

Da decisão à ação performática na obra indeterminada: um estudo de caso na obra *Blirium C9* (1965), de Gilberto Mendes

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Eduardo Henrique de Souza SANTOS
UFRJ, E-mail: eduardohmusico@gmail.com

Ana Paula da Matta Machado AVVAD
UFRJ, E-mail: damatta@musica.ufrj.br

Resumo. Este artigo objetiva investigar as condições interpretativas na obra indeterminada a partir do estudo de caso de *Blirium C9* (1965), de Gilberto Mendes. Diferentemente de uma escrita partiturada, a obra apresenta um manual cuja particularidade se centra em certa autonomia do intérprete quanto ao processo de criação composicional. A partir de reflexões filosóficas de Immanuel Kant sobre as condições de possibilidade da imaginação na *Crítica da Razão Pura* (2018), atreladas aos conceitos de visão prismática e de artista-pesquisador desenvolvidos por Coessens (2014), Fortin e Gosselin (2014) e López-Cano (2015), chegou-se às primeiras conclusões que nos trouxeram reflexões sobre a habilidade da imaginação como ação performática para *Blirium C9*.

Palavras-chave. Performance. Indeterminação. *Blirium C9*. Immanuel Kant. Imaginação.

From Decision to Performatic Action in the Indeterminate Work: A Case Study in the Work *Blirium C9* (1965), by Gilberto Mendes

Abstract. This article aims to investigate the interpretive conditions in the indeterminate work, based on the case study of *Blirium C9* (1965), by Gilberto Mendes. Unlike a written score, the work presents a manual whose particularity is centered on the interpreter's certain autonomy regarding the compositional creation process. Based on Immanuel Kant's philosophical reflections on the conditions of possibility of imagination in the *Critique of Pure Reason* (2018), linked to the concepts of prismatic vision and artist-researcher developed by Coessens (2014), Fortin and Gosselin (2014) and López-Cano (2015), we reached the first conclusions that brought us reflections on the ability of imagination as a performative action for *Blirium C9*.

Keywords. Performance. Indeterminacy. *Blirium C9*. Immanuel Kant. Imagination.

1. Introdução

Sabe-se que contextos que fundamentam processos criativos como fonte para compreensão da performance musical partem, tradicionalmente, de uma posição conceitual sobre aspectos sonoros como resultantes de pesquisa. Diante da concretude de um determinado evento musical, tal posição assume o ofício de explicitar os processos do intérprete que levaram o fazer musical a determinados resultados: “Em arte, a ideia é de que os artistas possuem saberes

que são operacionais, mas que estão implícitos, e é desejável que eles sejam explicitados” (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 10).

Não diferente, a exposição de operações implícitas que ocasionaram resultados sonoros denota um paradigma de pesquisa artística como autoanálise da experiência (COESSENS, 2014; FORTIN; GOSSELIN, 2014). A partir disso, o artista ganha validade na pesquisa ao verbalizar seu processo de ações performáticas, como gestuais, com vista à possibilidade de gerar um resultado performático, provocando, portanto, um “conhecimento orientado para a ação” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 75).

Entretanto, ao explicitar suas ações como objeto de operações artísticas, escolhas e decisões do intérprete já foram feitas, pois a verbalização dessas ações na pesquisa apoia-se, sobretudo, em posicionamentos críticos frente a um texto partitural. Porém, tais ações tornam-se apenas mais um item dentro do campo de possíveis resultados sonoros de uma obra. Ou seja, o ato da performance musical, ante uma obra, pode trazer questões mais amplas do que descrições de como gerar um determinado resultado sonoro, levando, assim, à proposta de visão prismática,¹ a qual “abre caminhos de pesquisa que podem trazer novos conhecimentos” (COESSENS, 2014, p. 5).

Desse modo, Gilberto Mendes (1922-2016) cria, em 1965, *Blirium C9*,² trazendo para o intérprete novas problematizações referentes às suas ações para a realização musical, as quais partem da desconstrução dos limites na relação compositor-intérprete de tal maneira que Mendes considera *Blirium C9* como o “momento inicial de ruptura com a música do passado” (MENDES, 1994, p. 82).

