

Hexadimensionalidade conceitual: Música ritual bororo/Música de concerto

Conceptive Hexadimensionality: Bororo ritual music/Concert music

Roberto Victorio

Universidade Federal de Mato Grosso

Resumo: O artigo parte do modelo exposto no Congresso TeMA 2021, pela Prof^a Ilza Nogueira, como modelo conceitual para obras de concerto, e expande esse conceito genético tendo por base a teoria hexadimensional do filósofo e matemático russo Pietr Ouspensky e o modelo trifásico de Algirdas Greimas, para explicar a complexidade do ritual Bororo e a resultante final deste processo genético-sonoro-ritual como um modelo hiper expansivo onde ocorre uma simbiose entre os patamares estabelecidos no modelo conceitual que estruturam a mecânica ritual Bororo e a música de concerto.

Palavras chave: Ouspensky. Greimas. Ritual Bororo. Hexadimensionalidade.

Abstract: The article is grounded on the model previously shown at the TeMA 2021 Congress, by Prof. Ilza Nogueira, as a conceptual model for concert works, and, thus, broadens this initial concept based on the six-dimensional theory of Russian philosopher and mathematician Pietr Ouspensky and the three-phase model of Algirdas Greimas, to explain the complexity of the Bororo ritual and the final result of this genetic-sound-ritual process as a hyper-expansive model in which occurs a symbiosis between the established threshold in the conceptual model that structures Bororo ritual approach and concert music.

Keywords: Ouspensky. Greimas. Bororo Ritual. Hexadimensionality.



1. Modelo hexagonal

Partindo do modelo exposto no Congresso TeMA – 2021, pela Profa. Ilza Nogueira, como modelo conceutivo para obras de concerto e como diretriz das discussões em torno do processo criativo/musical, percebe-se um claro mapeamento entre duas instâncias limítrofes: o processo de criação e a obra em si, apresentada em modelo bidimensional/visual e posteriormente, quando processo sonoro, em uma atualidade que transcende a percepção tridimensional, enquanto música que se projeta no ambiente e se desfaz, ou retorna à virtualidade.

Nesta trama conceitual do modelo hexagonal apresentado (Fig. 1) fica clara a intenção de apresentação de um modelo triádico, que se repete em inúmeros outros modelos conceituais, seja artístico, seja religioso, seja em ambientes iniciáticos.



Figura 1: Modelo hexagonal

Porém, a partir deste mapeamento em que a *Crítica* surge como delimitador entre a *Ideia* e o *Discurso*, ocorre uma disrupção do fluxo entre a intenção criativa, ou a mecânica de construção de ideias e a ação final, que é o próprio discurso, que se projeta em inúmeras instâncias apresentativas, enquanto outra dimensão triádica, que parte – em se falando de música escrita – do registro da própria ideia e a transposição/aprisionamento da mesma em um ambiente bidimensional, da tela ou da partitura, passando pela tentativa de leitura desse ambiente bidimensional, através da performance e inundado pela técnica, que é outro patamar diferenciador nesse processo de releitura dos códigos sonoros. Na verdade, uma tentativa de aproximação dessa entidade múltipla e hiperdimensional que chamamos de música.

Logo, entendemos que deve haver uma troca ou recomposição de conceitos no escopo do hexágono, onde a “crítica”, como parte triádica do corpo discursivo e intimamente ligada à performance – e como uma das inúmeras possibilidades voláteis de leitura da resultante sonora – se desloca do patamar fronteiro entre “Ideia” e “Discurso” e assume a posição central entre a Técnica (possibilidades de manipulação dos materiais estabelecidos no processo criativo); e a Performance (infindáveis leituras dos materiais criados). O “Registro” então, como referencial visual mutável, passa para a instância interdimensional entre o próprio processo de criação, assumindo definitivamente o Tenet palindrômico, enquanto fronteira delimitadora neste processo genético.

