

STAI

Emanuel Dimas de Melo Pimenta

concerto-instalação

2025

curadoria de Roberta Semeraro com Giovanna Cicutto

Palazzo Bollani

Veneza 2025

dedicado à Helena Bacardí e à Roberta Semeraro

em memória do meu querido amigo René Berger (1915-2009), nos seus 110 anos!

Veneza 2025

*O que acontece quando a comunicação - tal como ocorre hoje em dia - rivaliza com a velocidade da luz?**

René Berger (1970)

in Esthétique et mass media – Sélection de cours et des actes du colloque « Art, technologie et communication », 1970-1972

*Para mim, a essência da escultura é a percepção do espaço, o continuum da nossa existência.**

Isamu Noguchi

*O material da música é som e silêncio. Integrá-los é compor.**

John Cage

** traduzido por Emanuel Pimenta*

STAI é a palavra pré-histórica Indo-europeia (conjunto linguístico extinto há cerca de há 20 mil anos) que é uma das mais remotas raízes do termo *stone*, pedra.

A pedra é o signo primeiro da obra de Helena Bacardí, a quem o concerto-instalação é dedicado.

A peça tem a duração de 60 minutos, funcionando em *loop*, portanto sem fim. E, particularmente neste caso - a exposição de Helena Bacardí no Palácio Bollani em Veneza - deverá ser uma instalação, criando uma paisagem sonora.

Deve-se ter em atenção não apenas a qualidade do som, mas também a sua intensidade: suficientemente baixa para funcionar como um ambiente, sem monopolizar o momento.

O mais importante é a escultura de Helena Bacardí. A música não deve impedir ou prejudicar nem pensamentos, nem conversas, nem momentos de silêncio. Ela deve funcionar como uma espécie de delicado pano de fundo que, na sua delicadeza, interage com as obras e as pessoas.

Uma questão conceitual importante da exposição é a diferença entre a pedra e o desmaterializado mundo digital em que vivemos. Temos a escultora e robôs, a pedra e o ser humano, o som e o silêncio, o ser e o não ser - dualidades que formam cada um de nós.

Por outro lado, de forma direta ou não, a obra de Helena Bacardí tem se desenvolvido ao longo de muitos anos em torno da curva. Não da curva barroca, com um único ponto de fuga, mas a curva aberta, cuja ordem é de natureza não-linear e infinita. Mesmo princípio que levou os antigos egípcios a determinar o círculo - através da expressão π - como a imagem por excelência da energia cósmica e, portanto, sagrada.

Helena Bacardí pertence, assim, a uma linhagem de pensadores do universo não-verbal que une, num panorama que está para além do espaço-tempo, criadores como Isamu Noguchi e Auguste Rodin ou Henry Moore, Oscar Niemeyer ou Eero Saarinen, ou ainda John Cage - todos operando a curva infinita, sem um único e preciso ponto de fuga, e dessa forma a abertura à permanente descoberta, o acaso.

A pedra é um interconector temporal por excelência, enquanto que o virtual é a ausência do tempo, o efêmero, o tempo-real.

Para além da curva infinita, aqui Helena Bacardí também opera o paradoxo do material e do virtual, do natural e do artificial, do humano e, poderíamos arriscar dizer, do sobrenatural - montando um novo paradoxo num mundo onde o pensamento mágico parece desaparecer rapidamente.

Assim, a exposição, curada por Roberta Semeraro, é uma profunda

reflexão sobre essas dimensões do real. Por essa via, temos a artista de hoje, Helena Bacardí, que trabalha a pedra e robôs, o ser e o não ser, e ao mesmo tempo também temos Michelangelo Buonarroti, transportado de cerca de quinhentos anos no passado, como espécie de iluminado fantasma, virtualmente e materialmente presente com o seu traçado, com a sua mão, com seu desenho.

Trata-se de um universo cuja complexidade nos faz lembrar a estrutura de um labirinto de espelhos.

A composição emergiu da imagem de uma tal complexidade.

A partitura musical - como tenho feito desde os anos 1970 - é realizada dentro de Realidade Virtual, alterando a estrutura lógica do discurso musical. Assim, temos o material e o imaterial - tal como acontece com a pedra e os robôs, com o tempo presente e o tempo de Michelangelo, ou com o natural e o artificial.

As partituras gráficas virtuais - neste caso, quadridimensionais - podem ser ainda mais precisas do que as tradicionais partituras musicais convencionais, como explico no meu livro *Música — Uma Breve História do Pensamento Musical Ocidental*, publicado em 2014.