De que modo *Blirium C9* se justifica como ruptura com a música do passado? Tal questão justifica-se por *Blirium C9* propositar diferentes resultados composicionais a cada performance. Quer dizer, diferentemente de uma obra partituralmente fixada, Mendes propõe instruções que levam à aleatoriedade dos eventos performáticos a partir de diferentes decisões do intérprete na imanência performática. Assim, descrições de um determinado resultado performático não se tornam o foco na pesquisa, mas sim os estudos sobre o que gera estes diferentes resultados de uma mesma obra, pois “*Blirium* não cai duas vezes no mesmo lugar” (SEGER; SOUSA, 2019, p. 28).

Quando *Blirium* é magnificamente realizada, não posso dizer: que bela obra que eu compus! Na verdade, o autor é o intérprete. Meu mérito está em que ele não poderia ter criado a obra sem a minha, poderíamos comparar, maquininha de filmar. Ele fez o filme, com a máquina que eu construí. (MENDES, 1994, p. 85)

Temos aqui a problematização: os fundamentos que predizem o modo de ação do performer diante de uma obra indeterminada. Sabe-se que na interpretação de uma obra tradicionalmente partiturada a proporção das durações e sequências das notas são mantidas, mas questões como intensidade, dinâmica, andamentos, entre outros, são por vezes deliberadas com certa autonomia perante a escrita. Nessas autonomias encontra-se o campo de ação dos intérpretes para variar resultados performáticos através de suas interpretações, justificando a ideia de coautoria.

Entretanto, em *Blirium C9*, Mendes diz: “não ambicionei ser o autor da música, mas sim de um mecanismo pelo qual a música pudesse ser feita” (MENDES, 1994, p. 92). Isto é, não existe partitura em *Blirium C9* tal como uma disposição original de notas a serem previamente estudadas, memorizadas e performadas. Pelo contrário, a partitura de Mendes expressa uma série de instruções verbais que condicionam o intérprete a decidir como compor a obra apenas durante a performance. Naturalmente, tal condição não permite que a obra gere projetos composicionais iguais. Devido a isso, o campo de ação do intérprete diante de obras deste âmbito ultrapassa os limites tradicionais, originando, portanto, um reposicionamento nas atribuições criativas no performer.

Obras como estas [...] não há uma parte fixa a ser executada. O intérprete deve estar apto a realizar as escolhas exigidas no momento da execução, tornando a interpretação fluente. Desta maneira, esta peça torna-se extremamente difícil para o intérprete que não está acostumado às novas grafias e à liberdade de escolha no momento da execução. (DEL POZZO, 2004)

Diante do exposto, o posicionamento de *Blirium C9* enquanto pesquisa nas práticas interpretativas diz respeito a como tornar o processo de interpretação musical fluente nessa obra, ou seja, diferentemente da ideia de fluência como determinado resultado performático alcançado por recorrentes estudos e memorização – de tocar sempre as mesmas notas. A fluência para a obra de Mendes é o inverso: advém de ininterruptos processos de decisão e ação para a inscrição sonora de diferentes ideias musicais a cada performance. Tal processo é o cerne do desenvolvimento deste artigo, o qual aborda “uma série de ações mentais resistentes à verbalização que na maioria das vezes estão intimamente vinculadas à atividade motora produtora da interpretação musical” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 75).

Por fim, estas ações mentais relacionadas ao ato da performance tornam-se a chave para a fundamentação filosófica neste artigo, pois toda atividade motora corporal está conectada a um agente cognitivo, e, por sua vez, este agente é o responsável por imaginar, decidir e agir performaticamente. Por este ângulo, há uma leitura na primeira crítica kantiana,

especificamente nomeada como *estética transcendental*, a qual faz referência à apreensão da realidade e seu conseqüente processo de produção da imaginação que, por sua vez, é regulada por um múltiplo sintético – *tripla síntese*. Se na arte “o objetivo é apenas limitado pelas restrições da imaginação humana” (COESSENS, 2014, p. 7), então os limites da imaginação durante a performance produzem um posicionamento para a tomada de decisão. Assim, pela estrutura filosófica neste artigo, compreenderemos o processo de decisões para obra de Mendes.