2. Modelo hexadimensional

Como via comparativa, e tentando estabelecer conexões com o arcabouço genético proposto, trazemos um outro modelo bi triádico, ou hexadimensional, idealizado por P. Ouspensky¹ em seus importantes trabalhos sobre tempo e espaço. Ouspensky define os dois ambientes dimensionais como dois pilares triádicos que se expandem *ad infinitum* e que podem ser explicados até sua instância em 6D, como segue abaixo (Fig. 2):

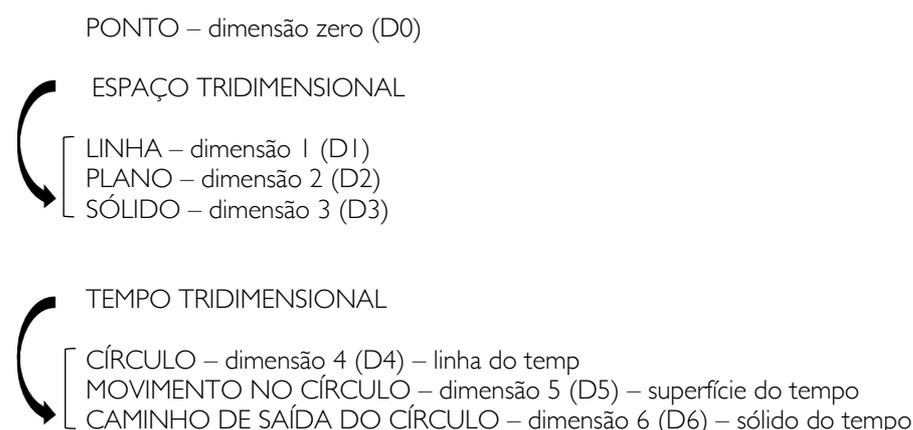


Figura 2: Modelo bi triádico ou hexadimensional idealizado por Ouspensky

¹ Pietr Ouspensky, filósofo e matemático russo, e uma das mais brilhantes mentes do século XX, foi um dos pensadores que mais se aproximou da compreensão desses dois conceitos enigmáticos que, ainda hoje, se mostram como dois grandes mistérios insondáveis: o espaço e o tempo.

Partindo desta disposição, apresentada por Ouspensky na formação de um espaço-tempo hexadimensional, criamos um esquema que facilita a percepção das duplas vias tridimensionalidades (que se fundem) a partir da reapresentação dos modelos espaciais na realidade, agora, imantada pelo tempo; ou seja, a linha, a superfície e o sólido em movimento de expansão sobre um referencial temporal, que não se projeta mais no espaço tridimensional Euclidiano, e sim, em um novo espaço-tempo absolutamente curvo, ou infinitamente “encurvado”, a partir da gravidade, como o terceiro patamar da relativização, que é estabelecido com a formação dos sólidos (ou terceira materialização tridimensional, juntamente com o espaço e o tempo), criando uma mútua atração entre os corpos e, conseqüentemente, encurvando o espaço entre eles (Fig. 3) e projetando estas ocupações tridimensionais em um espaço não mais planimétrico e estático, e sim regido pelo tempo, ou pelo *continuum*, proporcionado pela virtualidade espaço-temporal.

