



Sete Flechas (um batuque concertante), de Paulo Costa Lima: linhas de criação, de escuta e reciprocidade¹

Paulo Rios Filho
UFMA – pauloriosfilho@gmail.com

Resumo: O presente trabalho oferece um relato acerca da obra *Sete Flechas (um batuque concertante)*, do compositor baiano Paulo Costa Lima, relato este construído ao longo de um ciclo de escuta e reflexão da/sobre a obra, e a partir da utilização mais ou menos sistemática de ferramentas de análise etnográfica (e.g., diário de escuta, entrevistas, formulários e conversas) e musicológica. O relato avança sobretudo no sentido de lançar minhas próprias linhas de experimentação e criação (neste caso, analíticas) no emaranhado da obra, sua composição, performance e fruição, encontrando na ideia de reciprocidade o fio condutor para as reflexões e para a escrita do próprio texto.

Palavras-chave: Composição, Paulo Costa Lima, Escuta, Análise

Sete Flechas (um batuque concertante), by Paulo Costa Lima: Lines of Listening, Creation and Reciprocity

Abstract: This essay discusses the work *Sete Flechas, um batuque concertante*, by Brazilian composer Paulo Costa Lima. The discussion is based on critic listening and reflecting about the piece, and through the (not so) systematic use of tools of ethnographic (i.e., listening journals, interviews, querying forms and conversations) and musicological analysis. The story goes forward mainly by throwing my own creative lines of experimentation (in this case, analytical lines) on the work's own entanglement, it's creation, performance and fruition, finding on the idea of reciprocity a core bias to guide thoughts, reflections and the writing itself of this very text.

Keywords: Music composition, Paulo Costa Lima, Ecoute, Analysis

1. “Eu me torno você...”

“Eu me torno você, quando escuto Xenakis” (FELDMAN; XENAKIS, 1986: 3). É o que certa feita disse Morton Feldman ao próprio Xenakis, num bate-papo público. Que coisa engraçada... se a gente retifica (e empobrece) um tanto a confissão de Feldman, no fim das contas o que ele quer dizer é, simplesmente: ‘eu me torno você, quando escuto a sua obra.’ Mas o modo como Feldman fala é muito mais

1 Apresentado originalmente como fala na mesa temática “Paulo Costa Lima: construção de identidade, variedade rítmica e antropofagia cultural”, do III FMCB — *Festival de Música Contemporânea Brasileira*, no dia 18/03/2016, na UNICAMP, Campinas, SP.



interessante, na verdade: “Eu me torno você, quando escuto Xenakis” — ou seja, eu me transformo em você não porque estou escutando sua obra, simplesmente; mas sim porque, ao escutar a sua obra, eu me entrelaço com a sua *extensão-compositiva-de-si*, seu *milieu criativo-existencial*, com o seu eu-compositor que vai junto com a sua obra, que se faz ao longo de sua obra. Há um *corpo-organismo-sujeito-Xenakis* — ali, materialmente, na frente de Feldman, que de forma direta diz: “eu me torno você”; corpo que se limita de alguma forma dos rastros desse próprio corpo na obra, de uma linha-compositor que atravessa a obra daquele sujeito que cria. Xenakis, para além de ser o indivíduo presente na conversa, estende também seus fios de vida e personalidade para fora, contamina (e é contaminado por) outras coisas e fenômenos. É isso que a fala de Feldman revela e é por isso que ela é interessante do jeito que é proferida de fato.

Neste ponto, convém dar uma guinada no texto, para comentar Otto Laske, em seu já clássico *Toward an Epistemology of Composition*, que nos fala da obra enquanto disposição relacional de ambiguidade e de troca constante entre o compositor (*designer*) e seu ambiente de trabalho externo. Para Laske, o design cria o designer tanto quanto o inverso também acontece, sempre pela via dessa espécie de acoplamento criativo vital ao seu ambiente (e eu adicionaria: ao seu meio-ambiente) de trabalho. Em suma: a obra também compõe o compositor, na mesma medida em que o inverso acontece (LASKE, 1991: 243).

