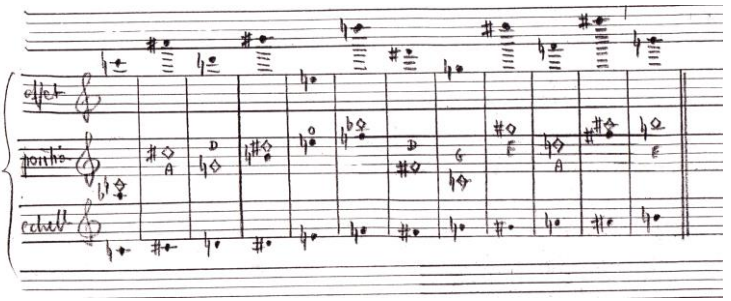

Fig. 20: Esboço (excerto) de Brice Pauset para a Abertura das *Vanités*. Arquivos do compositor.

Analisemos sucintamente a voz mediana do cravo, derivada de uma modificação da sequência pela omissão da sétima maior: 3 4 (= 15) 6 10 5 (= 16) 4 9 5 4 (= 13) 7 sobre *Sib*, sob duas formas: 3-4-6-10-5-4-9-5-4 e 4-6-10-5-4-9-5-4-7. A primeira resulta em: Sib Réb Fá Si Lá Ré Fá# Mib Láb Do. Essa sequência de sons é transposta sobre ela mesma invertida e gera dez sequências, enquanto uma filtragem negativa (em negrito) reduz o número de notas de 6 a 8 (Tab. 15). As sequências filtradas constituem os acordes de base de cada compasso.

1	Sib **Réb** Fá **Si** Lá Ré Fá# Mib **Láb** Do
2	**Sol** Sib Ré **Sol#** Fá# **Si** Ré# Do Fá Lá
3	Mib Solb Sib Mi Ré **Sol Si Láb Réb** Fá
4	Lá Do Mi Sib **Láb Réb** Fá Ré **Sol Si**
5	**Si** Ré Fá# Do Sib Mib **Sol** Mi Lá Do#
6	Fá# Lá Do# **Sol** Fá Sib Ré **Si** Mi **Sol#**
7	Ré Fá Lá Ré# **Do#** Fá# Lá# **Sol** Do Mi
8	Fá **Láb** Do Fá# Mi Lá **Do#** Lá# Ré# Sol
9	Do Mib **Sol Do# Si** Mi **Sol#** Fá Sib Ré
10	**Láb Si** Ré# Lá **Sol** Do Mi **Do#** Fá# Lá#

Tab. 15: Sequência de notas utilizadas no cravo na Abertura de *Vanités* de Brice Pauset.

A segunda forma resulta em: Sib Ré Sol# Fá# Si Ré# Do Fá Lá Mi. Essa sequência de sons é também transposta sobre ela mesma invertida e gera dez outras sequências. Uma nova filtragem, positiva, é instaurada; ela insere em certas notas um intervalo e resulta em sequências de 11 a 14 sons (Fig. 21).