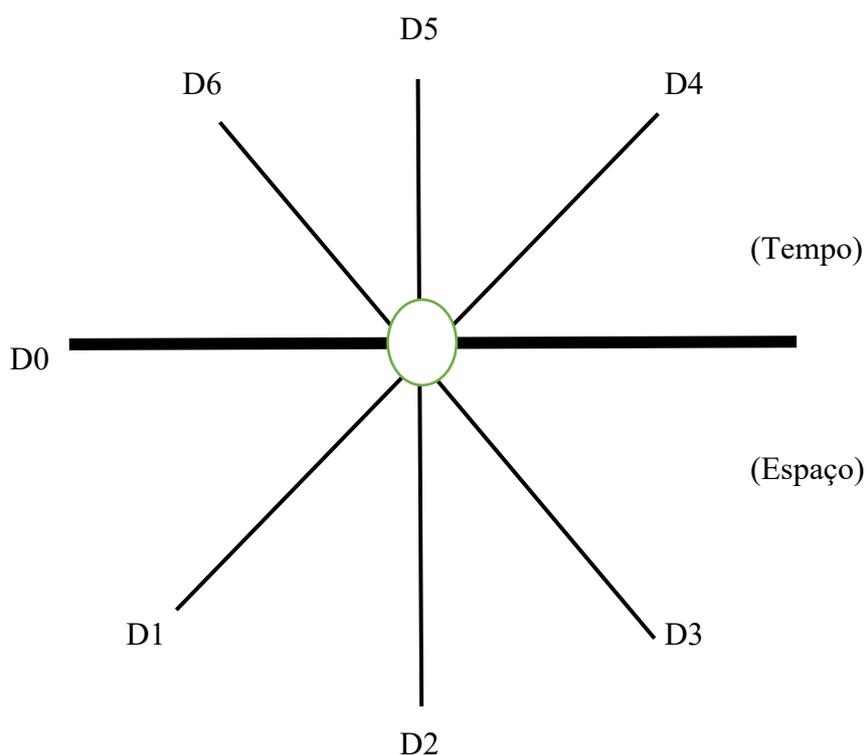


Figura 3: Modelo hexadimensional

Este esquema mostra os prolongamentos entre as duplas tridimensionalidades, como extensões dos referenciais espaciais (Euclidianos)

que se projetam na tridimensionalidade temporal, onde, por exemplo, D1 (linha) como um corpo unidimensional estaticamente posicionado no espaço tridimensional, projeta-se em D4 como um sólido em expansão temporal (em linha curva) em direção ao futuro e ao passado, simultaneamente. Uma via que se projeta em ambas as direções, de espaço e tempo, tendo como ponto unificador, e paradoxalmente delimitador, o Tenet (D0), assim como ocorre no mapeamento do Hexágono proposto do Encontro, onde o *Registro*, com sua alta volatilidade de impressão no mundo bidimensional da partitura e a leitura do mesmo, quando se torna signo sonoro, pela performance, permite infinitas possibilidades de pré-materialização do material final, audível, quando se transforma em música.

Essa noção de tempo como quarta dimensão do espaço e que estabelece uma “linha temporal” que une – ou que possibilita a leitura – o passado e o futuro a partir do presente, que se estende, é apresentado por Ouspensky e posteriormente reeditado por Merleau Ponty que traça o tempo “não como uma linha, mas como uma rede de intencionalidades”. Uma rede (ou um sólido em movimento) que une passado e futuro através de múltiplas retenções dos deslocamentos, como um alargamento do espectro perceptivo – que se manifesta intersticialmente – na formação desta mesma rede de acontecimentos.

Fica claro que, a “linha”, como rede de intencionalidades de Merleau Ponty, e a “linha de tempos” que expande o sólido tridimensional em um *continuum* espaço tempo quadridimensional de Ouspensky, e que vai formar toda a estrutura da física relativística – posteriormente estendidas ao mundo quântico – são as mesmas linhas, imantadas pelo tempo e com a mesma função de expansão, rumo ao infinito. O Tenet, ou D0, que une os dois patamares dimensionais a partir de um único influxo expansivo, em ambas as direções, para o passado e para o futuro. A obra musical em si, que se distende pelas projeções através de Tenet (*Registro*): na direção do criador, que transita em um *continuum* inesgotável enquanto campo de ideias; e nas possibilidades infinitas da performance, como expansões desses sólidos sonoros.

O esquema dimensional antecipado por Ouspensky, no início do século XX, e que aos poucos foi sendo assimilado pela nova física – ou que foi sendo gradativamente confirmado pelas descobertas da física a partir da teoria da relatividade – pode ser transplantado para o universo da música em diferentes

estágios que correspondem às diferentes dimensões que surgem com as ocupações espaciais e temporais, como segue:

- 
- D0- vácuo conceutivo
 - D1- concepção da obra
 - D2- registro bidimensional (notação)
 - D3- percepção planimétrica da obra (individual)
 - D4- obra imantada pelo tempo (continuum)
 - D5- variantes temporais (na obra) possibilidades de outro(s) continuum(s)
 - D6- todas as obras / todos os tempos

Temos então, no esquema proposto, a onipresença de D0 enquanto campo intersticial entre os patamares do processo criativo e das possibilidades inexautas de gênese sonora, a partir das informações que surgem na trama entre a volatilidade concepitiva da obra e os desdobramentos que eclodem, e se simbiotizam, com os infindáveis voos da performance. A D0, ou vácuo primordial pleno de ideias, na concepção de Ouspensky, em estreita comunhão com o “Registro” do Hexágono. Ambos os patamares surgindo como um campo de presença delimitador que proporciona a expansão triádica do processo criativo.

