

Memórias de novembro

November Memories

Luiz Felipe Guimarães Soares¹

Resumo: O concerto November Steps, de Toru Takemitsu, para shakuhachi, biwa e orquestra, apresenta um desafio epistemológico ao ativar memórias relativas a momentos não necessariamente vividos. Este ensaio propõe uma leitura do concerto nesse sentido, tendo por fundamento principal o conceito de duração em Bergson.

Palavras-chave: Toru Takemitsu; biwa; shakuhachi; Bergson; Duração.

Abstract: Toru Takemitsu's concert November Steps, for shakuhachi, biwa and orchestra, poses an epistemological challenge by eliciting memories of moments which did not necessarily occur. In this essay, I propose a reading of the concert along these lines, taking Bergson's concept of duration as a starting point.

Keywords: Toru Takemitsu; biwa; shakuhachi; Bergson; Duration.

¹ Professor do Departamento de Artes da UFSC, doutorado em Literatura pela UFSC (2001), pós-doutorado em Artes no King's College London (2015), bacharelado em piano e doutorando em Música pela Udesc.

Mais de meio século depois de sua estreia, *November steps*, de Toru Takemitsu, ainda soa como um desafio epistemológico. Sua divisão irregular em 12 partes, de durações muito diferentes, é mais enigmática do que o título. Ao longo de seus 20 minutos, não há um único tema para amparar a memória ou aplacar a ansiedade na busca de um sentido narrativo. Some-se a isso a complexidade tímbrica: trata-se de um concerto para shakuhachi e biwa, de um lado, e orquestra, aliás, duas orquestras, de outro. Para cada instrumento (não só para os japoneses) há todo um leque de timbres diferentes, indicados na partitura, produzindo uma combinatória dificilmente sistematizável.

A cada vez (desde a primeira) em que ouço esse concerto, em diferentes gravações, ele me aparece como um velho conhecido, embora sempre estranho, com seu fascínio inquietante, desafiando a memória de sensações misturadas: o que acabo de ouvir me lembra algo vivido, ou essa suposta lembrança é inventada? O concerto, assim, me demanda um conceito de tempo, para além do cronológico, que dê conta da leitura de suas complexidades. Vou listar aqui algumas dessas complexidades (incluindo essa, que envolve a relação entre memória e história) e argumentar que o conceito de duração, em Bergson, responde em grande parte a essa demanda. Coerente e inevitavelmente, assumo o caráter subjetivo dessa proposta, como consequência da epistemologia bergsoniana.

1

November steps tem uma introdução e onze partes numeradas, sugerindo associação com novembro, o 11º mês. Mas a regularidade dos meses nada tem a ver com os passos (steps) de Takemitsu. É impossível formular um termo geral para a série das durações dessas partes. A tabela em anexo – feita a partir da gravação da apresentação da peça pela orquestra NHK no Festival de Salzburgo de 2013 – mostra que o passo 3 dura 9 segundos, enquanto o passo 10 (o da cadência) dura 8 minutos e 18 segundos (quase metade da peça inteira). Encontramos durações parecidas entre alguns passos, mas essa constatação mais atrapalha do que ajuda na busca de um termo geral. A mesma tabela mostra grande heterogeneidade de andamentos e fórmulas de compasso, indicando ser também impossível associar os passos a estruturas rítmicas.

As divisões da peça em passos não obedecem a uma lógica visível ou audível, envolvendo mesmo, algumas vezes, uma boa dose de arbitrariedade. Algumas fronteiras são muito claras, como aquela entre a introdução e o primeiro passo, quando a orquestra silencia numa pausa com fermata, e o shakuhachi entra solando, sendo logo seguido pelo biwa. Outras, porém, são praticamente invisíveis, como aquela entre os passos 2 e 3 e a seguinte, entre o 3 e o 4. É como se o 3 fosse dispensável enquanto divisão. De modo geral é o timbre que marca as fronteiras. Do passo 5 ao 6, por exemplo, temos simplesmente o som da orquestra sumindo, até ouvirmos novamente um solo de shakuhachi. Do 6 ao 7, porém, antes de haver (no compasso 36) a volta de vários sons da orquestra, temos simplesmente um *cluster* agudo dos violinos, primeiro em fortíssimo e depois em piano, por 5 segundos. Takemitsu marca a fronteira no *cluster*, não no compasso 36. Por quê? Além disso,

os próprios timbres às vezes enganam: o caráter percussivo do plectro do biwa, por exemplo, é camaleonicamente mimetizado pela percussão e pela harpa tocada com batida na madeira, o que disfarça a entrada no passo 10.