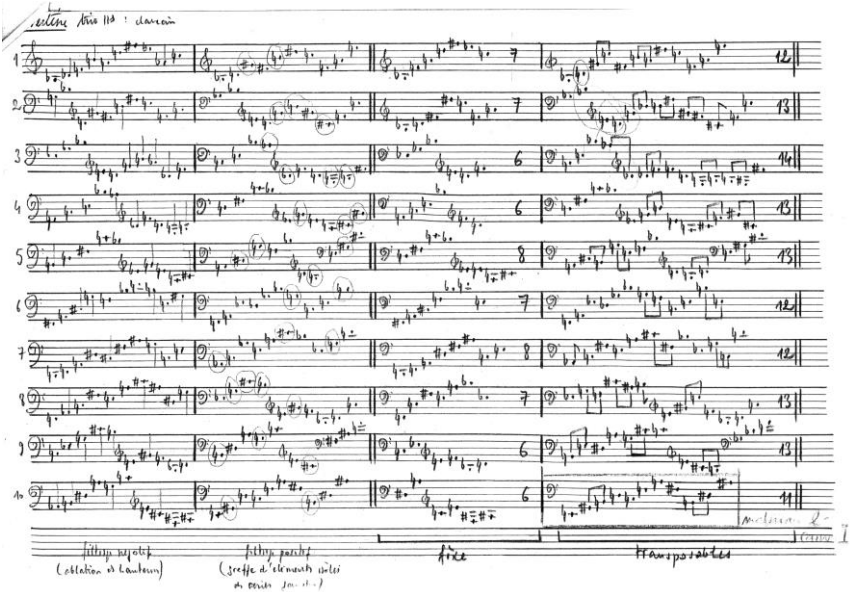

Fig. 21: Esboço de Brice Pauset para a Abertura das *Vanités*. Arquivos do compositor.

A teorba e, sobretudo, a viola, oferecem uma versão em microintervalos desse material. O trio central alterna, além das fantasias irracionais, os impactos simultâneos a três vozes (*secco* ou *tenuto*) e "tercinas" (em *tenuto* ou não). A acentuação resulta dessa divisão em breves e longas (Fig. 22).

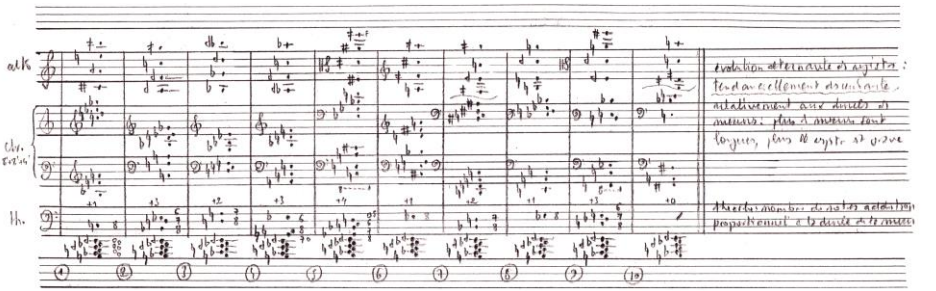

Fig. 22: Esboço (excerto) de Brice Pauset para a Abertura das *Vanités*. Arquivos do compositor.

Soma do violoncelo e do contrabaixo, o baixo, *ff sempre, brutale, rumoroso, non legato*, é uma transposição microintervalar da linha do *haute-contre* no futuro Coral I: aqui, Lá Mib Lá Ré# Sol# Lá Fá Lá Sol# Ré# Ré# Ré#. Essa linha não corresponde à divisão dos compassos, mas a uma organização resultante da métrica antiga. Os valores rítmicos são multiplicações da semicolcheia segundo doze células derivadas de 1 11 2 (ou seja: u – –, onde a primeira longa é variável e a segunda sempre igual a 2. Tab. 16).

1	11	2
1	5 + 6	2
1	4 + 7	2
1	2 + 9	2
1	1 + 5 + 5	2
1	1 + 2 + 8	2

Tab. 16: Operação utilizada na construção métrica da Abertura de Vanités de Brice Pauset.

As doze células, correspondente às doze notas, são as seguintes:

a (*Lá*): 1 5 6 2
b (*Mib*): 1 1 1 2
c (*Lá*): 1 7 4 2
d (*Ré#*): 5 1 5 2 1 (a em rotação 1: 5 6 2 1 com a divisão do 6 em 1 + 5)
e (*Sol#*): 2 1 1 1 (b em rotação 2)
f (*Lá*): 1 1 1 2 (b em rotação 3 = original)
g (*Fá*): 1 1 2 1 (b em rotação 1)
h (*Lá*): 1 1 8 2 2
i (*Sol#*): 2 1 1 1 (b em rotação 2)
j (*Ré#*): 1 9 2 2
k (*Ré#*): 1 1 1 2 (b em rotação 3 = original)
l (*Ré#*): 1 7 2 (forma defectiva, onde falta um 4)

Encontramos, aqui, a organização métrica da obra, a qual repousa sobre 19 células emprestadas ostensivamente por Brice Pauset da *Harmonie universelle* [*Harmonia universal*], de Marin Mersenne:

1	u –	Iambo
2	u u u –	Peônio IV
3	u u – u	Peônio III
4	u u –	Anapesto
5	u u – –	Jônico Menor
6	u – u u	Peônio II
7	u – u	Amfíbraco
8	u –	Iambo
9	u – u –	Diiambo
10	u – – u	Antispasto
11	u – –	Báquio
12	– u u u	Peônio I
13	– u u	Dáctilo
14	u –	Iambo
15	– u u –	Coriambo
16	– u – u	Ditroqueu
17	– u –	Anfímacro
18	– – u u	Jônico Maior
19	– – u	Antibáquio

Tab. 17: Células rítmicas extraídas de .*Harmonie universelle* [*Harmonia universal*], de Marin Mersenne.