A dificuldade em traduzir tridimensionalmente esse trânsito genético hexadimensional – que resulta para nós como sonoridades e surge a partir de simbioses triádicas de tempo e espaço, principalmente quando falamos de um constructo musical cheio de redes de intencionalidade – ocorre por nossa incapacidade de transpor os limites impostos à nossa percepção, por uma entidade que tem sua origem em um ambiente multidimensional e chega até nós através das sonoridades, ou seja, os sons, e a leitura dos mesmos, se transformando em nossa única possibilidade de traduzir essa entidade complexa que chamamos de música, que passa por nós sem deixar vestígios físicos, apesar das inúmeras tentativas de aprisionamento: pela memória (ainda não físico e extremamente precário) e pela gravação (enquanto um registro estático de um objeto volátil e irretornável).

Ouspensky define essa incapacidade perceptiva temporal, quando diz que “essa sensação incompleta do tempo (da quarta dimensão) – a que obtemos através dos sentidos tridimensionais – nos dá a impressão do movimento, isto é,

cria a ilusão de um movimento que não existe de fato, mas em cujo lugar só existe verdadeiramente a expansão numa direção inconcebível para nós”.

3. Modelo hexagonal/ritual bororo

Fechando esse padrão comparativo a partir dos modelos expostos, concluímos que espaço e tempo, como fluxos intercambiantes, são indissociáveis na Teoria da Relatividade, onde a gravidade² funciona como um elemento tripartite no contexto relativizador, pois é o significativo que une a estrutura espaço-temporal no processo inimaginável da curvatura da luz; ou seja, o tempo (e igualmente o espaço) intersticial, como uma dimensão perceptiva intermediária, acrescida do terceiro vórtice gravitacional que forma com isso uma pós-leitura do incognoscível, a partir de nosso posicionamento tridimensional (Fig. 4). Esta relação triádica: *espaço / tempo / gravidade*, da mesma forma que descortina novos horizontes, novos paradigmas – revelando outras possibilidades de leitura de códigos, levando-se em conta o acaso, a instabilidade, o vácuo (como o *vácuo primordial alquímico*) e o próprio silêncio, não como vazio, mas como metalinguagem sonora que permite a manutenção do fluxo e paradoximultaneamente seu *corte*, como elemento fundamental na sustentação do devir – obriga o receptor a galgar outros níveis perceptivos que possibilitem a decodificação destas novas realidades; ou pelo menos, incitem outras buscas por afluentes que ainda se posicionam em outra esfera dimensional, além dos cinco sentidos. Um salto que pode e deve ser dado no processo de organização do material musical, desde a primeira instância introjetiva, que busca a simbiose entre o continuum e a mecânica arquitetural compositiva, até a instância final da percepção da resultante sonora, que perpassa por várias leituras individuais (campos de presença) e se pré-materializa enquanto obra construída, desde o referencial bidimensional da partitura até a obra em si.

² Conceito utilizado por Einstein para equacionar, e conseqüentemente explicar, a simbiose espaço-temporal mas muito contestada por seus pares desde o seu lançamento; inclusive pelo próprio Ouspensky, que se comunicava com ele para explicar seu conceito de hexadimensionalidade e questionar essa síntese, que para ele era totalmente absurda e inviável. Nikola Tesla igualmente endossava essa contestação e colocava que era: “uma saída elegante para explicar o inexplicável”.

A partir do momento em que percebemos as sonoridades não mais como polos isolados e desvinculados do todo orgânico da obra musical, e sim, como forças pulsantes dentro de uma engrenagem intencionalmente conectada e atuante – dentro de um espaço arquiprojetado e que vai sendo moldado gradativamente – temos que admitir a influência do tempo e das resultantes temporais que circundam o corpo sonoro como uma entidade organizada e planejada para além da tridimensionalidade.