Começo (já comecei) então a falar das linhas de **reciprocidade** na obra *Sete Flechas (um batuque concertante)*, de Paulo Costa Lima. Na nota de programa da peça, logo após fazer referência ao mesmo trecho acima do texto de Laske, Paulo afirma: “eu quero ser essa flecha” — a flecha do caboclo, que ninguém viu e ninguém sabe onde caiu, mas que traça um percurso musical de “voo, com impulso inicial, flutuação e chegada ao alvo” (BIENAL, 2015:). E, aqui, ele está se referindo à trajetória percorrida pela melodia de uma canção do *Caboclo Sete Flechas*, que o compositor utiliza como fonte de material e de procedimentos compositivos traçados em seu batuque concertante.

2. Primeiro lugar de situações-analíticas de *Sete Flechas*:

É necessário observar, antes de partir para falar deste primeiro *lugar de situações-analíticas* propriamente dito, que o importante nas situações comentadas não é exatamente a ocorrência de eventos musicais miméticos, representações ou metáforas da obra; nem são, as situações analíticas, necessariamente dotadas do gesto comprobatório que os exemplos normalmente têm; o importante, nesses quadros, é chamar a atenção para o povoamento, na obra e em sua performance, de forças pré-subjetivas que atravessam e compõem esse campo inter-relacional da flecha/obra/compositor, por exemplo — que é o que é mais exatamente o tema deste ensaio.

Exemplo 1: A melodia do ponto do Caboclo Sete Flechas, “Ele atirou, ninguém viu...”, que serve de base e de fonte de material para a composição do *Batuque Concertante*.

E - le'a - ti-rou E - le'a - ti - rou-nin-guém viu só se - te fle-cha é quem sa -
- be a - on - de'a fle - cha ca - iu



Exemplo 2: A citação da melodia do ponto, em sua única aparição literal em Sete Flechas, a partir do c. 40 da obra.

Tabela 1: Declarações do compositor, sobre ideias fundantes e fundamentais da composição de *Sete Flechas*.

Declarações do compositor em conversa com o autor deste trabalho, por e-mail:	
B:	A:
<p>“...o método usado para essa diversificação veio da percepção de que a melodia contém um mini-ciclo decrescente de intervalos tendo surgido a ideia de ampliar o ciclo [...]” (Paulo Costa Lima, em 28/2/16, em conversa por email)</p>	<p>“...é como se toda a peça fosse um longo arpejo do qual a encenação final é o desfecho, a ‘chegada’ da flecha.” (Paulo Costa Lima, em 28/2/16, em conversa por email)</p>

Exemplo 3: Quatro momentos, na obra *Sete Flechas*, que ilustram o processo de compactação/expansão intervalar descrito pelo compositor na Fala B da Tab. 1. No topo do exemplo, a iluminação do processo intrínseco à melodia de referência que inspirou a implementação do procedimento na composição da peça.



3. Virar flecha, virar caboclo

Até onde me consta, Paulo Costa Lima ainda não virou flecha. No entanto, o que se dá, em seu batuque concertante, é exatamente a criação de um *virar-flecha*² do compositor, para si. A tecelagem de uma zona movimentada de ambiguidade entre compositor e flecha que acontece tanto ao longo da textura emaranhada de criação (do processo de criação) da obra, quanto ao longo do tecido musical da própria peça, em sua performance; querer ser flecha é já virar flecha sem no entanto ser, parecer ou imitar uma.

Mas o compositor só se envolve nesse movimento de virar-flecha (um devir-flecha do compositor, ver nota #2 de final de texto) com e ao longo de sua composição. Se, como afirmam Laske e o próprio Lima, a obra também cria o compositor que a escreve, neste caso ela o cria enquanto flecha que também devém (e aqui falamos então de um virar-flecha da obra). E, ainda: se o design cria o designer, é somente porque a separação sujeito/objeto é mesmo algo já muito frágil, a esta altura. Quem é o Caboclo sem as sete flechas? O que todos os seus pontos cantariam? Quais forças participariam na integração de sua imagem e função religiosas? A obra compõe o compositor; a flecha compõe o caboclo.