O plano geral das *Vanités* se estabelece, nos esboços, sobre quatro linhas: métrica, valor real das longas, duração real da métrica em número de breves e valor da breve. Se o valor curto (u) conserva sempre um valor de multiplicação igual a 1, o valor da longa (–) obedece a multiplicações diferenciadas e pode equivaler a dois, três ou quatro breves, e até mesmo a onze breves. O valor rítmico da breve varia da fusa em tercina à semibreve em tercina, segundo a escala seguinte (Fig. 23): fusa em tercina, fusa, semicolcheia em tercina, semicolcheia, colcheia em tercina, colcheia, semínima em tercina, semínima, mínima em tercina, mínima, semibreve em tercina:

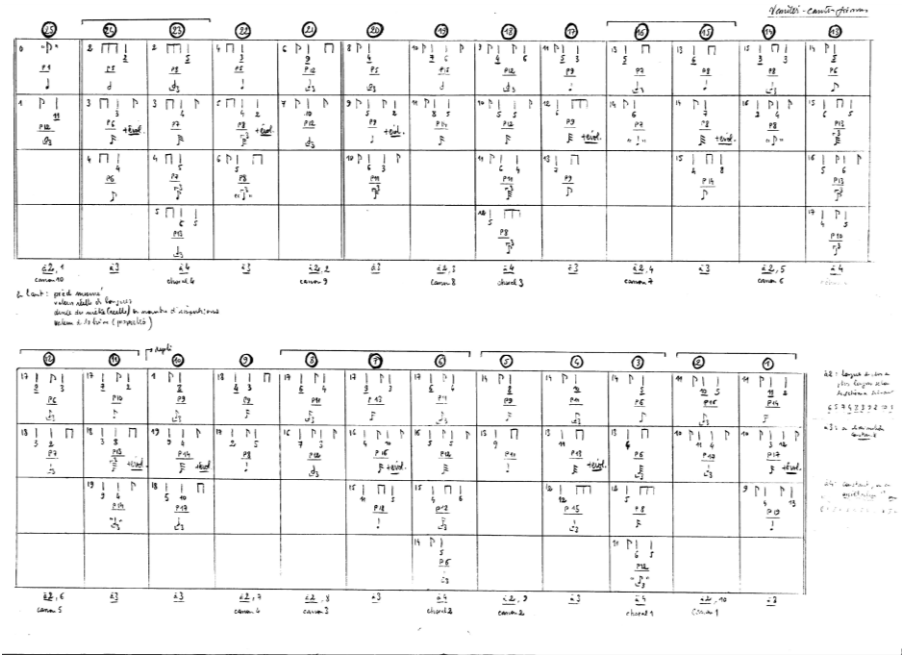

Fig. 23: Esboço de Brice Pauset para *Vanités*. Arquivos do compositor. O baixo da Abertura corresponde ao último compasso da primeira linha do segundo sistema.

Compreendemos então o excerto do esboço seguinte (Fig. 24), que sintetiza, para os cinco primeiros fragmentos, as técnicas que analisamos neste artigo: gênero do fragmento, duração, formação instrumental, *cantus firmus* métrico, alturas principais, texto,

duração e distribuição dos compassos – este esboço em formato grande abrange a integralidade da obra:

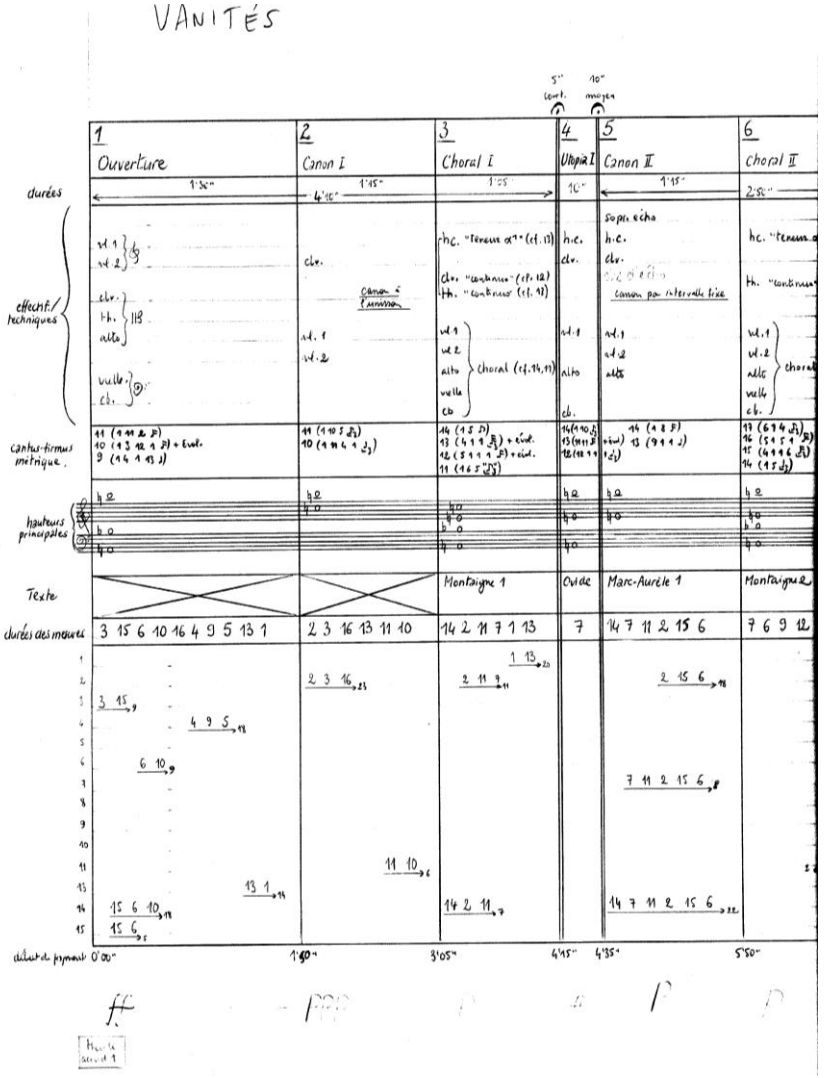

Fig. 24: Esboço (excerto) de Brice Pauset para os fragmentos 1-5 das *Vanités*. Arquivos do compositor.

Segue, por fim, depois desses elementos analíticos, a partitura do início da Abertura:

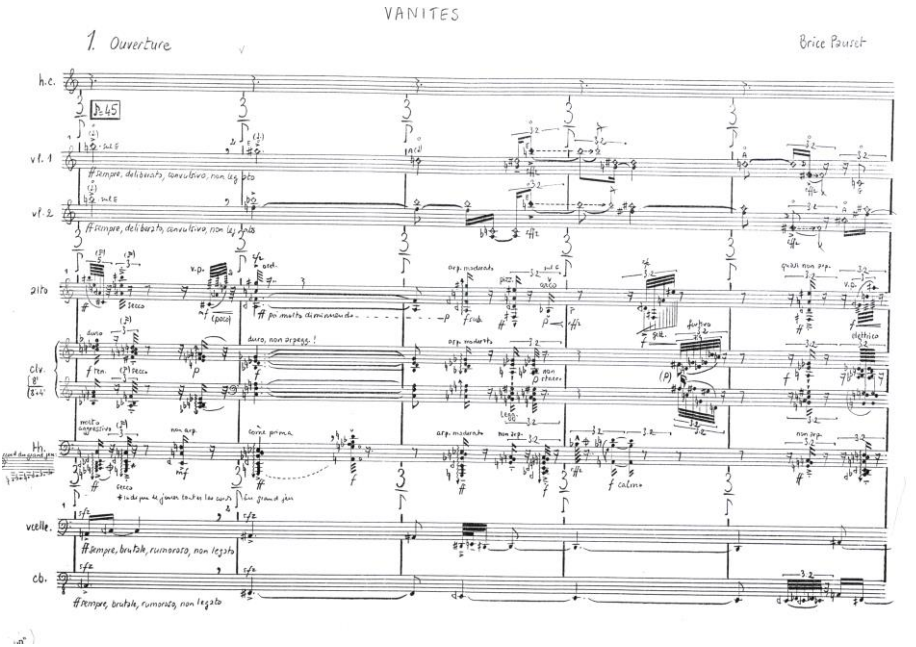

Fig. 25: Brice Pauset, início da Abertura (compassos 1-5 início) das *Vanités* (PAUSET, 2002).

À maneira de uma conclusão – e não sem polêmica

Em sua nota introdutória, Brice Pauset se refere às vaidades em voga na Flandres barroca da primeira metade do século XVII, um gênero de pintura de carga alegórica intensa, que sugeria a passagem do tempo e a efemeridade das coisas. Enquanto a vaidade designa etimologicamente o estado de vazio, um certo sentido da "natureza morta" já está presente nela, ao qual fazem eco os detalhes mais burilados da música, sobre um *quasi niente* que exclui todo *pathos* dramático e preserva a intensidade natural dos instrumentos. Essa nuance corresponde ao momento em que "o som do instrumento desaparece, em virtude da falta da energia necessária para revivificar sua ressonância física", e implica uma produção vibratória "na qual os critérios de exteriorização e de conveniência em matéria

de *belo som* devem ser proscritos. Ela deve ser imperativamente respeitada pelos intérpretes, inclusive no caso de uma acústica local que não permite uma percepção satisfatória aos ouvintes mais distantes. Nesse caso, o grupo deve ser sonorizado, não para amplificar o som do conjunto, mas para difundir de maneira igual em toda a sala a estrita intensidade natural dos instrumentos" (PAUSET, 2002: prefácio da partitura). O silêncio, os destroços esparsos, a potência do nada e do desaparecimento não significam mais um material destinado ao naufrágio, mas descobrem outra existência. Não por acaso, Brice Pauset afirma sua dívida em relação às últimas obras de Luigi Nono. As nuances *ppppp,* no limiar do vazio, tornam-se então como "intensidades inversas que, aquém da nuance *quasi niente*, reaparecem por reflexão no domínio do audível".



Fig. 26: Willem Kalf, *Nature morte* (aprox. 1660).

Além disso, Brice Pauset, exaltando a História, restaura a retórica, organizada em sistema, violenta como o direito, subordinada à linguagem e aos tempos comuns. A ideia de retórica ataca a própria estrutura do discurso musical, sua coerência interna. Ela não é uma forma da linguagem, mas a linguagem na sua essência. "O método retórico, portanto, se ele deve ter um fim em si, não deve exigir recursos externos aos discursos, mas que revelem os *discursos*, ou melhor, o *discurso*; ele deve comunicar a cada um o valor comunicável em si e persuadir quem ele quiser a fim de que este possa persuadir outros..." (MICHELSTAEDTER, 1994 [1922]: 245)[57]. Trata-se de uma enquete sobre os sons e as formas. Dessa retórica, Brice Pauset não deixou de se aproveitar, pois sua carga tende a pôr em questão a neutralidade estruturalista do signo. Distante da atonia e dos resíduos de nosso mundo industrial, declinados em citações vãs, longe da ruminação do fim da História e distante de uma arte reduzida a conexões sub-reptícias, Brice Pauset é um dos músicos do signo carregado do peso da escrita, de seus figuralismos, de suas referências, de suas leis e de suas transgressões, assim como dos rastros dos discursos passados, como uma frente em face da qual numerosos movimentos de contestação são possíveis, entre os quais convirá avaliar, estrategicamente, o mais operante. O músico, dessa forma, concebe sua composição como o orador concebia seus discursos, alimentados pela constância dos séculos.