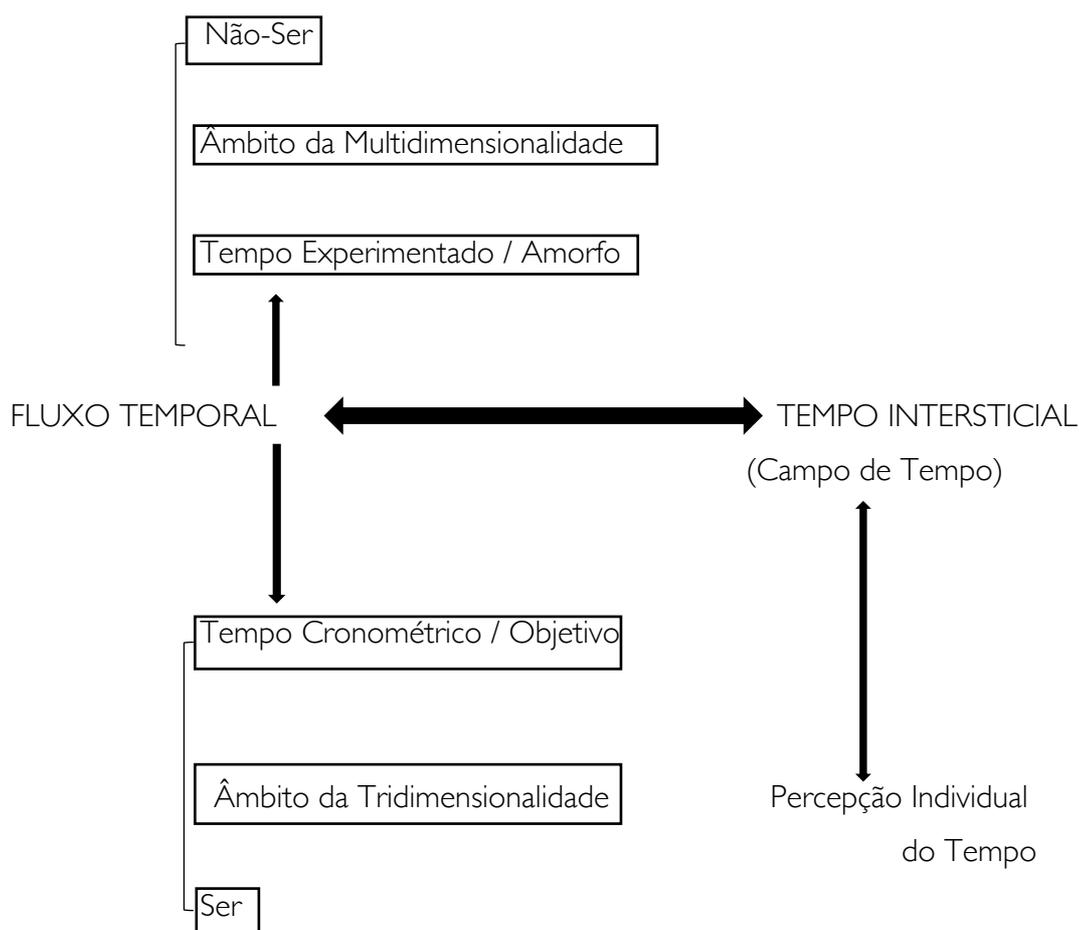


Figura 4: Dimensão perceptiva interdimensional

Traçamos então com esse viés genético uma distinção entre o *devoir*, como formador do arcabouço musical e intimamente atado às inúmeras possibilidades conectivas da rede de tempo, e por isso mesmo mais próximo da temporalidade (ou tempo real); e o *continuum*, como um fluxo amplo que é gerado a partir das ocorrências musicais estabelecidas pelo *devoir*, criando com isso diversos afluentes perceptivos ou intersticiais, causados pelo distanciamento dos

referenciais temporais, e pelo já convívio com o tempo virtual, como obra concebida.