Quando Lima diz que quer ser flecha, ele não quer ser qualquer flecha, mas aquela flecha do Caboclo, cantada em seu ponto — que por sua vez é o que compõe toda a obra aqui tratada. Portanto, o compositor quer ser flecha, mas também quer, ao longo daquele pequeno universo inventado de sua obra, ser caboclo. Trata-se, ademais, de um *virar-caboclo* do compositor que se dá com a composição e ao longo da música.

4. Segundo lugar de situações-analíticas de *Sete Flechas*:

Anotações no meu diário de escuta:³ “O elemento percussivo do solista (cluster em posição super-aberta) como ‘ruído’ contraposto a uma citação mais direta de ritmo ou melodia tradicional... Sinto como se essas passagens [...] fossem animadas por forças em guerra: comunhão e sisudez; dança e peso; festa e guerra.” (Ex. 4)

Exemplo 4: Sete Flechas, cc. 39 — 43 (onde acontece a citação literal da canção do Caboclo, mostrado no exemplo 2); a parte do piano e o peso e insistência dançante-sisuda, festiva-bélica... o Caboclo,

2 Eu falo virar-flecha e quase posso escutar o meu eco dizer devir-flecha. O paralelo com o pensamento de Deleuze e Guattari (1992; 1995a-e) é intencional e consciente, apesar de descompromissado o suficiente para fazer a troca dos termos.

3 *Diário de Escuta* do dia 8 de março de 2016, às 2:59.



o 2 de Julho, o cortejo, a festa e a batalha. O mesmo tipo de confronto entre forças piano vs. orquestra acontece em diversos outros pontos.



Para criar um termo de acompanhamento para as minhas próprias anotações, no citado diário, elaborei um formulário de escuta e o distribuí para uma coleção de trinta sujeitos, que deveriam fazer a audição da obra (enviada com título e nome do autor pela internet), e responder a perguntas como “que imagens/histórias/sensações a escuta da obra evocou?”, ou “quais características [dentre uma lista com mais de uma quinzena de adjetivos] você relacionaria à obra?”, etc. (Ver Tab. 2) Apesar de algumas respostas intrigantes, sob o ponto de vista da consonância com aspectos do processo criativo citado pelo compositor ou de algumas anotações feitas em meu diário de escuta, não é o fim deste trabalho analisar a fundo essas relações, mas tão somente lançar fagulhas dessas experiências de escuta da peça, para ajudar a compor a terceira via dessa zona de reciprocidade, aquela relacionada às linhas lançadas pelos ouvintes, na audição da música.

Respectiva resposta	Pergunta do formulário	Respondente
“Imagens da mata, da floresta, de situações de caça.”	Que imagens a escuta da peça evocou?	Sujeito #1
“...um personagem (...) com valor de herói que tem a todo o momento uma espécie de confronto com a orquestra. (...) fuga, perseguição (...) como se um sujeito sozinho estivesse resistindo a algo que querem impor-lhe a força. E ao final, (...) certa festividade...”	Que histórias a escuta da peça evocou?	Sujeito #2
“...estórias de ação, conflito, guerra, tensão e vitória; (...) alguém que se esconde, uma floresta, um mistério por dentro do drama.”	Que histórias a escuta da peça evocou?	Sujeito #4
“...um drama corporal, como se ela expressasse as sensações do corpo, o que se sente, ao vivenciar uma situação de suspense, de desconhecido, do medo, de tensão. (...) me remeteu a uma sensação de caça (...) ao acertar o alvo, meu corpo se expande; mas o risco ou o medo retorna ou se mantém, então retraio novamente. O corpo se expande e se retrai... a música me provocou isso.”	Que sensações a escuta da peça evocou?	Sujeito #2
“Folhas, reis, reinos, etc.”	Que imagens a escuta da peça evocou?	Sujeito #10
“Filmes épicos, grandes narrativas (bíblicas ou de heroísmo).”	Que histórias a escuta da peça evocou?	Sujeito #7

Tabela 2: Algumas respostas dadas por cinco dos quinze sujeitos que reagiram ao formulário experimental elaborado por mim sobre as escutas particulares de *Sete Flechas*. O formulário⁴ foi enviado para quase trinta sujeitos, dentre professores universitários de música e de outras áreas (7), professores do ensino fundamental (5), estudantes de música (10), outros (8).

