

O conceito de técnica e seus desdobramentos no processo criativo de Brian Ferneyhough

Eduardo Campolina (UFMG)

Resumo: Este estudo se concentra sobre a questão da técnica no processo criativo de Brian Ferneyhough. Inicialmente é feita uma revisão do conceito de técnica desde suas raízes na Grécia antiga, sobretudo com Platão e Aristóteles, avançando até o século XX, com a contribuição de filósofos como Ortega y Gasset e Jacques Ellul. Em seguida são analisados extratos do Quarteto de Cordas nº2 de Ferneyhough à luz do conceito de técnica trabalhado inicialmente.

Palavras-chave: Técnica. Processo criativo. Composição. Brian Ferneyhough.

Title: The concept of technique and its ramifications in the creative process of Brian Ferneyhough.

Abstract: This study focuses on the question of technology in Brian Ferneyhough's creative process. Initially a review of the concept of technology is made from its roots in ancient Greece, especially with Plato and Aristotle, advancing until the twentieth century, with the contribution of philosophers such as Ortega y Gasset and Jacques Ellul. Extracts from the Ferneyhough String Quartet nº 2 are then analyzed in light of the concept of the technology initially worked on.

Keywords: Technology. Creative process. Composition. Brian Ferneyhough.

O conceito de técnica tem profunda conexão com tudo que o homem realiza. Nossa questão aqui é a técnica no processo criativo. Um olhar minimamente detido sobre suas origens e sobre os desenvolvimentos que o conceito comporta na civilização ocidental podem auxiliar na ampliação de nossa perspectiva.

Na área de música um senso comum aponta o instrumentista técnico como aquele que toca de modo claro e articulado, e que resolve as passagens mais difíceis sem tropeços. Se desviamos nosso olhar para a atividade de criação, que aqui nos interessa, a questão pode se tornar mais complexa. De que modo se manifesta a técnica no processo criativo de um compositor? Como detectar consistência neste campo? Quais os principais aspectos sob

os quais a técnica pode ser percebida? Estas são as perguntas centrais deste estudo, que tem como foco principal o compositor britânico Brian Ferneyhough (1943-). Antes de iniciar a análise, porém, se faz necessário interrogar a técnica em seus principais componentes. É o que será feito a partir de agora.

1. Técnica e Origens

Carl Mitcham (1996, p.117) localiza a origem do conceito de técnica na cultura indo-européia, onde aparece ligado à raiz *tekhn*, que é utilizada para se referir ao trabalho em madeira de um carpinteiro ou construtor dos nossos dias. Da raiz *tekhn*, lentamente o termo evolui para *techne*. Balansard (2001) e Roochnik (1996) apontam as origens literárias do termo *techne* em Homero, séc.VIII a.c., na *Ilíada* e na *Odisséia* onde ele aparece com significados diversos, tanto em relação ao construtor de navios que trabalha com madeira, mas também em referência aos poderes do deus Hephaestus que através do fogo modela o metal, ou à astúcia de Proteus que transmuta a própria forma a partir de suas necessidades (ROOCHNIK, 1996, p.18). No século V a.c. a origem da técnica aparece em sua perspectiva mitológica na tragédia *O Prometeu Acorrentado* do dramaturgo Ésquilo. Ali, Prometeu rouba de Hephaestus o fogo, símbolo da sabedoria, e o entrega aos homens para que se protejam dos perigos que o ameaçam. Em razão disto ele é acorrentado a um rochedo onde padece atacado por um misto de leão e águia que lhe devora lentamente o fígado (ESQUILO, 1995). A evolução do termo a partir de suas origens encontra significativo desenvolvimento em Platão e Aristóteles que passam agora a ser explorados como próximas fontes.

2. Técnica/*techne* - Platão/Aristóteles

Nos diálogos de Platão, assim como nos escritos de Aristóteles é possível encontrar diversos empregos do termo *techne*. Se a partir deles elencamos alguns aspectos aos quais a técnica é relacionada, podemos criar um balizamento teórico que guie nosso olhar sobre o processo criativo do compositor em questão.