2. Por que Kant?

A arte da performance musical, enquanto ciência, não necessariamente se emancipa da imaginação humana como fonte de criação, pois sabe-se que a imaginação traz para a performance ideias musicais que, até o momento da ação em si, ainda não existem. Porém, essa capacidade projetiva humana, por ser um objeto implícito e empiricamente inacessível, faz com que a imaginação seja tratada como algo não concreto. Assim, resultados performáticos tomam lugar na pesquisa ante a imaginação, pois “no caso da ciência,³ o objetivo do esforço é limitado pelas restrições de situações do mundo real” (COESSENS, 2014, p. 7).

Com isso, a imaginação desloca-se como conceito demasiado abstrato por não se submeter às restrições espaço-temporais; por conseqüência, a imaginação torna-se uma terminologia de senso comum na pesquisa artística, isto é, sendo usada apenas para endereçar uma função humana não científica na performance, sem que haja uma carga conceitual. Entretanto, essa contraposição perde força nos paradigmas científicos pós-modernos.

Frequentemente se diz que as atividades não científicas, como a arte, oferecem experiências cognoscitivas de natureza não conceitual, [...]. Estas experiências contrastam com as experiências cognoscitivas conceituais, reflexivas, verbais e explícitas presentes na ciência. (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 80)

Conforme a crítica de López-Cano, experiências cognoscitivas nas artes têm lugar científico. Ou seja, diferentemente de descrições sobre como causar determinados resultados sonoros na pesquisa, é possível trazer para as práticas interpretativas discernimentos sobre como a imaginação faz projeções performáticas para além das circunstâncias atuais. De fato, imaginar é parte do processo criativo para a tomada de decisão e suas conseqüentes ações. Assim, pode-se inserir a imaginação como uma terminologia que carrega critérios sobre processos cognitivos na performance.

Estes processos foram estruturados por Kant quando o filósofo, por exemplo, faz referência à imaginação enquanto produtiva: “Na medida em que a imaginação é apenas

espontaneidade, eu denomino de imaginação *produtiva*, diferenciando-a assim da *reprodutiva*” (KANT, 2018, p. 140-141). Diante disso, é possível trazer um arquétipo filosófico sobre o lugar da imaginação no processo criativo, pois, para Kant, a imaginação é uma experiência cognoscitiva na medida em que o corpo está diretamente conectado a um agente cognitivo.

Tal fato comprova-se na mediação que o filósofo faz entre a imaginação e a *sensibilidade*;⁴ “a imaginação é então uma faculdade de determinar a sensibilidade *a priori*; e a sua síntese [...] tem de ser a síntese transcendental da *imaginação*” (KANT, 2018, p. 140). O filósofo ainda enfatiza o termo *transcendental*: “denomino transcendental todo conhecimento que se ocupe não tanto com os objetos, mas com o nosso modo de conhecer os objetos” (KANT 2018, p. 60).

Dessa maneira, a imaginação *transcendental* diz respeito às condições de possibilidade para seu funcionamento. No século XXI, a investigação desta condição transforma-se em estudos ligados à filosofia da inteligência pelo filósofo iraniano Reza Negarestani em seu livro *Intelligence and Spirit* (2018), que traz a *Crítica da Razão Pura* como um sistema cibernético que, por sua vez, trata-se de como um agente cognitivo cria determinadas imaginações. Assim, a investigação sobre a imaginação humana neste artigo adentra o escopo filosófico com horizontes atuais para a nossa compreensão sobre “a geração de recursos para a prática ou para as ações” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 83).

Em suma, o argumento transcendental expressa, basicamente, que a imaginação não é independente de uma relação com o mundo, mas participa das constrictões naturais tal como a realidade se sustenta; e, no caso de *Blirium C9*, o intérprete se vê confrontado a todo momento com mudanças operacionais, causando diferentes produções da imaginação, decisão e ação. Assim, o artista-pesquisador,⁵ ao se aproximar dos argumentos filosóficos, ressalta o propósito de traçar reflexões para as práticas interpretativas.