Em *A*, a retórica é compreendida como um veículo do pensamento e da disciplina artística e depende da existência de uma instituição política. Mediremos com esse parâmetro a tese de Carlo Michelstaedter recitada na paixão profana e que valeria, sem dúvida, para toda a obra de Brice Pauset: "E para saber agora o que é a retórica, basta multiplicar a política e a dialética e dividir o produto pela metafísica... !"; ou ainda, nas palavras de Cícero em *O orador*, obra a qual Brice Pauset utiliza um excerto em *Demosthenes on the Seashore*: retórica e dialética são comuns e universais na medida em que elas buscam convencer – conforme Aristóteles já havia escrito. A esta, o raciocínio e a discussão; àquela, a expressão ornamentada e a arte do desenvolvimento. A esta, as coisas; àquela, a linguagem pela qual as expressamos e as comunicamos, isto é, em sentido estrito, as palavras, *verba*. Certamente, o orador conhece a história, mas a filosofia constitui o essencial de sua cultura, na medida em que ela trata, diante de um auditório, dos seus temas: o justo, o útil, o honesto, a morte, o amor à pátria... Cabe ao orador emprestar da lógica a arte da definição, da divisão em gêneros e em espécies, da distinção do verdadeiro e do falso, da consecutividade e da contradição, das ambiguidades e da maneira de resolvê-

[57] Brice Pauset utiliza fragmentos desta obra em *A*.

las[58]. Mas, segundo Brice Pauset, a lógica não é o suficiente para persuadir, a qual implica um conflito, um combate, uma vitória, metáforas que traduzem sua violência, a potência da eloquência e o transtorno que ela provoca. Ora, os domínios da eloquência, Cícero nos ensina, são três: informar, instruir, provar (*docere*, *probare*), ou apelar, em um estilo simples, à razão por meio da argumentação e da demonstração; agradar, encantar (*conciliare*, *placere*, *delectare*), ou apelar, em um estilo temperado, ao sentimento e à simpatia; emocionar (*movere*, *flectere*), ou recorrer, em um estilo sublime, ao patético, à emoção, à excitação. Mas lá onde Cícero classifica as tarefas do orador, Brice Pauset pensa globalmente a palavra e o som no contexto de um discurso: "o vínculo historicamente indissolúvel entre discurso oratório [*discours oratoire*] e discurso musical, tal como ele foi forjado ao longo dos dez últimos séculos, é atualmente literalmente rachado: as categorias do verbo e do musical tornaram-se propriamente inconciliáveis, e se continuo, entretanto, a estudar a retórica em seus diversos desenvolvimentos históricos (mais particularmente o do classicismo francês do século XVII), é com o intuito de apreender mais precisamente os problemas desta defasagem e, portanto, orientar os frutos desta defasagem em direção a terrenos tão férteis (e problemáticos) quanto possível. Nesse sentido, trabalho a retórica como um fenômeno difuso, enquanto Cícero fazia dela uma ferramenta concreta, imediatamente operacional. Nós vivemos em uma época em que a barbárie adquire formas cada vez mais sofisticadas. Creio que a estética está no coração mesmo desta barbárie: os modos, os ícones mercantis, a espetacularização da política despojada de seu discurso, são exemplos, entre outros, dessa crise. Se definirmos meu trabalho sobre a retórica como um cruzamento entre o discurso estético e a estética do discurso, então sim, poderemos falar de ressonância política na dimensão retórica da minha escritura"[59]. É por isso que uma análise exclusivamente formal, que se faz sempre em detrimento dos estratos expressivos, simbólicos e metafóricos do signo, não poderia ser suficiente.

Referência

AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*: Parole et fantasme dans la culture occidentale. Paris: Payot, 1994 [1992].

_____. *Pensées pour lui-même*. In: SCHUHL, Pierre-Maxime (Ed.). *Les Stoïciens*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

[58] Em sua *Symphonie II (La liseuse)* (2003), Brice Pauset cita *Fedro*, o diálogo platônico, em que a retórica designa menos a arte da persuasão que o conhecimento da verdade e da natureza da alma.
[59] Entrevista com o autor, outubro 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Paradis artificiels*. Paris: Gallimard, 1961.

BENJAMIN, Walter. *Sur le haschisch*. Paris: Christian Bourgois, 1993.