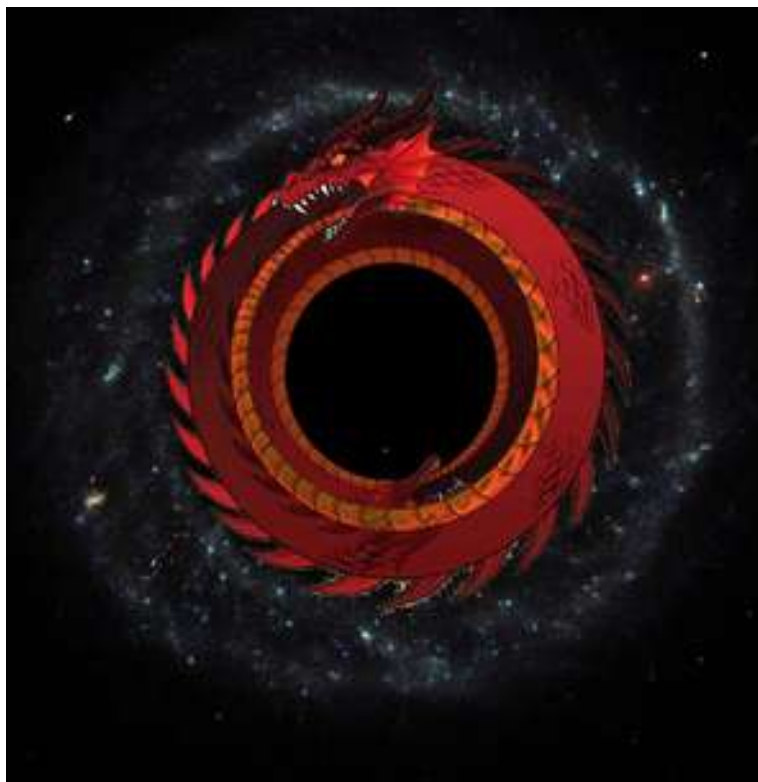
STAI é estruturo basicamente em três grandes movimentos simultâneos e paradoxais.

Desde o início dos anos 1980, muitas das minhas composições são estruturadas no número três, porque são baseadas na estética Zen - *ten, chi, jin*. Isso também acontece em STAI.

A partitura virtual que, neste caso, dá a forma e unidade ao discurso musical, é a imagem quadridimensional de sons de pedras girando em torno de dois contínuos, um maior e outro menor, um com mais intensidade, outro com menos, um mais forte, outro mais piano - como se fizessem clara referência a uma dupla figura do ouroboros, a mítica serpente de origem egípcia que engole a si própria. Portanto, é um duplo de um duplo.

No seu belíssimo poema *Ébauche d'un Serpent*, iniciado em 1916, portanto há cerca de 110 anos, o poeta francês Paul Valéry, que viveu entre 1871 e 1945, lida com a serpente como sendo uma imagem do pensamento - como tão brilhantemente demonstrou o grande poeta concreto brasileiro, outro querido amigo, Augusto de Campos, no seu livro *Paul Valéry: A Serpente e o Pensar*, publicado em 1984. O pensamento é sempre autofágico, seja ele qual for.

A serpente como pensar, aqui duplicada, dá a forma essencial da composição a partir do conflito do número quatro e do número três - que na Antiguidade Clássica indicavam, respectivamente, a dinâmica da vida e o pensamento, a razão, o *ratio*.



partitura virtual

Por um lado temos o som da pedra, ou das pedras girando em torno de tudo - que constitui um primeiro grande movimento. Esse som, ou sons, surgem de uma questão: quando cai uma pedra, com formato irregular, como ela cai? Quais são os sons que produz? Sendo irregular e dura, a pedra cairá e gerará diferentes sons em diferentes momentos. Essa irregularidade é de natureza não-linear, imprevisível e aberta, como as curvas desenhadas por Helena Bacardí.

Aqui, nesta composição, lidamos com pedras muito pequenas, caindo juntas num determinado ambiente. Os sons das "quedas", ou impactos, dessas pequenas pedras foi gravado e transformado em dados digitais, virtuais. Portanto, a pedra foi desmaterializada através dos seus próprios sons.

Tal como tinha feito há muitos anos em outra composição, **Stones**, de **1987** - também aqui utilizei para esse fim um interessante instrumento musical indígena da Amazônia brasileira. Chama-se "pau de chuva". É um tubo feito pelos índios, com fibras vegetais entrelaçadas ou no interior de um tronco de madeira onde milhares de pequenas pedras "rolam" quando o giramos e imprevisivelmente caem de um lado ao outro do seu interior, obedecendo ao enigma infinito do π .

Instalei microfones dentro desse tubo, que registraram os sons das pequenas pedras "caindo" quando movimentamos o tubo.