3. A imaginação transcendental

A imaginação ocupa, na filosofia kantiana, um lugar relacionado a questões sobre inteligibilidade do mundo. Com isso, investigações sobre o *eu penso*⁶ levaram os escritos de Kant a uma “filosofia como um sistema” (GUYER, 2009, p. 439). Neste, a imaginação torna-se uma faculdade de complexidade multinível, e, assim, adentraremos algumas relações indispensáveis ao entendimento deste sistema. A primeira é a chamada *estética transcendental*, que funciona como entrada para o conhecimento estruturado por níveis de cognição do objeto. Nesse escopo, o filósofo afirma: “sensibilidade e o entendimento, os objetos nos sendo dados por meio da primeira, mas pensados por meio do último” (KANT, 2018, p. 63).

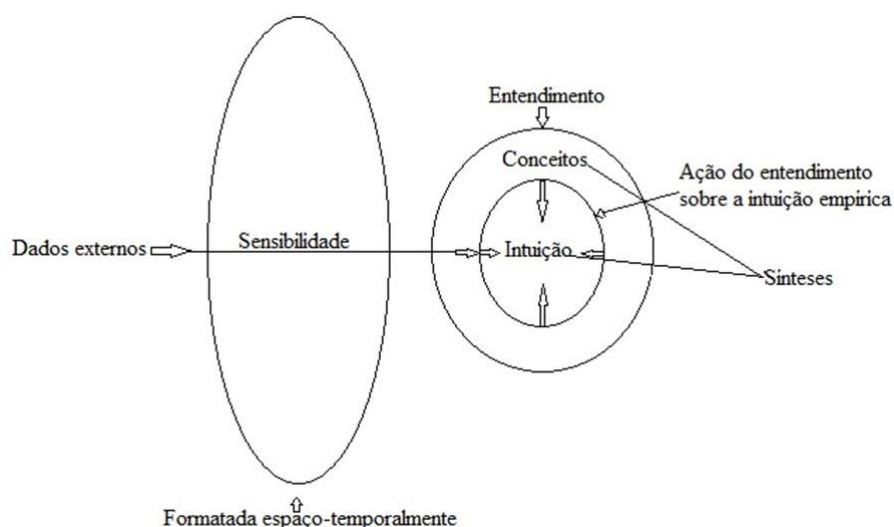


Figura 1: Modelo cibernético da *estética transcendental*. Concepção do presente autor.

A Figura 1 é um arquétipo básico referente ao processo que leva às sínteses. Nesse âmbito, a sensibilidade é a faculdade que recebe, formata e apreende os dados externos da experiência. Por outro lado, a função de pensar tais objetos apreendidos reside na faculdade do entendimento. A partir desse processo, o filósofo explica um segundo nível: pela *sensibilidade* nos chegam as *intuições* e pelo *entendimento* nos chegam os *conceitos* (KANT, 2018, p. 71). Em suma, os dados apreendidos na intuição sofrem a ação do entendimento. Estes, por sua vez, levam a conceitos sobre o objeto intuído. Assim, ocorrem as sínteses, que são as ações do entendimento sobre o conteúdo intuído.

É importante observar que Kant, nesta primeira parte, não faz menção à faculdade da imaginação. Isso porque a Figura 1 se apresenta como um arquétipo necessário e inicial para geração do objeto no agente cognitivo. Já a imaginação “é a faculdade de representar um objeto mesmo *sem a sua presença* na intuição” (KANT, 2018, p. 140). Portanto, para além da *estética transcendental*, a possibilidade da imaginação trata-se de quais são as condições necessárias para se imaginar algo que foge, ou que vá além, de uma verossimilhança de uma experiência direta do mundo?

A pergunta é o núcleo para questões que levam ao fazer artístico. Seja para criar projetos composicionais ou para interpretar uma obra, a imaginação tem a função produtiva na performance. Essa produtividade Kant arquiteta na *tripla síntese*, na qual a junção de representações passadas e presentes na consciência constroem imagens no intelecto, e nelas as decisões e ações são feitas na performance. Assim, Kant divide a *tripla síntese* em: síntese de apreensão do objeto; síntese da reprodução da imaginação; e, em terceiro, síntese da reconhecimento. Nestas adentraremos pela chave de Reza Negarestani (2018).