Pensando agora no tempo ritual Bororo, que é verdadeiramente o espaço-tempo (virtual) que passa a existir durante o ciclo funerário, e que se expressa sob a forma de um contínuo estado de incorporação e contato com os antepassados – por todos os participantes e principalmente pelo xamã – como um elo entre os seres imemorais e os integrantes da aldeia e do rito em si, e o *aroe maiwu*, como representante do morto dentro da cerimônia. O devir musical, ligado ao fluxo imagético do ritual, conduzindo os participantes, e por consequência a música, em um processo de materialização que se confirma com a ação ritualística e as leituras individuais das ocorrências, enquanto tempo perceptivo. O corpo ritualístico – do morto e da egrégora formada em torno da cerimônia – imantados pelos cantos, formam a estrutura de contato interdimensional que vaza os limites da tridimensionalidade. O Tenet aí, materializado sob a forma dos cantos rituais, e atualizado enquanto fronteira entre o mundo aldeístico (material) e o mundo da aldeia dos mortos (imaterial).

Esta relação de fronteira, que é estabelecida entre o criador e a obra em um processo genético sonoro, em se tratando de música de concerto e no próprio eixo do Hexágono conceitual, pode ser transplantada ao universo Bororo a partir do eixo xamânico de tempo – que é o tempo (ou o espaço-tempo) instaurado com as ações rituais – estabelecido ao início de cada canto pelo(s) chefe(s) de canto ou pelo próprio *aroe et awara are* (xamã das almas) em cada performance, onde o fluxo de condução do ritual é regido pelo próprio corpo do morto, em estado de decomposição. O adensamento da composição sonora do ritual, sob a forma da condensação dos cantos durante a cerimônia e enquanto força imagética do mesmo, obedece ao processo de definhamento do corpo do morto. A decomposição que rege a composição.

Nas performances realizadas durante o ciclo funerário Bororo, nós, como forasteiros, percebemos o imenso leque desperceptivo temporal, através de informações sonoras que nos remetem à outras paragens similares, pelas atmosferas criadas durante o percurso musical/ritual – em seis, sete ou oito planos distintos – e com um referencial visual – a partir das representações planimétricas – que muito se assemelham às notações de obras deste século.

A partir do modelo Greimasiano trifásico conceitual, que propõe uma circularidade entre os três patamares genéticos, ou seja, ainda circulando na

esfera triádica que ordena o Hexágono conceutivo e o modelo Hexadimensional de Ouspensky, colocamos a importância do signo nessa trama enquanto estágios perceptivos ligados à gênese sonoro-ritual e entendemos o processo de desenvolvimento da ideia musical sob o eixo da virtualidade, atualidade e realidade, que associa cada um dos eixos ao patamar espectral, enquanto ramificações do devir, que se expandem de forma a criar um leque de possibilidades perceptivas, e mutáveis, segundo Greimas, como segue (Fig. 5):

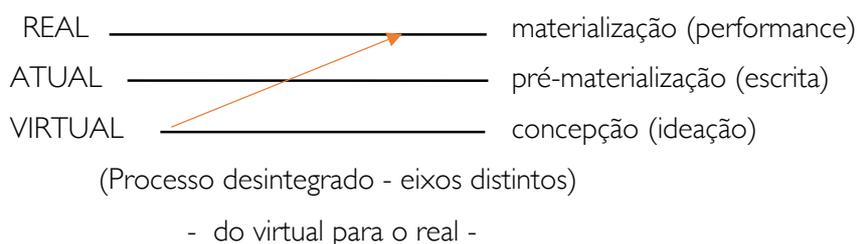


Figura 5: Modelo genético Greimasiano

Percebemos neste trilhar conceutivo, que é o modelo estabelecido nas obras de concerto, um processo desintegrado e claramente delimitado por fronteiras pois cada eixo funciona como uma etapa distinta e desvinculada uma das outras. A concepção, que é o estágio inicial e iniciático do processo, e onde ocorre a simbiose entre a ideação e o continuum em uma verdadeira ponte virtual, que une, ou busca estabelecer a união que trará ao mundo físico, bidimensional, uma possibilidade de leitura deste estágio absolutamente imaterial. Uma tentativa de aprisionamento das ideias no mundo do *Registro* (eixo do Hexágono) que se concretiza com a pré-materialização, que é a instância delimitadora e a própria notação ou escrita da obra concebida, e mesmo assim totalmente volátil enquanto informação que necessita do terceiro estágio; a performance, igualmente passível de infinitas leituras desse material que tenta se sonorizar, se fazer presente no mundo audível, ou se transformar em música.