Esses sons foram então desmaterializados e transformados em dados digitais. A densidade da massa de sons produzida pelas pequenas pedras foi transformada temporalmente, mas mantendo sempre as mesmas relações entre os dados. Tais sons desmaterializados foram então transformados em outros sons, de outros objetos mas artificiais, e comandados por uma espécie de robô: um computador.



pau de chuva

Por essa via, uma estrutura original constituída pelo acaso desenhado pelas pequenas pedras adquiriu uma nova dimensão.

Esses sons percorrem todo o concerto, "girando" pela sala, "sem tempo", ininterruptamente.

Curiosamente, durante a transição dos sons para o sistema digital, alguns elementos se transformaram em repetição regular - que decidi manter, alimentando os paradoxos.

Esse é o primeiro movimento.

O segundo grande movimento é baseado numa obra do genial compositor renascentista Josquin des Près, que viveu entre cerca de 1450 e 1521. Josquin des Près foi também um cantor - chegou a ser considerado por muitos dos seus contemporâneos como o mais importante cantor da época.

Em 1477, aos vinte e sete anos de idade, Josquin participava do coro de René de Anjou - que tinha sido rei de Nápoles entre 1435 e 1442. Em 1480,

já rico e famoso, viajou pela Itália com o Cardeal Ascanio Sforza. Serviu ao Papa Inocêncio VIII, que exerceu o pontificado entre 1484 e 1492. Também serviu ao Papa Alexandre VI, que foi o líder da Igreja entre 1492 e 1503. Serviu ainda a Luis XII da França e Ercole I d'Este, duque de Ferrara.

Michelangelo Buonarroti viveu entre 1475 e 1564. Quando nasceu, Josqin des Près tinha vinte e cinco anos de idade. A ligação de Michelangelo com o Papado começa, de fato, em 1505, dois anos depois de Josqin ter servido Alexandre VI, quando Michelangelo tinha trinta anos de idade.

A presença de Josqin des Près no Vaticano foi intensa, assim como viria a ser a de Michelangelo.

Josqin des Près ficaria conhecido como o "Michelangelo da Música"! Seus contemporâneos o chamavam de "Príncipe da Música". Em 1567, o diplomata, matemático e filólogo italiano Cosimo Bartoli escreveu: "Sobre Josqin, pode-se dizer que ele foi, na música, um monstro da Natureza, tal como o nosso Michelangelo Buonarroti o foi na arquitetura, na pintura e na escultura".

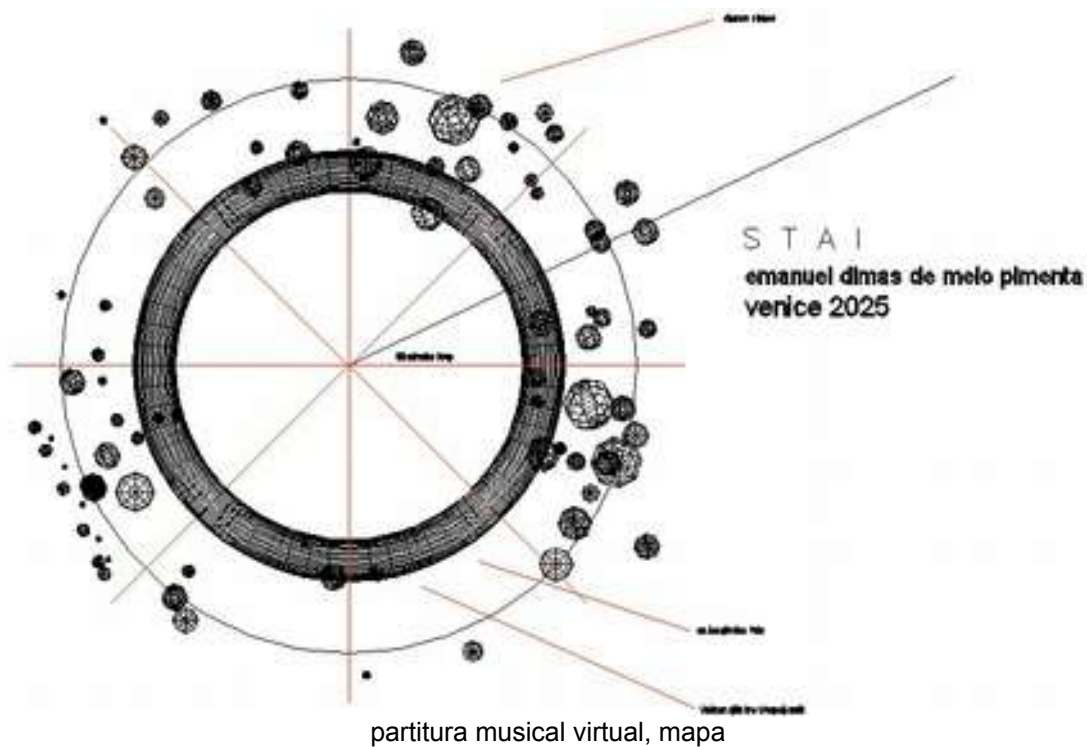
Não conhecemos testemunhos de alguma ligação pessoal que tenha existido entre Josqin e Michelangelo - mas é absolutamente certo que um conheceu bem a obra do outro e, muito provavelmente, que terão se conhecido pessoalmente.