Ora, para que deste diverso surja a unidade da intuição (como, por exemplo, na representação do espaço), é necessário, primeiramente, percorrer esses elementos diversos e depois compreendê-los num todo. Operação a que chamo síntese da apreensão. (NEGARESTANI, 2018, p. 178, tradução nossa)

A primeira síntese, a da apreensão, tem a função de trazer os dados externos filtrados espaço-temporalmente para a intuição. A partir dela, temos o segundo momento da síntese: a reprodução na imaginação.

A segunda síntese, a da reprodução, significa o segundo papel construtivo da imaginação em combinar e reproduzir uma variedade sensorial, transportando seus elementos anteriores para construir uma imagem estável enquanto representação singular de um item no mundo. (NEGARESTANI, 2018, p. 161, tradução nossa)

As duas primeiras sínteses são a base para aparição da imaginação como reprodutiva, como condições necessárias para representar mentalmente um objeto externo. Enquanto a síntese da apreensão apresenta-se na base da *estética transcendental*, a síntese da reprodução da imaginação torna possível a experiência da imaginação. Em suma, o arquétipo da imaginação pode se basear nestas duas sínteses.

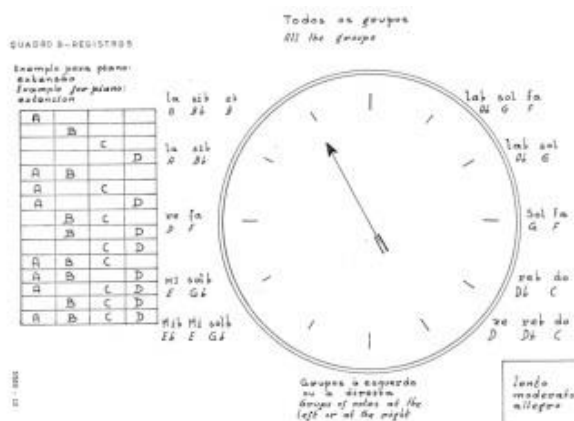
Já a terceira síntese, a reconhecimento, é a designação do ato da produção da imaginação. Sobre isto surge a questão cerne do artigo: a inteligibilidade imaginativa para a decisão no momento da performance. “Sem a síntese da reconhecimento no conceito, não seria possível ter a consciência de que aquilo que nós pensamos é precisamente o que pensávamos no momento anterior” (NEGARESTANI, 2018, p. 180, tradução nossa).

Isso nos leva à temporalidade de causas, pois é necessário haver alguma pressuposição de eventos consecutivos os quais permitam que aquilo que tínhamos pensado no passado não seja outra coisa no presente. Como exemplo, se dividirmos espaço-temporalmente posições diferentes de um trem em movimento, tem que haver uma causalidade para que o observador perceba que se trata de um mesmo trem entre os instantes temporais. Ou seja, o filósofo investiga o fato de que é necessário haver uma unidade da consciência que garanta que diversas imagens apreendidas sequencialmente pertençam ao mesmo objeto. Assim, a terceira síntese é a parte que intelectualiza a imaginação.

No caso da performance de *Blirium C9*, imaginar uma ideia musical e colocá-la em ação depende destas operações, o que refletiremos a seguir. A performance desta obra, realizada pelo presente autor, encontra-se em um *link* da plataforma *YouTube* (BLIRIUM C9, 2021).

4. A filosofia das decisões e ações em *Blirium C9*

A performance em *Blirium C9* tem como agente regulatório um relógio. A cada visualização do ponteiro, o intérprete deve imaginar ideias, decidir e colocá-las em ação. “O instrumentista olha seu relógio, colocado ao lado. O grupo de notas, exatamente nesse momento indicado (ou a caminho de ser) pelo ponteiro, é para ser tocado, de acordo com as instruções seguintes” (MENDES, 1969, p. 1).