Por si só, essa escrita – que, por um lado, insere marcas numéricas precisas e, por outro, borra as fronteiras que corresponderiam a essas marcas – já faz reverberar o conceito de duração em Bergson. Não se trata da medição do intervalo entre dois instantes, mas, basicamente, de mudança. O que muda está em movimento, a vida é movimento incessante, mudança radical a cada instante. Não há como associar nem mesmo o instante a algo sem mudança, a uma fronteira sem vida. Faz-se isso racionalmente, artificialmente, como recurso didático diante da necessidade de compreensão do mundo, mas essa divisão do tempo não se verifica. Para Bergson, não há estados de coisas – a vida não se divide em passos. “Se nossa existência fosse composta por estados separados cuja síntese tivesse que ser feita por um ‘eu’ impassível, não haveria duração para nós. Pois um eu que não muda não dura” (BERGSON, 2005, p. 4).

November steps soa como uma alusão a essa indistinção entre estados: não há separação entre “steps”, tudo ali é movimento. Qualquer marcação de fronteiras será necessariamente artificial, consolo para a impossibilidade de apreensão desse movimento que ninguém divide, dessa mudança que ninguém interrompe.

2

A escrita para biwa e shakuhachi reforça essa imagem da inexistência de estados, ou passos. Suas linhas não têm barras de compassos (exceto nos três últimos), muito menos fórmulas. A divisão entre as notas se dá, na maior parte, pela relação interna entre elas, sem um batimento externo, não correspondendo portanto (exceto nos três últimos compassos) à divisão de tempo das linhas da orquestra. Notas longas são às vezes representadas por traços. Da notação tradicional, apenas a colcheia, e raramente a semicolcheia, são empregadas. As outras notas têm apenas bolinhas pretas, sem hastes. Aparecem também os traços paralelos dos vibratos. E a escrita segue outras notações expostas na bula, no início.

Ouvir esses dois instrumentos, enquanto se lê a partitura, basta para percebermos o quanto as durações das notas ficam a critério dos instrumentistas. Uma termina onde a outra (ou o silêncio) começa, mas a fronteira não está escrita, temos que esperar para perceber a mudança, não há um fator lógico a indicá-la.

3

Mesmo os instrumentos europeus, guiando-se em geral pelos símbolos escritos, ou seja, pela artificialidade de que fala Bergson, acabam podendo também se aproveitar dessa liberdade quanto às fronteiras. Além da já mencionada heterogeneidade de fórmulas de compasso e andamentos, e além de divisões muito complexas, existe muita liberdade agógica. O “senza tempo” do shakuhachi aparece no início do passo 7; assim como um “rapid & staccatissimo” no compasso 9; há traços indicando acelerações ou ralentandos mais ou menos

rápidos, como nos compassos 17 e 18; ou mesmo uma medida imprecisa como “ $\epsilon=40-48$ ”, para os compassos de 21 a 24. Mesmo sob um/a regente rigoroso/a, permanece aquela margem que borra a fronteira nítida entre segmentos. Os instrumentos europeus parecem, mais uma vez, mimetizar shakuhachi e biwa, agora quanto à liberdade com relação à cronologia rígida.

4

November steps é um concerto. Essa estrutura, por si só, separa e junta duas partes, exibindo suas diferenças e afinidades – surpreendentes neste caso. Duas tradições distantes se juntam para um debate de certo modo insólito. Neste encontro, Takemitsu valoriza justamente a diferença: “Two worlds of sound: *biwa-shakuhachi* and the orchestra. Through juxtaposition it is the difference between the two that should be emphasized” (TAKEMITSU, 1995, p. 102). Em boa parte da peça essa diferença é valorizada tanto no tratamento do tempo quanto na exploração dos timbres. Seiji Ozawa conta que, na época em que Takemitsu estava compondo a peça, em Komoro, a biwaísta Kinshi Tsuruta se mudou para a casa ao lado. Tudo indica que trabalharam juntos na composição, assim como o shakuhachista Katsuya Yokoyama. O intenso detalhamento dos timbres, com toda aquela riqueza notacional, evidencia o quanto a escrita explora as potencialidades dos instrumentos. Antes da estreia com a Filarmônica de Nova Iorque, em novembro de 1967, Ozawa, Tsuruta e Yokoyama ensaiaram muito, em Toronto, junto com Takemitsu, e fizeram um ensaio geral com a Sinfônica de Toronto, que Ozawa dirigia (idem, p. 103). Takemitsu se esmerou também na exploração das potencialidades tímbricas dos instrumentos ocidentais, indicando técnicas diferentes, adicionando ainda uma bula geral para as cordas e uma específica para as harpas.