O tempo que rege cada eixo, e que tem tempos internos individuais, atua como seccionador e delimitador de fronteiras, causando uma cesura a cada estágio, instaurando um patamar de ideação que se transforma na atualidade da notação e se pré-materializa na performance. Três tempos distintos e inconciliáveis. Três tempos ampliados e ramificados em muitos tempos, porém, imantados pelo mesmo *continuum*.

Transplantando este modelo trifásico ao universo Bororo, temos o seguinte esquema que se funde em um só organismo multidimensional e sem fronteiras (Fig. 6):

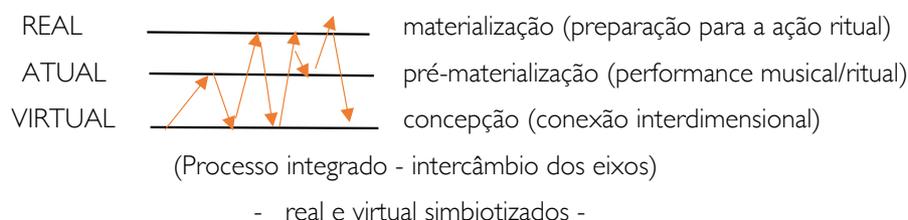


Figura 6: Modelo genético bororo

Fica claro nesta representação, a interpolação dos eixos em um único fluxo, que é instaurado com o início do ciclo funerário, onde as ações (ou o modelo trifásico) ocorrem simultaneamente, com períodos de maior concentração em um dos patamares, de acordo com as ocorrências rituais que mantém a organicidade da aldeia, mas sempre atuando em conjunto e em função do espaço-tempo que é gerado com as atuações em cada plano. A preparação para o ritual, imantada pelas performances, contiguamente, estabelecendo a conexão entre a aldeia dos vivos e a aldeia dos mortos, ininterruptamente.

O fio que conduz o desenrolar musical/ritual do eixo virtual/conceptivo para o atual/perfomático, pré-materializa a ação final ritual, sem que haja um desvinculo do processo conceptivo em todas as fases.

O que ocorre nesta trama trifásica conceptiva, e que a difere da anterior, é um contato contínuo e intercambiante entre os três eixos, sem que um deixe de existir – enquanto força propulsora no contexto ritual – ou atuar, quando ocorre a mudança no eixo conceptivo.

A ação ritual, que é a meta objetiva ou que proporciona a materialização da intenção ritual, é ainda impregnada do poder criativo imprimido no primeiro eixo. Neste sentido, podemos afirmar que – pela conexão dos três eixos em um processo integrado, que parte das ações humanas e chega na mais sutil manifestação do tempo mítico Bororo (pelo canal xamânico) – a música Bororo, é não somente a música do tempo que transita na esfera trifásica conceptiva, ou do tempo que se (des)materializa em devir musical, mas do tempo que (pré) existe na memória perdida dos homens.

Referências

1. Einstein, Albert. 1999. *A teoria da relatividade especial e geral*. Rio de Janeiro: Contraponto.
2. Fabian, Stephen Michael. 1992. *Space-Time of the Bororo of Brazil*. Gainesville: University Press of Florida.
3. Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
4. Lavelle, Louis. 2012. *A presença total*. São Paulo: É Realizações Editora.
5. Ochoa, Gonçalo. 2001. *O processo evolutivo da pessoa Bororo*. Missão Salesiana de Mato Grosso. Campo Grande: UCDB.
6. Ouspensky, Pietr. 1983. *Tertium Organum*. New York: Oxford University Press.
7. _____. 1987. *O Quarto Caminho*. São Paulo: Pensamento.
8. Ponty, Merleau. 1999. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
9. _____. 2012. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva.
10. Victorio, Roberto. 2003. Timbre e espaço tempo musical. *Territórios e fronteiras*, v. 4, n. 1.
11. _____. 2006. Tríade conceitual e imaterialidade. *Arte e Cultura IV – Unesp estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume.
12. _____. 2016. *Música ritual Bororo e o mundo mítico sonoro*. Cuiabá: EdUFMT.
13. _____. Livro, CD *Trilogia Bororo* e DVD com documentário “Aroe Jari”.