Nos diálogos de Platão é nítida relação *techne* x *episteme* (o conhecimento), porém esta relação é instável – ora se aproximam, ora se afastam, a depender da perspectiva. A arquitetura é um claro ponto de convergência entre *techne* e *episteme*, por lidar com medidas e números (PLATÃO, 1969, 56c). Nas matemáticas, o conhecimento (*episteme*) acompanha a ciência (*techne*): “poderia acontecer que um perfeito matemático não conheça todos os números? Porque não há dúvida que existe em sua alma a ciência de todos os números” (PLATÃO, 1969, 198). *Techne* e *episteme* se afastam quando Platão associa a *techne* a um produto sempre originado na vontade do homem, mas que lhe é exterior. Já a *episteme* tem

seu fim nela mesma, ela não olha para algo que se localiza fora dela. A relação técnica/conhecimento nos escritos de Platão, portanto, existe, mas não se fixa.

A relação *techne/empeiria* (experiência) também aparece como um dos balisadores da *techne* grega. Na República a *empeiria* é colocada como fator essencial para amadurecimento de qualquer *techne*: “estimas que basta empunhar um escudo ou qualquer outra das armas e instrumentos bélicos para converter-se num bom general [...]?” (PLATÃO, 1969, 375a). Da mesma forma, Aristóteles afirma que somente através da experimentação (*empeiria*) se chega a um conceito único e universal que se torna aplicável a todos os casos, surgindo daí a verdadeira *techne* (ARISTÓTELES, 1967, 980b). A experiência pode também admitir em seu campo a intervenção do acaso - Platão considerava 3 potências inerentes ao poder criativo do cosmos: o acaso (*tyche*), a natureza (*physis*) e a arte (*techne*): “as maiores criações e as mais belas de todas são obras da natureza e do acaso, enquanto que as menores são obras da arte” (PLATÃO, 1969, 889c). A arte (*techne*) por sua estrita dependência da atuação dos mortais é considerada a menos importante dentre as 3 potências.

O saber fazer, que por muitas vezes surge como o principal equivalente do domínio da técnica no senso comum atual, em Platão é considerado claramente insuficiente na constituição da *techne*. Um saber fazer isolado pode ser suporte para a experiência, mas nunca constitui em si mesmo uma *techne*. Ao comentar a questão do preparo do alimento Platão é claro: “Uma arte (*techne*)? Afirmo que não é uma, apenas um saber fazer porque não pode fornecer nenhuma explicação racional sobre a natureza do regime que administra” (PLATÃO, 1969, 465). A racionalidade ou *logos*, portanto, aparece estreitamente envolvida com a *techne*: “a arte (*techne*) é idêntica a uma capacidade de produzir que envolve o reto raciocínio” (ARISTÓTELES, 1967, 1140a).

Técnica e precisão – *techne/akribeia* – relação essencial no caso em tela: em Platão as artes que fazem uso de números e mensurações devem ser consideradas um grau acima das demais; são mais científicas por trabalharem com a precisão, são mais puras que as que se orientam por simples conjecturas. Dentre as menos puras relaciona a medicina, a agricultura e também a música “que busca à força de conjecturas empíricas a medida de cada corda que vibra, mesmo quando esta contenha grande dose de imprecisão e pouco de certeza” (PLATÃO, 1969, 56a) - interessante ponto de partida para a discussão da técnica em relação à produção musical atual, tão permeada pela tecnologia e suas precisões.

Como já foi dito anteriormente, a *techne* visa sempre algo que se situa fora dela mesma; surge então a complexa relação da técnica com seu produto - *ergon*. Kent-Sprague (apud Balansard, 2001, p.52) propõe uma subdivisão entre artes de primeira ordem, cujo produto é facilmente identificável, e as artes de segunda ordem cujo produto é de difícil determinação. No caso de um construtor de navios, por exemplo, o produto é evidente. A questão ganha em complexidade quando se pensa em um músico ou um jogador de xadrez. Nestes casos é evidente que há produção externa, mas a objetivação se complica. A partir daí Balansard (2001, p.56) observa que o *ergon* deve ser visto tanto como ação, quanto aquilo que dela resulta, sem que isto se manifeste necessariamente em objeto palpável. Um astrônomo, por exemplo, ao descobrir um buraco negro não o cria, apenas o descobre para o conhecimento dos demais. Um profissional da saúde ao sanar um mal físico ou psíquico interfere radicalmente em uma vida através de sua técnica, mas a saúde restituída enquanto produto é de difícil classificação.