A audição de *November steps* mistura proximidade e distância, conversa e confronto, afinidade e diferença. Numa entrevista de 1991, Ozawa amplia o sentido do confronto, apontando um duelo, uma esgrima, entre os dois instrumentistas japoneses, metáfora que ele reforça com a junção repetida dos punhos. A orquestra não é pano de fundo, mas reforço à relação entre os dois. Ele dá como exemplo a relação entre o trompete e o shakuhachi, dos quais imita, com a voz, os ataques violentos.²

Essa ideia de junção/separação, ou aliança/conflito, envolvendo não só tradições diferentes, mas também complexidades internas a elas, já está no próprio sentido do concerto. *Concertar* vem do latim, incorporando, segundo o Corominas, o sentido de combater, lutar, passando daí a “concertar la paz”, colocar-se em acordo, e daí a tocar em conjunto, dar um concerto. Corominas reafirma com Spitzer o sentido de “to strive harmoniously together (by making music)” (COROMINAS, 1984, p. 166).

Essa articulação musical entre briga e harmonia, conflito e acordo, reforça a demanda epistemológica que me move aqui. Como essas diferenças entre coisas tão conflitantes podem, ao soar, acender minha

² Cf. https://www.youtube.com/watch?v=GUvWhy-dZS8&t=402s&ab_channel=FelipeSoares, especialmente do momento 2’57” ao 3’47”. Agradeço imensamente a minha amiga Mitsue Yanai pela tradução geral dessa fala de Ozawa.

memória de modo tão abrangente e impreciso? Vejamos: (1) Bergson (2005, p. 4) propõe, “quanto à vida psicológica, (...) que o tempo é o tecido mesmo de que ela é feita”; (2) Deleuze (2007, p. 103) o parodia dizendo que “a única subjetividade é o tempo”; (3) *November steps* produz um acúmulo *concertante*, paradoxal, de complexidades temporais e diferenças históricas possivelmente inconciliáveis; (4) e o faz negando a possibilidade da divisão do tempo (ou do movimento) em “steps”. Com isso, a leitura de *November steps* acaba soando para mim, como uma teoria bergsoniana do tempo, ou da subjetividade – algo análogo, ainda que em outra escala, à leitura de *Em busca do tempo perdido*.

Bergson desenvolve o conceito de duração a partir da reformulação que faz da pergunta central do dualismo entre corpo e espírito – ou entre realismo e nominalismo – em *Matéria e memória*, de 1896. Ele argumenta torrencialmente contra ambas as linhas de pensamento, começando do zero: “Iremos fingir por um instante que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito (...). Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra” (BERGSON, 1999, p. 11). Tudo somos imagens. Não no sentido da representação, da imagem que remete a algo fora dela. O dualismo aparece aqui, não entre dois grupos de imagens diferentes, mas entre dois modos diferentes pelos quais as imagens se relacionam. Ao mesmo tempo em que agem e reagem entre si, segundo “leis da natureza”, elas se relacionam de modo diferente com uma imagem em particular, meu corpo. Este vai responder aos estímulos de modos imprevisíveis (não legíveis), fazendo, entre percepção e ação, um intervalo de *afecção*, em que aparecem inumeráveis possibilidades de reações motoras. Daí a reformulação:

Como se explica que as mesmas imagens possam entrar ao mesmo tempo em dois sistemas diferentes, um onde cada imagem varia em função dela mesma e na medida bem definida em que sofre a ação real das imagens vizinhas, o outro onde todas variam em função de uma única, e na medida variável em que elas refletem a ação possível dessa imagem privilegiada? (Idem, p. 20-1)

Essa reformulação atinge toda a teoria do conhecimento – e consequentemente teorias da memória, da história, do tempo. A duração aparece como fundamento. Bergson considera a própria interação entre as imagens como percepção. A percepção está nas imagens, meu corpo entre elas: “minha percepção está fora do meu corpo, (...) os objetos exteriores são percebidos por mim onde se encontram, neles e não em mim”. Já a *afecção* está em mim: também “meus estados afetivos são experimentados lá onde se produzem, isto é, num ponto determinado de meu corpo” (idem, p. 59). No jogo entre percepção, *afecção* e ação, a *afecção* corresponde a uma “zona de indeterminação”: a ação (útil) com que meu corpo responderá ao estímulo envolve a circulação de informações pelos canais nervosos, um intervalo de hesitações, possibilidades nascentes: “a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo” (idem, p. 29). É preciso “restituir ao corpo sua extensão, e à percepção sua duração.” (Idem, p. 272) A percepção dura.