The image shows a musical score for *Blirium C9*. It features a central clock face with a hand pointing to approximately 10:10. To the left of the clock is a grid titled 'QUADRO B-REGISTROS' with columns labeled 'A', 'B', 'C', and 'D'. Above the grid are two rows of notes: 'la sib a3' and 'la sib a3', and 'a3 f' and 'a3 f'. To the right of the clock are two columns of notes: 'la3 sol fa' and 'la3 sol', and 'sol fa' and 'sol fa'. Below the clock is a box containing the text 'Grupos a esquerda e a direita' and 'Grupos a esquerda e a direita' in both Portuguese and English. To the right of the clock is a box containing the text 'Lento moderato allegro'.

Figura 2: Partitura de *Blirium C9* (MENDES, 1965, p. 5).

Mediante uma espécie de pauta rítmica⁷ escrita pelo intérprete, a performance ganha continuidade sonora à medida que o intérprete imagina ideias para suas ações diante do campo de possibilidades definido pelo relógio. Assim que a pauta rítmica terminar, o intérprete olha novamente para o relógio e se depara com o próximo grupo de notas. Dessa forma, o plano melódico da obra começa a se mostrar. É interessante notar que a ideia de indeterminação se justifica pelo fato de que, a cada observação do relógio, segundos antes ou depois, um novo grupo de notas é sugerido, causando diferentes planos composicionais para a inscrição sonora.

Entretanto, possibilidades imaginativas não são reflexo direto do campo de restrições da obra. Pelo contrário, a habilidade do intérprete ao performar *Blirium C9* de maneiras diferentes parte de um *modus operandi* cujos parâmetros *transcendentais* referentes à imaginação, decisão e ação tendem a operar entre si. Ou seja, a combinação destes traz à mente do intérprete reconhecimentos de causas que, por sua vez, levam a normativas de sequências motoras para disparo das ideias musicais. Portanto, o *modus operandi* trata de “construir pontos de ligação – canais práticos e cognitivos – de forma a possibilitar a comunicação entre ‘o que pensamos de nós mesmos e aquilo que está advindo de nós’” (NEGARESTANI, 2020, p. 39).

Em termo práticos, o agente cognitivo sintetiza os parâmetros *transcendentais* para imaginar a construção prévia das ações motoras. Isto é, o intérprete, ao imaginar uma ideia

musical dentro do campo de possibilidades do relógio, está atuando sem saber, previamente, o que se deve fazer, ou como fazer. Isso significa que, segundo Kant e Negarestani, há uma constante atualização da imaginação produtiva sem que haja, necessariamente, uma intencionalidade para tal. Basta apreender as condições que a obra lhe impõe num determinado momento. Neste funcionamento, o processo de memorização não se adequa a *Blirium C9*, visto que a obra permanece em constante mudança.

Assim, no ato da performance, o intérprete não imagina completamente a obra: pelo contrário, segue fazendo ligações entre passado e presente devido à síntese cognitiva condicionada ao que a imaginação lhe entrega. O descobrimento sonoro acontece apenas no decorrer da operação, pois “pensar a ação é acompanhar o fazer” (MOTA, 2004, p. 8). Dito isso, esse *modus operandi* dos parâmetros *transcendentais* se organiza dentro do campo de possibilidades da obra. Para tanto, conforme a performance exemplificada em [link do YouTube](#) (BLIRIUM C9, 2021), o grupo de notas inicial foi Lá, Si, Sib. Neste, a sequência das ideias musicais conformaram caminho composicional para *Blirium C9*. O intérprete imaginou combinações entre tais notas e suas ações foram interpretá-las inicialmente em efeito trinado com um glissando descendente.

Em termos filosóficos, o agente cognitivo traz para a mente do intérprete uma informação *intuída*, apreensão do grupo de notas, porém ainda a ser organizada para a ação. Segundo o esquema *transcendental*, essa ideia veio espontaneamente à faculdade da imaginação. Entretanto, não basta esperar “aparições” mentais: é necessário praticar a ação mesmo sem saber o que está resultando e, ao longo da ação, uma nova imaginação para dar continuidade à obra. Isto é, para o intérprete dar unidade musical em *Blirium C9*, ele precisa criar condições para que uma imaginação leve à outra durante a performance.