Seria possível estender a discussão a respeito da *techne* grega, colocando em evidência outros aspectos que sobressaem na sua constituição, mas é imperativo permanecer dentro dos limites determinados. Passamos então a outros referenciais no sentido de estabelecer parâmetros que nos alimentem na discussão sobre Ferneyhough e seu processo criativo.

3. Ortega y Gasset – Técnica e circunstância

O espanhol José Ortega y Gasset (1883 – 1955) se definia enquanto um perspectivista – o homem é uma referência individual, mas em sua existência age como um filtro que seleciona, naquilo que percebe, o que lhe convém, e sempre se orienta pelo entorno na administração de sua estabilidade. Nesse sentido, para ele o ato técnico não se traduz simplesmente por um produto determinado, mas pelo enfrentamento de um conflito circunstancial - o homem, ao se encontrar em desconforto reage e atua no sentido de modificar seu entorno recuperando sua estabilidade: "A técnica é o repertório de atos provocados, suscitados pelo e inspirados no sistema das necessidades.[...] Daí ser inútil querer estudar a técnica como uma entidade independente."(ORTEGA Y GASSET, 1970, v.5 p. 326, t.n.).

Apesar de todo o desenvolvimento proposto por Ortega y Gasset não estar voltado exatamente para o fazer artístico, sua reflexão pensa a vida mesmo, com seus desafios e conflitos, e o fazer artístico é sempre produto de um impulso de vida. Ortega advoga pelo homem que enfrenta a circunstância no sentido de se manifestar enquanto individualidade: "A missão inicial da técnica é essa; dar franquia ao homem para poder dedicar-se a ser ele mesmo" (op.cit. v.5 p.342, t.n.). Mas esta individualidade se manifesta no

interior da circunstancia que a envolve: 'Eu sou eu e minha circunstância, e se eu não a salvo também não poderei me salvar' (SANCHEZ, 2010, p.119) – é a máxima que sintetiza o pensamento do filósofo espanhol.

4. Jacques Ellul – técnica e sistema

O francês Jacques Ellul (1912-1994) não se concentra sobre as origens da técnica, mas explora o interior do que ele chama “société technicienne”, jogando com a técnica enquanto conjunto de meios que buscam determinada eficácia. Ellul cria a diferença entre operação técnica e o fenômeno técnico. A operação técnica acontece no nível daquele que realiza o trabalho. O fenômeno resulta da dupla intervenção de consciência e razão sobre a operação técnica. Mas em se tratando de Ferneyhough, nosso maior interesse recai sobre o que Ellul denomina sistema técnico:

O sistema é um conjunto de elementos em relação uns com os outros de tal modo que toda evolução de um provoca uma evolução do conjunto, e que toda modificação do conjunto repercute sobre cada elemento. É, portanto, bastante evidente que não estamos de forma alguma em presença de objetos isolados mas de uma rede de inter-relações (ELLUL, 2004, p.88, t.n.).

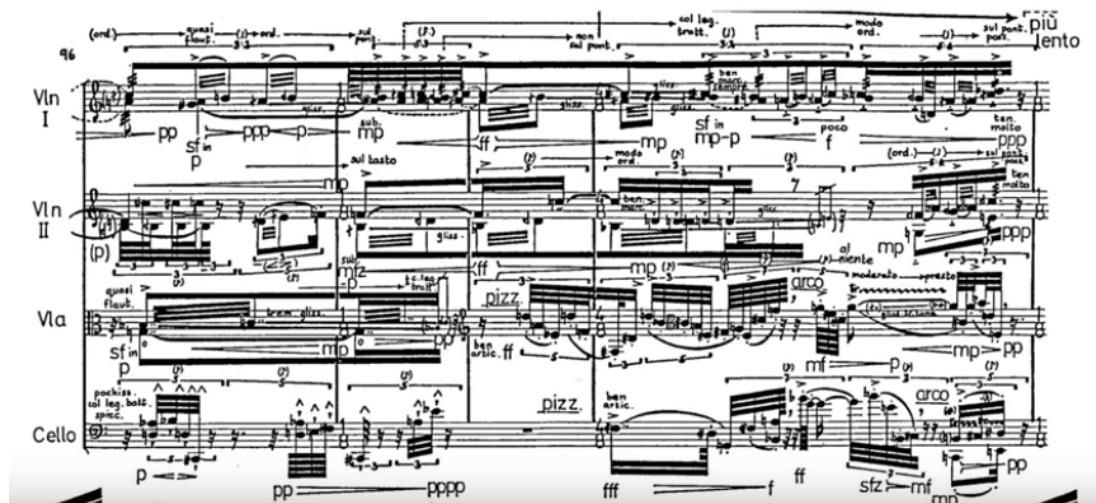
O sistema técnico, segundo Ellul, pode ser composto por uma multiplicidade de segmentos menores, que funcionam como pequenos subsistemas com suas velocidades próprias, que podem ser distintas em cada nível, e é a interação entre partes que realimenta o todo que se move e se diferencia no tempo. O sistema técnico é um organismo vivo, em seu interior não há fixidez. Além disso, um sistema pode se relacionar com seu exterior mantendo sua lógica interna, mas sofrendo deslocamentos em função do que vem de fora¹.