“[N]ão há percepção que não esteja impregnada de lembranças”. Assim, “Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração”. Nela, a memória “prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos.” Recobrando a percepção com lembranças e contraindo no suposto instante essa pluralidade de momentos, a memória “constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas”. (Idem, p. 31) A “percepção consciente” se faz na duração, a cada percepção, a cada atualização de lembranças.

Essa duração não é cronológica, obviamente; não pode ser medida. Cada instante conscientizado, rememorado, corresponde a uma contração de lembranças, que não correspondem a unidades cronológicas discretas. Pensemos na cor vermelha, por exemplo, aquela de menor frequência no espectro visível. Sabe-se que o menor intervalo entre estímulos perceptível pelo cérebro é de dois milésimos de segundo. O vermelho vibra a mais de 400 trilhões de Hertz. Se tivéssemos que distinguir uma a uma essas vibrações, levaríamos mais de 25 mil anos para perceber o vermelho. O fato de percebermos essa cor imediatamente é apontado por Bergson como exemplo de contração. “Em nossa duração, aquela que nossa consciência percebe, um intervalo dado só pode conter um número limitado de fenômenos conscientes. (...) E todavia sabemos que milhões de fenômenos se sucedem enquanto contamos apenas alguns deles” (idem, p. 242-3).

Em resumo, a duração bergsoniana corresponde a um acúmulo de vários tempos, ritmos, eras, velocidades, movimentos. A consciência é capaz de contrair ou espriar lembranças em movimentos independentes das sucessões dos fenômenos. Diante da referência a uma sinfonia de uma hora, lembramo-nos dela em menos de um segundo. Os supostos instantes são, como formulou Deleuze (1985, p. 9-21), *cortes móveis* da duração. A duração é o próprio movimento da vida que se acumula – todo o passado, que não passa, vai se acumulando, e as lembranças se aglomeram ou se dispersam nas consciências a cada instante, a cada contato com as outras imagens. “A mudança encontra-se por toda parte, mas em profundidade; nós a localizamos aqui e acolá, mas na superfície” (BERGSON, 1999, p. 246). E toda a transformação universal pode se condensar na consciência a cada suposto instante.

Na duração se acumulam, portanto, os movimentos de ambos os sistemas de imagens, aquele centrado em meu corpo e aquele, sem centro, da interação universal. Nela, também a subjetividade é alargada enquanto conceito, diante da história. A fronteira entre a história do indivíduo e uma suposta “história universal” fica problematizada. A memória individual é sempre feita de tensões e relaxamentos, contrações ou distensões de imagens acumuladas no passado, e não há como dizer quem é o dono de cada imagem – algo análogo à apropriação individual de uma língua, que é sem dono, por mais que o indivíduo nela se construa. Não crio em mim uma representação de movimento ou mudança histórica: em vez disso, participo ativamente do próprio universo que muda, sou sempre história.

Vimos que *November steps* valoriza a profunda diferença (cultural, histórica) indicada na superfície pelos instrumentos concertantes. O choque de timbres soa como um chamado da percepção para uma nova

atualização, em nós, de toda a complexidade do passado acumulado. No compasso 25, por exemplo, ouvimos, de um lado, um ataque do shakuhachi (descendo numa apoiatura de 13ª e logo subindo uma nona), acompanhado por um choque do plectro no biwa. De outro lado (desse passado), ouvimos uma mistura louca de arpejos nas cordas, como um *cluster* que fosse paradoxalmente se modificando por dois compassos, produzido por 48 linhas diferentes de cordas – além de, ao final, gongos, tantans e sinos tubulares. Essa maravilhosa confusão sugere destruição, queda de escombros, contração de múltiplos movimentos do passado ruinoso.