_____. *Charles Baudelaire:* Un poète à l'apogée du capitalism. Paris: Payot, 1982.

BIZZI, Giancarlo. *Miroirs invisibles des sons:* La construction des canons: réponse à une énigme. Besançon: Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1986 [1982].

BURTON, Robert. *Anatomie de la mélancolie*. Paris: José Corti, 2000 [1621].

DEBORD, Guy. *Panégyrique*. Tomo 1. Paris: Gallimard, 1993 [1989].

_____. *Œuvres*. Collection Quarto. Paris: Gallimard, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon:* Logique de la sensation. Paris: Seuil, 2002 [1981].

_____. *Deux Régimes de fous:* Textes et entretiens 1975-1995. Paris: Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'Anti-Œdipe.* Paris: Minuit, 1972-1973.

_____. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

DUMOULIÉ, Camille. *Nietzsche et Artaud*: Pour une éthique de la cruauté. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

DÜRER, Albrecht. *Géométrie*. Paris: Seuil, 1995 [1525].

ESQUIROL, Jean-Étienne. *Des maladies mentales.* Paris: Frénésie, 1989 [1838].

FICIN, Marcile. *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. v. 2, cap. 13. Paris: Les Belles Lettres, 1964 [1482].

FOUCAULT, Michel. *L'Herméneutique du sujet* [1981-1982]. Paris: Gallimard / Seuil, 2001.

GHYKA, Matila. *Philosophie et mystique du nombre*. Paris: Payot, 1952.

HADOT, Pierre. *La Citadelle intérieure.* Paris: Fayard, 1992.

_____. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris: Albin Michel, 2002 [1993].

_____. *Études de philosophie ancienne*. Paris: Les Belles Lettres, 2010.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie*: Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art. Paris,

Gallimard, 1989 [1964].

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Les Principes de la Nature et de la Grâce fondés en Raison*. Paris: Presses universitaires de France, 1954 [1714].

MARC AURÈLE. *Pensées*. Paris: Les Belles Lettres, 1925.

MICHELSTAEDTER, Carlo. *Appendices critiques à La Persuasion et la Rhétorique*. Combas: Éditions de l'éclat, 1994 [1922].

MONTAIGNE, Michel. De la vanité. In: _____. *Essais*. v. 3, cap. 9. Paris: Imprimerie nationale, 1998 [1588].

OVIDE. *Métamorphoses*. v. 6. Paris: Les Belles Lettres, 1928.

PAUSET, Brice. Moments de la forme et de l'écriture dans la composition musicale. *Césure*, n. 10, p. 231, 1996.

_____. Programa de concerto, Festival Voix nouvelles, Abadia de Royaumont, 2000.

_____. *Vanités*. 1 Partitura. Paris: Lemoine, 2002.

PIGEAUD, Jackie. *La Maladie de l'âme:* Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique. Paris: Les Belles Lettres, 2006 [1981].

RUE, Pierre de la. *Missa L'homme armé I, Agnus Dei II*. Wolfenbüttel: Möseler, 1972.

SZENDY, Peter. *L'Inouï*. v. 1. Paris: Ircam / Leo Scheer, 2005.

TATOSSIAN, Arthur. *Phénoménologie des psychoses*. Puteaux: Le Cercle Herméneutique, 2002 [1979].

THIRY, Paul-Henri (Baron d'Holbach). *Système de la nature, ou Des loix du monde physique et du monde moral*. v. 2, cap. 11. Paris: Fayard, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1990 [1770].

Laurent Feneyrou é musicólogo. Bolsista Lavoisier do Ministério das Relações Exteriores da França, é conselheiro pedagógico do IRCAM, conselheiro musical junto à direção da Rádio France Culture e diretor adjunto do Instituto de Estética das Artes Contemporâneas (C.N.R.S., Universidade Paris I, U.M.R. 8592). Atualmente, é membro da Equipe Análise de Práticas Musicais (IRCAM-C.N.R.S.-U.P.M.C.). Suas pesquisas têm como tema as relações entre música e política, principalmente relacionadas a estéticas de inspiração marxista, mas abordam também tratados, técnicas de escritura e teorias composicionais contemporâneas como condição de sua existência. laurent.feneyrou@wanadoo.fr