Seria possível prosseguir a discussão a respeito da técnica por muitas páginas. Referenciais importantes como Heidegger e Simondon, por exemplo, ainda não foram explorados, isto sem considerar que o legado da Grécia antiga a respeito ultrapassa em muito o que foi aqui apresentado. No entanto, o que desenvolvemos até aqui já nos dá suficiente material de base para refletir sobre o processo criativo de Brian Ferneyhough. Passemos então a isto, à luz do que foi levantado anteriormente.

¹ Cumpre observar que o posicionamento de Ellul no que se refere à produção artística de seu tempo não pode ser considerado tão lúcido quanto sua relação com a questão técnica. Ele permanece resistente, como que entrincheirado em um conservadorismo problemático (ELLUL, 1980), mas sua elaboração no que se refere à técnica pode apresentar uma funcionalidade interessante quando aplicada ao nosso objeto de estudo.

4. Brian Ferneyhough e seu processo criativo

O que chama a atenção inicialmente em qualquer partitura de Ferneyhough é o aspecto excessivo de sua escrita. Ali, tudo é muito.



Ex. 1 - Brian Ferneyhough, *Quarteto de Cordas n.º 2*

Podemos associar o excesso em sua escrita a outros excessos que alimentaram as estéticas do século XX. As derivações do serialismo com a atividade calculadora afetando desde alturas, dinâmicas, tempos e durações até a extensão de segmentos formais, ou o radicalismo de Cage com seu silêncio conceitual dos anos 1950, ou o minimalismo com a dilatação do tempo obtida pela insistente repetição de figuras, manifestam outras facetas do excesso, que precedem e de certa forma preparam a estética de Ferneyhough. E o excesso em Ferneyhough coloca o peso sobre os ombros do intérprete:

A música que me interessa é uma música que explora frequentemente a natureza dos limites, condições extremas no seio das quais as regras ordinárias de comportamento usual não são mais claramente aplicáveis (FERNEYHOUGH apud COURTOT, 2009, p.211, t.n.).

Já é por demais sabido que as partituras de Ferneyhough não são executáveis “a 100%”:

O critério para uma performance esteticamente adequada repousa sobre o quanto o intérprete é tecnicamente e espiritualmente capaz

² Ver minutagem 5min16s de gravação disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=p8RTPYaWXj8>>. Acesso em 5 out. 2019.

de reconhecer e incorporar as demandas de fidelidade (não de ‘exatidão’) (FERNEYHOUGH, 1995, p.71, t.n.).

Foi visto anteriormente que a precisão - *akribeia* – é um dos aspectos que afetam a constituição da *techne* grega. Como pensar a precisão na técnica de Ferneyhough após a leitura da citação acima?

A precisão na *techne* grega está intimamente associada às exatas medições. Vimos também que este aspecto vai de par com a *episteme* - o conhecimento. Aquele que mede com precisão conhece os números, logo desenvolve *techne* mais pura. Platão coloca no topo da hierarquia a *techne* daquele que conhece, e que se destaca das demais, que se valem de meras conjecturas. Ele chega a citar a geometria filosófica associada ao fino raciocínio dos matemáticos – o ato de escrever com a máxima precisão aproxima Ferneyhough desta categoria, sobretudo quando se sabe que a precisão impressa na partitura não terá um correspondente exato na execução. Sua precisão escrita é filosófica porque provocadora, uma vez que, não se prestando a uma correspondência perfeita na execução, ela existe para disparar no intérprete uma mudança de atitude:

Uma notação que desconstrói de maneira específica e programada o som em seus sub-componentes, sensibiliza o espírito a certos aspectos da obra, o que uma notação aparentemente mais simples não seria capaz de fazer. O executante recria a obra à sua própria imagem e não segundo qualquer processo arbitrário de homogeneização pelo intermediário de um saber acadêmico (FERNEYHOUGH, 1988a, p.24, t.n.)