4 Disponível em: <http://goo.gl/forms/7J29hFvI4A>



5. Escuta, análise e linhas de criação e reciprocidade

Essa história de virar-caboclo encontra uma forte correspondência no processo que Paulo Lima, no texto de apresentação do seu poderoso conceito da *composicionalidade*, chama de “protagonista” do compositor, aquela “instância ficcional que o representa no próprio âmbito da obra” (LIMA, 2012: pp. 14-15), para usar as palavras do autor.⁵ Com efeito, está claro que a existência de um protagonista do compositor é o reflexo de sua imagem dupla, posta em movimento com e ao longo da criação da obra (e na própria obra, ao longo de suas linhas internas). Ou seja, mais do que representar o compositor, o protagonista, como o próprio Lima afirma, é a imagem/movimento (“emblema”) da reciprocidade compositor/obra — e, mais do que isso, da indiscernibilidade entre sujeito e objeto, teoria e prática — em curso com o compor.

A reciprocidade obra/compositor não pode ser compreendida como uma via binária simples; como um fio de conexão entre pontos — o ponto-compositor e o ponto-obra. Compositor e obra são já eles próprios uma multiplicidade de linhas em movimento constante. Como bem ressalta o antropólogo britânico Tim Ingold (2007; 2012) as conexões, as trocas de energia e informação entre um ser e outro, uma coisa e outra, não se dão através de uma linha, mas sim ao longo (e aí é importante distinguir o uso dos termos através e ao longo)... mas sim ao longo de um emaranhado de linhas — de uma malha de canais de comunicação e de fluxos materiais, onde os termos relacionados inscrevem seus próprios traços e fios — suas ações e trajetórias. E no caso do compor não é diferente...

Dito isso, e indo um pouco além ainda nesse mesmo tópico, caberia ainda perguntar: que tipo de linhas lança o intérprete, por exemplo, nessa emaranhada zona de reciprocidades, ao longo da performance (ou ainda da preparação, estudo e ensaios, ou mesmo da composição) da obra? Quais as linhas do intérprete que se entretecem com as linhas do compositor virando-flecha e como essas múltiplas linhas interagem entre si, se comunicam? E o ouvinte da Sete Flechas? Também vira caboclo? O protagonista que vai com a obra é um protagonista de quem, mesmo?

Feldman vira Xenakis que vira sua obra... é um *virar-compositor* do ouvinte! E quando eu escuto o batuque concertante, de Paulo Lima, eu também quero ser essa flecha que ninguém sabe onde foi parar, além do caboclo. Portanto, o que o ouvinte (assim como o analista) faz é notar, descobrir e relacionar coisas, ao lançar, ele mesmo, suas próprias linhas de escuta e de criação na complexa malha da obra, sua composição e performance, e ao se deixar atravessar pelos traços e fios desse emaranhado; trata-se, além disso, de notar, descobrir e relacionar forças, coisas e acontecimentos, na obra, que somente podem ser notados, descobertos e relacionados porque, antes de tudo, assim a própria música lhes permite — como fala Bruno Latour a respeito da nossa percepção de uma estátua, é esta que, tridimensional, nos permite girar em torno e ter vários pontos de vista sobre ela (LATOURE, 2012: 211). Qualquer semelhança entre estátua e composição não é mera coincidência.

Assim, a escuta e a análise são ações feitas da captura e congelamento mais ou menos precisos de movimentos insaciáveis de reciprocidade, troca e comunicação entre a obra e o próprio ouvinte/analista, que se entrelaça naquela zona ambígua de compositor e obra e intérprete e flecha e caboclo e... e...⁶ O

5 Aqui, cabe lembrar que a própria ideia de **reciprocidade** é apontada por Paulo, nesse mesmo texto, como um dos cinco vetores temáticos da composicionalidade. De fato, esta minha fala, é, em grande parte, como uma reescrituração daqueles três parágrafos dedicados ao vetor da reciprocidade, no texto citado.