Em 1515, quando Josqin tinha sessenta e cinco anos de idade, a seis anos da morte, compôs uma peça, ao meu ver inusitada e misteriosa: *Praeter rerum seriem*.

Essa composição foi feita para seis vozes: soprano, dois altos, um tenor, e dois baixos. Trata-se de uma distribuição de vozes muito voltada para as frequências mais baixas, o que não era usual. Quando as frequências eram baixas, dizia-se se tratar de algo misterioso. O mistério vinha daquelas frequências. Assim, é como se desenhasse um misterioso labirinto de sons.

Trata-se, portanto, de uma música vocal, para canto, e as suas últimas palavras são:

*A providência de Deus
que dispõe tudo
de forma tão doce
eleva o teu nascimento
a um mistério.
Nossa Mãe, salve!*



Este segundo movimento de STAI é uma completa desconstrução e reconstrução da peça de Josquin des Près. Para além da ordem dos sons ter sido alterada, aquilo que era canto humano foi transformado em sons eletrônicos, artificiais.

A nova ordem dos sons passou a ser definida por princípios paratáticos, isto é por uma lógica de coordenação - como a curva aberta e infinita. Por essa via, a estrutura original da música original - tal como melodia, harmonia ou ritmo - desaparece mas, misteriosamente, permanece uma estranha ligação com a obra original de 1515.



no interior da Realidade Virtual

O terceiro grande movimento, muito mais sutil - espécie de sombra do primeiro, sendo uma espécie de sombra do ouroboros, está diretamente relacionado ao Vaticano, espaço tão importante tanto para Josqin como para Michelangelo.

O espaço físico do edifício do Vaticano foi intensamente partilhado tanto por Josqin des Prés como por Michelangelo Buonarroti.

A Capela Sistina, originalmente conhecida como *Capella Magna* foi construída pelo Papa Sixto IV entre 1473 e 1481. Josqin tinha cerca de vinte e cinco anos de idade. Apenas entre 1508 e 1512, Michelangelo pintaria o teto da Capela. Então Josqin tinha cinquenta e oito anos de idade.

O terceiro movimento foi elaborado a partir de gravações anônimas dos sons dos passos das pessoas caminhando pelo edifício do Vaticano, no século XX, cerca de quinhentos anos depois de Josqin e Michelangelo terem vivido aquele espaço.

Mas, esse terceiro movimento é quase imperceptível, extremamente sutil, com sons quase inaudíveis.



Assim, temos três grandes movimentos, um primeiro movimento "circular" com sons de pedras, um segundo movimento baseado na misteriosa composição de Josqin des Prés, e um terceiro movimento com o caminhar das pessoas no edifício do Vaticano.

O concerto-instalação acontecerá no espaço da exposição, o Palácio Bollani - um antigo palácio do século XII - foi residência do célebre poeta, escritor e dramaturgo Pietro Aretino (1492-1556), que terá sido modelo de Michelangelo para a figura de São Bartolomeu na cena do Julgamento Final, na Capela Sistina. Em 1944, o palácio foi alugado por um breve tempo por

Filippo Tommaso Marinetti que fundaria em Veneza a sua associação futurista. John Ruskin conhecia bem o palácio e escreveu sobre ele.

Em 2017, sempre com curadoria de Roberta Semeraro, o grande artista e querido amigo Marco Agostinelli e eu fizemos próximo desse palácio uma importante homenagem à Baronesa Lucrezia De Domizio Durini, que colaborou com Joseph Beuys ao longo de vários anos e com quem desenvolvi inúmeros projetos comuns ao longo de trinta e dois anos.

É num tão fabuloso espaço que agora acontece a exposição de Helena Bacardí, para a qual fui convidado a compor um concerto-instalação.

Conheci Helena Bacardí através do seu marido, outro querido amigo, o antigo ator e escritor Graves Kiely, ainda nos anos 1990 na cidade de Nova Iorque.

Helena é uma pessoa tímida, silenciosa, com um profundo universo interior. O seu silêncio, a sua quietude, parecem ser uma defesa face a um mundo cada vez mais fútil e volátil.

O silêncio das curvas infinitas da sua obra - tão fortemente ligada à Natureza - trás à mente um pensamento de John Muyr, genial filósofo das florestas, que viveu entre 1838 e 1914: "O poder da imaginação nos torna infinitos".