A precisão vista por este prisma nos leva a refletir ainda sobre a categoria “erro”, tão facilmente evocada para se definir o intérprete tradicional tecnicamente refinado: aquele que não erra. Ferneyhough ressignifica o ‘erro’ no momento em que o torna parte integrante da performance. Da mesma forma, esta imprecisão acompanhada do atributo *fidelidade* coloca em jogo a questão do produto final: *ergon*. Um excesso de precisão na escrita cria uma deformação (voluntária) no produto final, que afeta necessariamente o *ergon*. Existe produto, mas matizado por uma instabilidade legítima que o diferencia de forma quase não controlada a cada aparição – não existe estranhamento, mas mesmo o compositor pode se surpreender com o produto que lhe é restituído. Aqui, no vigorar da *techne*, *akribeia* desestabiliza o *ergon*.

Seria interessante verificar ainda a relação composição x sistema. Ferneyhough afirma que os 50 primeiros compassos do Quarteto de Cordas nº 2 foram compostos a partir de um esquema rigorosamente determinado:

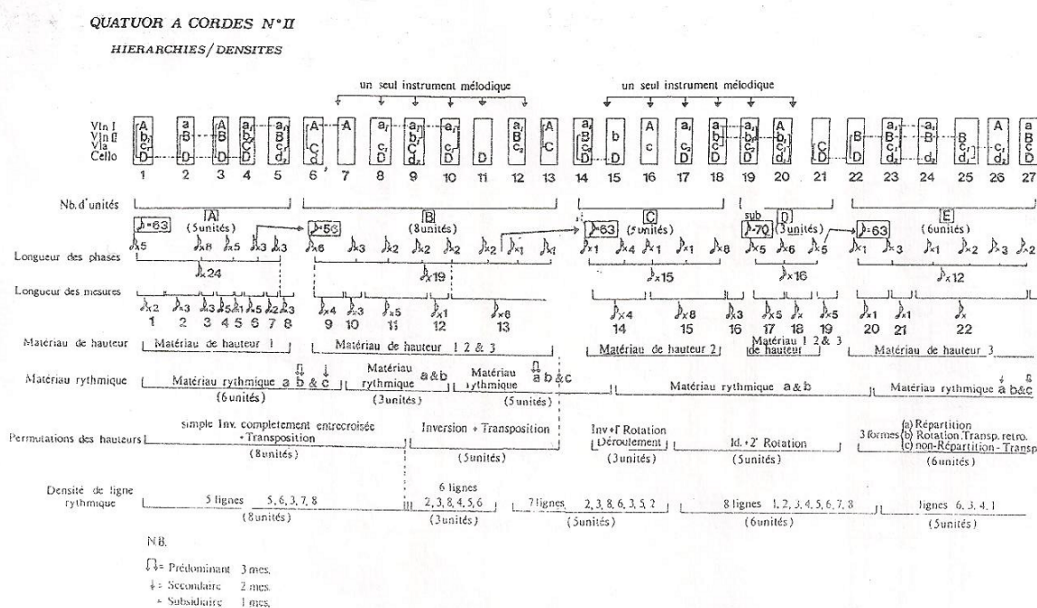


Fig. 1 - Esquema correspondente ao início do Quarteto de Cordas nº 2 – 1979-80 (FERNEYHOUGH, 1988, p.159)

O que o esquema revela é a imagem do sistema técnico como definido por Ellul. Uma rede de 9 níveis superpostos, espécie de polifonia de sub-sistemas organiza a escrita. Cada nível tem sua organização própria, assim como seu regime de transformação. A não coincidência na articulação dos estratos possibilita a fluidez no mecanismo, com uma constante realimentação de cada nível pelos demais que se superpõem. O trabalho de composição materializa o fenômeno técnico de Ellul, quando consciência e razão são integradas no momento da escolha que define cada elemento da escrita. E esta escolha se fará sempre com e apesar da complexidade do sistema, como apresentamos a seguir.