Assim, uma proposição com base na filosofia proposta seria: a habilidade mental para produzir ideias musicais na imaginação parte da consciência de que não se sabe o que está acontecendo, e sim o que aconteceu. Basicamente, a terceira síntese nos mostra que a reconhecimento só pode dar unidade à imaginação se houver observação de movimento pelo agente. E, por sinal, tal movimento é a própria ação passada do intérprete.

Tal fato é relevante para o processo de decisão em *Blirium C9* pois a proposta não é projetar uma imaginação condizente com o campo de possibilidades da obra, uma vez que as ideias surgirão de acordo com as demandas da obra durante a performance. Exemplo: ao observar o grupo Lá, Sol e Fá, a imaginação surgirá espontaneamente para o intérprete como associações de possíveis projeções performáticas e, ao colocá-las em ação, a imaginação se

atualizará buscando novas associações entre o passado e a ação presentificada, reprojetoando-se assim a cada mudança de grupo.

Por fim, em termos filosóficos, a imaginação está o tempo todo buscando interagir com o mundo sem que haja, necessariamente, a intenção consciente do sujeito. E, em termos práticos, a imaginação trabalha com as circunstâncias restringidas por *Blirium C9*. Assim, gerar ações sob o “que vier à mente” durante a performance da obra em questão não é premissa de inspiração musical, mas de processos resultantes de reconhecimento sem, essencialmente, essas ações terem sido intencionadas pelo intérprete.

5. Considerações finais

Concluimos com breves reflexões chamando a atenção para o significado da atuação do artista-pesquisador em obras como *Blirium C9*. Quando há uma partitura, o trabalho científico se apropria do projeto composicional original para exemplificar sugestões interpretativas, isto é, apresentação de trechos musicais partiturados como lugar para o estabelecimento de descrições de como interpretá-los. Entretanto, como observado neste artigo, na obra de Mendes não há trechos partituras para fundamentar sugestões de interpretação.

O interessante é que por mais que houvesse a intenção de escrever uma partitura para exemplificar processos de interpretação, o simples fato de ter um relógio já ocasionaria complicações, pois tais exemplos dificilmente poderiam ser reproduzidos em uma nova performance de *Blirium C9*. Evidentemente, esta não é a filosofia da obra em questão, pois a imprevisibilidade é o processo. Devido a isso, o escopo deste artigo partiu de implicações sobre as condições que geram as decisões e ações em *Blirium C9*, tendo como fundamentação o argumento *transcendental* com vista a estabelecer uma contribuição para as práticas interpretativas sob a perspectiva da imaginação diante de uma obra indeterminada.

Sendo assim, entendemos que a imaginação pensa por si mesma enquanto se opera *Blirium C9*. Isto é, na performance “a descoberta ocorre apenas durante e mediante a execução” (PAREYSON, 1993, p. 69). O tempo de produção da imaginação e de sua realização musical é o mesmo. Assim, a diretriz interpretativa está no processo em que imaginação, decisão e ação devem operar conjuntamente no instante temporal da performance. Por resultado, entende-se que o intérprete se vê confrontado a deixar fluir, pois a imaginação por si só produz espontaneamente ideias musicais diante das constrições do imprevisível.

Refiro-me ao imprevisível como mudanças súbitas de *status* normativo na consciência para as ações que a obra demanda, pois “toda consequência é uma mudança de status normativo” (BRANSDOM, 2008, p. 191 *apud* NEGARESTANI, 2020, p. 38). Com isso,

a interpretação para a obra de Mendes explora a habilidade imaginativa do intérprete, fazendo com que ele coloque ações na performance da obra sem ensaio prévio. Isso faz o intérprete não se preocupar com o resultado performático, pois é inviável intencionar um resultado sonoro da obra como um exemplar original dela.