6 Mais uma vez Deleuze e Guattari (1995a-e), agora com a lógica das associações *rizomáticas* — ou *miceliformes*, na visão de Ingold (2007).



batuque concertante de Paulo Lima nos permite esse tipo de fruição — permite que ouvinte (e analista) criem um virar-caboclo para si, por mais que outros nomes acabem sendo arrumados para este processo. São intensidades de guerra e festa; de sisudez e jocosidade; luta e dança; voo e alvo que participam da conformação de um caboclo ao longo da música e da experiência de sua escuta e análise.

6. Um compor *com* a Bahia

Por fim, um último olhar sobre essa malha de reciprocidades em *Sete Flechas, um batuque concertante*, aponta, penso eu, para aquilo a que se refere⁷ por “construção de identidade”, na obra de Paulo Costa Lima. Há alguns anos atrás, ao me conceder uma entrevista para a revista portuguesa GLOSAS, Paulo falou sobre a construção de “um compor para chamar de meu” (LIMA, 2013: 32-36) — de seu — destacando, sobretudo, o fato de que este compor é um compor *na* e *com* a Bahia. Se pararmos para analisar um pouco mais a fundo esse depoimento, podemos perceber que: 1) a ideia de “compor na” Bahia na verdade aparece mais como uma espécie de trampolim para o termo seguinte, uma escolha estratégica (quase composicional) para montar um gesto de intensificação da ideia: compor na, mas não somente isso, como sobretudo compor com a Bahia; 2) “compor com”, por sua vez, pressupõe uma cumplicidade entre compositor e Bahia — entre o compositor e os efeitos de projeções (individuais e coletivas) de certas imagens de lugar e de povo.

No caso do Batuque Concertante, essa cumplicidade acontece, é claro, a partir justamente daquela zona de confusão entre compositor e flecha e caboclo, que é traçada com a peça. O compositor como inventor de cultura... o sujeito que é reflexo das projeções de determinadas imagens de lugar e de povo e que mexe nessas projeções, distorce os seus efeitos, experimenta esses efeitos e improvisa com eles; segue, interrompe, dobra e estende os fluxos dessas imagens, que são elas próprias moventes, experimentais e criativas. Isso tudo que a gente costumava chamar de identidade cultural, o *batuque concertante* assume como pura “coisa-fluir”, pra usar um termo do próprio Lima (2013b). E isso é algo que acontece em várias outras “obras” de Lima, transformar as imagens de lugar e de povo e de cultura em meio de experimentação criativa... isso, me parece, é que é exatamente o tal do compor com a Bahia de que ele me falava.

No fim das contas, não se trata, portanto, da aplicação de estratégias estilísticas. Nem da reprodução da teoria antropofágica — apesar de se relacionar, de tangenciar a antropofagia. Trata-se de compor um povo e lugar com sua música. O caboclo de *Sete Flechas* não **representa** o caboclo que sai da Lapinha e segue cortejo rumo ao Campo Grande no 2 de Julho... o caboclo da música de Paulo Lima é a **linha viva, livre e experimental** de outros caboclos, outras flechas, outras lapinhas e campos grandes, e de outras festas que comemoram batalhas.

E acho que é nesse sentido, ainda, que Paulo fala, aqui e ali, do compositor como alguém que *faz cultura* — a música [Deleuze e Guattari (1995a: 19) falam o mesmo do livro] como extensão (e não representação) de mundo... compor na e com a Bahia como construção narrativa da noção e experiência de reciprocidade no compor, só que agora num outro nível, mais amplo: a cultura faz o sujeito-compositor que a inventa e que segue experimentando com ela ao longo de um processo de criação de músicas — e de textos, e de gestão, e de trajetórias de formação de outros sujeitos-compositores.