Ferneyhough em seu sistema representa os segmentos através do que ele denomina 'cartuchos' que definem que instrumento deve tocar naquele momento e que tipo de material utilizará. A Fig.2 abaixo mostra o cartucho 8, que define os instrumentos que tocam naquele momento. As letras A, B, C e D se referem a violino 1, violino 2, viola e violoncelo; letra maiúscula significa material principal e letra minúscula material secundário:

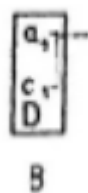


Fig. 2 - Descrição esquemática do cartucho 8

Como pode ser visto na figura anterior, violino 2 não toca neste momento – um espaço vazio ocupa o lugar da letra B. Apresentamos abaixo um pequeno trecho do Quarteto n°2 com a localização na grade que regula a escrita (cartuchos 6, 7 e 8):

Extensão das frases: 6 3 2

Ex. 2 - trecho do Quarteto de cordas n°2 de Brian Ferneyhough

Ferneyhough sistematiza previamente, mas a maneira como coloca o sistema em funcionamento é peculiar. Como pode ser visto no **Ex.2** o cartucho 7 contém apenas a letra A, o que indica apenas o violino 1 tocando neste momento. No entanto o que se vê na partitura correspondente é a participação de todo o quarteto, ou seja, a grade previamente definida foi alterada em função do quadro circunstancial.

Eu penso que o papel de toda estrutura é de dar a possibilidade a alguém de ter um quadro no interior do qual ele possa trabalhar de maneira significativa em um momento dado [...] ele define um estado de coisas em todos os momentos, e se você elaborou convenientemente seu sistema, você deixou para você mesmo a liberdade suficiente para poder reagir de maneira totalmente individual e espontânea. Para mim as estruturas não estão lá para produzir material; elas estão lá a fim de restringir a situação no interior da qual eu devo compor (FERNEYHOUGH apud TOOP, 1988, p.96, t.n.).

A partir da afirmação acima podemos arriscar, parafraseando Ortega y Gasset: o sistema em Ferneyhough é o sistema e suas circunstâncias. Ele existe enquanto grade de referência que está ali para resistir e ao mesmo

tempo dar apoio ao potencial volitivo do criador, que dele se apropria como referencial essencial, mas ao mesmo tempo o enfrenta e deforma se sua escuta interna assim o decidir.

Se a estética de Ferneyhough atrai para si o epíteto de ‘complexidade’ a técnica que ele incorpora, incorpora também o adjetivo:

A obra de arte que não faz surgir mais problemas do que aqueles que se propõe a resolver será sempre insuficiente em relação ao potencial inato que ela carrega nela mesma. (FERNEYHOUGH, 1988b, p.148).

Referências

- ARISTÓTELES. Obras. Madrid: Aguilar, 1967.
- BALANSARD, Anne. *Technè dans les dialogues de Platon: l’empreinte de la sophistique*. Germany: Academia Verlag. 2001.
- COURTOT, Francis. *Brian Ferneyhough: figures et dialogues*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- ELLUL, Jacques. *L’empire du non sens: l’art et la société technicienne*. Paris: Presse Universitaire de France, 1980.
- _____. *Le système technicien*. Paris: Le Cherche midi. 2004.
- ESQUILO. *Prometeu Agrilhoado*. Tradução e prefácio de Eduardo Scarlatti. Lisboa: Edições Antígona, 1995.
- FERNEYHOUGH, Brian. *Collected writings*. Edimbourg: Hardwood Academic Publishers. 1995.
- _____. *Deuxième quatuor à cordes*. In: *Contrechamps*, Paris: Editions L'Age d'Homme. n8, p.149 -162. 1988.
- _____. *Parcours de l'oeuvre*. Contrechamps. Editions L'Age d'Homme. Paris, n8, p.8 – 40. 1988a.
- _____. *Unity Capsule: un journal de bord*. Contrechamps. Editions L'Age d'Homme. Paris, n8, p.139 - 148. 1988b.
- MITCHAM, Carl. *Thinking through technology: the path between engeneering and philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. Madrid: Alianza Editorial. 1970, 12 v.
- PLATÃO. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1969.
- ROOCHNIK, David. *Of art and Wisdom: Plato’s understanding of techne*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996.
- SANCHEZ, Juan Escamez. *Ortega y Gasset*. Recife: Editora Massangana. 2010.