Assim, a performance de *Blirium C9* caracteriza-se por uma malha sonora aberta ao aqui/agora, onde imaginação, decisão e ação são reajustadas constantemente durante a performance, acionando o corpo a posicionar-se de maneiras diferentes a todo momento como processo de interpretação da obra. Por fim, a filosofia expressa neste trabalho chega às práticas interpretativas através da colocação prismática do artista-pesquisador ao revelar a aplicabilidade do conhecimento filosófico para reflexões na obra de Mendes, especificamente por uma perspectiva sobre a temporalidade de *Blirium C9*, portanto, contribuindo para a pesquisa sobre performance musical, pois “ao interpretar, o intérprete é revelado” (MOTA, 2004, p. 2).

Referências

BLIRIUM C9, Gilberto Mendes (Compositor). Eduardo Henrique Santos (Intérprete, piano), 2 set. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/f71Jd9GvX9Y>.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em arte: traçando práxis e reflexão. *Revista de Pesquisa em Arte* (ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN). Brasil, v. 1/2, p. 1-20, jul-dez. 2014, p. 1-20.

DEL POZZO, Maria. Blirium C9 de Gilberto Mendes: um estudo de análise em uma peça com escrita indeterminada. *Revista Eletrônica de Musicologia da UNICAMP*, v. VIII. Campinas, 2004. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr8/blirium.html. Acesso em: 23/05/2021.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte* (ABRACE, ANPAP E ANPPOM em parceria com a UFRN), v. 1/1, p. 1-17, jan./jun. 2014.

GUYER, Paul. *KANT*. Tradução Cassiano Terra Rodrigues. Aparecida, SP: Ideias & Letras. 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução e notas Fernando Costa Mattos. 4a ed. 4a reimpressão. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, (2015) 2018.

LÓPEZ-CANO, Rúben. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte* (ABRACE, ANPAP E ANPPOM em parceria com a UFRN), v. 2, n. 1, p. 69-94, jan./jun. 2015.

MENDES, Gilberto. *Blirium C-9*. São Paulo: Ricordi, 1965. Partitura. 7 páginas.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: EDUSP: Editora Giordano, 1994.

MOTA, Marcus. Luigi Pareyson e a análise da experiência estética: do pensar o pensamento para o pensar o fazer. In: XIII ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP. *Anais...*, Brasília, 2004.

NEGARESTANI, Reza. *Intelligence and Spirit*. Falmouth; New York: Urbanomic; Sequence Press, 2018.

NEGARESTANI, Reza. *O trabalho do inumano*. Tradução Jean-Pierre Caron. [Rio de Janeiro, Brasil; Copenhague, Dinamarca]: Zazie Edições, 2020.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ : Vozes, 1993.

SEGER, Débora; SOUSA, Edson. Blirium: Música e Clarão. *Psicanálise & Barroco em revista*, v.17, n. 1, jul. 2019.

Notas

¹ O prisma, para Coessens (2014), representa a ideia de pluralidade de reflexões sobre um mesmo objeto de arte.

² O título da obra é uma analogia ao nome de um remédio chamado de “librium”, e acrescentando o C-9, Mendes diz que “parecia nome de vitamina” (MENDES, 1994, p. 108).

³ Ressaltamos que o termo “ciência”, mencionado pela autora, adentra o conceito positivista do método científico. Tal afirmação se justifica através de nossa leitura do artigo de Coessens (2014) e da contextualização das características científicas agregadas toda vez que a autora menciona o termo “ciência”.

⁴ Diz respeito à experiência, isto é, a estrutura que conecta o agente cognitivo ao mundo externo.

⁵ Conceito de pesquisa artística com a defesa de que “somente enquanto o artista/pesquisador permanecer um artista ele ou ela será capaz de enriquecer as pesquisas existentes realizadas por cientistas” (COESSENS, 2014, p. 2).

⁶ “O eu penso tem de poder acompanhar todas as minhas representações; do contrário, seria em mim representado algo que não pode ser pensado de modo algum, ou ao menos não seria nada para mim” (KANT, 2018, p. 129).

⁷ Mendes sugere uma escrita prévia rítmica para “encaixar” ideias musicais imaginadas na performance: “o instrumentista desenha 5 linhas horizontais do mesmo tamanho [...] em cada página de um caderno de pelo menos 3 páginas (15 linhas). [...] Sobre cada linha, o instrumentista marca os pontos em que serão atacadas as notas” (MENDES, 1965, p. 3).