Paulo Costa Lima inventa uma Bahia, com seu compor. Uma Bahia que nem a Bahia é — ou que jamais poderá ser; ainda assim, Bahia: a um só tempo, além e aquém daquele lugar e povo; linhas de

7 Neste caso, na mesa onde o ensaio foi apresentado originalmente.



Caboclo, de Flecha, de 2 de Julho, que, juntamente a outras linhas diversas (traços de Schubert, de vanguarda, de Beethoven, de Samba Reggae) ajudam a co-formar o seu compor — e as obras que pululam desse lugar de criação.

Por fim, acho razoável pensar em Paulo como um compositor criador de micro-políticas; inventor de música que subverte a lógica construída por Fernando Cerqueira, quando este afirma que, com relação à utilização de material de referência cultural, o compositor pode optar ou por fazer uma “fusão crítica” ou um “carnaval conciliador” (CERQUEIRA, 2007; 2014). A obra de Paulo Costa Lima não tem nada de conciliadora; nem de fusão. Está mais para uma máquina de **carnavais críticos**; pequenas *mudanças-do-garcia*⁸ sonoras, onde o jogo entre contrários, ao invés de dar em sínteses, festejam, destacam e multiplicam as diferenças.

Tudo parece resistir a algo, na música de Paulo Lima. Há sempre uma batalha sendo travada, mesmo em meio a toda dança, ironia e humor. Os materiais resistem ao controle; as referências à síntese; o ritmo à lógica; a sensação ao sentido; e, ainda assim, há controle, há esboço de sínteses, há lógica e há sentido. Nas palavras do próprio Paulo, por email: “...uma carnavalização que derrete identidades, experimentando com aquilo que seria a lógica (antropofágica) do caboclo, (tudo pode acontecer; claro, esse tipo de tudo...)”

Essa é a impressão mais forte que eu tenho, enquanto ouvinte da *Sete Flechas*; e é isso, no fim das contas, que eu gostaria de compartilhar com este texto: o caboclo atira... ninguém vê... ainda assim a flecha faz seu percurso e decide cair num alvo, que só o caboclo sabe aonde; o que nos atravessa são intensidades desses gestos e movimentos, que resistem a ser de todo capturados e compreendidos e explicados... o compositor resolve isso compondo; o intérprete, tocando.

Para nós ouvintes, resta, então, somente o envolvimento com um desejo virado na zorra de ser flecha também.

Referências:

CERQUEIRA, Fernando *Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos*. Salvador: Quarteto, 2007.

_____. A obra musical enquanto sistema. Salvador: *I Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical - TeMA*, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995a. v. 1.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995b. v. 2.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995c. v. 3.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995d. v. 4.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995e. v. 5.

FELDMAN, Morton; XENAKIS, Iannis *Morton Feldman and Iannis Xenakis in conversation: Master-class given by Morton Feldman during the Festival Nieuwe Muziek, De Kloveniersdoelen, Middelburg*, 1986.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, SciELO Brasil, v. 18, n. 37, p. 25–44, 2012.

_____. *Lines: a brief history*. Nova Iorque: Routledge, 2007.

8 Tradicional bloco de rua do carnaval de Salvador que, há décadas, sai às ruas para lançar pautas e gritos diversos — de questões locais do próprio bairro (o Garcia) e da cidade, a, por exemplo, a questão LGBT e do preconceito racial e de classe —, num misto de festa com protesto.



LASKE, Otto. Toward an Epistemology of Composition. *Interface — Journal of New Music Research*, v. 20, n. n. 3–4, p. 235–269, 1991.

LATOURE, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba, 2012.

LIMA, Paulo Costa. Entrevista de Paulo Rios Filho. *Revista Glosas*, ed. 8, p. 32–36, 2013a.

_____. *Composição e corpo: a música é uma placenta cósmica*. 2013b. Disponível em: <<http://www.aldeianago.com.br/artigos/5/7318-composicao-e-corpo-a-musica-e-uma-placenta-cosmica-por-paulo-lima>>. Acesso em: 22/02/2015 às 21:00.

_____. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.