5

A multiplicidade de conflitos acumulando-se na duração aparece também na divisão da orquestra. Takemitsu escreve para dois grupos orquestrais, desenhando na partitura um esquema de sua distribuição no palco. Os dois grupos, com a mesma quantidade de instrumentos correspondentes, estão simetricamente colocados com relação à/ao regente. As duas escritas são quase sempre diferentes. Existe também, portanto, um *concerto* estereofônico entre esses dois grupos. Considerando ainda a boa dose de independência que observamos entre biwa e shakuhachi, e as diferenças entre instrumentos correspondentes em cada naipe, ouvimos relações concertantes que se multiplicam numa combinatória sem fim. De novo: a cada nova percepção, as lembranças históricas se multiplicam. E há diferenças entre percepção e consciência. Às vezes os sons das harpas se complementam numa frase só, como no compasso 7, quando a da esquerda faz uma semicolcheia em sib/lá#, e a outra faz a semicolcheia seguinte em réb/dó#. A divisão, desta vez, não se dá entre direita e esquerda, mas em cada harpa, na qual os sons enarmônicos são tocados em duas cordas praticamente ao mesmo tempo. Sei disso pela partitura: o trabalho da consciência é que dobra cada som que percebo.

6

Do mesmo modo, no início do passo 2 (compasso 25), os desenhos da direita começam com fusas e semicolcheias. Os da esquerda são simétricos, começando com notas (relativamente) longas. Arpejos ou escalas de um lado se apoiam em notas sustentadas de outro. Mas isso, também, é mais lido do que escutado. No compasso 8, há uma clara simetria entre as harpas e entre os violinos de 7 a 12. No 9, a simetria vira paralelismo. Podemos ver/ouvir uma espécie de movimento de movimentos, como aqueles de cardumes observados num mergulho. Junte-se a essa complexidade os gestos criativos dos regentes (refiro-me a Ozawa e Dutoit).

7

Há também o conflito entre simultaneidade e sequência – como no caso das harpas, mencionado há pouco. Em seis compassos (3, 4, 11, 28, 41, 42) aparece um longo sinal de crescendo, não horizontal, mas oblíquo. Normalmente, o sinal horizontal implica simultaneidade entre o aumento de intensidade e a passagem do tempo cronológico. Nesses compassos indicados, as entradas dos instrumentos são sequenciais, o

que já aumentaria o volume. Mas com a indicação do crescendo, a entrada de cada instrumentista vai ser numa intensidade maior do que a da anterior. Esse detalhe é indicado pela marca oblíqua, que indica também um gesto coreográfico, como aquele da “ola” de torcidas de futebol. A junção, no oblíquo, de duas componentes, uma cronológica, a outra espacial, corresponde à duração da percepção de cada instrumentista, indicando ainda uma complexidade cartesiana insuspeitada: ambas as linhas divergentes estão graficamente decrescendo, sugerindo um aumento para baixo – um mergulho de intensidade crescente, proporcional à profundidade da mudança.

8

A leitura em geral mostra bem o que é devolver a duração à percepção. Ao ver um grupo de notas já ouço sequências, intervalos, ritmos, harmonias, histórias etc. A escrita de Takemitsu intensifica isso com complexidades métricas, como nos compassos 17 e 18, com quiáteras desiguais (de 3, 5 ou 6 notas em um ou dois tempos) simultâneas. Mesmo profissionais de alto nível precisam dedicar tempo de ensaio a essas complexidades, que no entanto, no momento da performance, fluem em poucos segundos.

9

A flexibilidade agógica da peça exige do grupo um entrosamento intenso. Nas entradas dos passos 2, 5, 7, 8, 10 e 11, a/o regente precisa absorver em si o fluir dos sons de shakuhachi e/ou biwa e escolher um momento pra dar entrada à orquestra. Aqueles sons nem seguem um pulso regular. Ozawa, Yokoyama e Tsuruta parecem ter construído nos ensaios, treinando as memórias, uma intuição mútua, buscando alguma afinidade num nível de relaxamento das consciências. Em Bergson, a intuição ganha caráter central: “o problema pendente entre o realismo e o idealismo, em vez de perpetuar-se em discussões metafísicas, deverá ser resolvido pela intuição.” (BERGSON, 1999, p. 76) Ao selecionar e condensar momentos múltiplos da duração, “ela nos libera do movimento de transcorrer das coisas, isto é, do ritmo da necessidade” (idem, p. 266), indicando-nos o ritmo de nossa própria vida.

10

Sendo *November steps* atonal, podemos imaginar todos os acordes, na duração da peça, interagindo entre si de maneiras as mais diversas. Ao mesmo tempo, minhas reações são imprevisíveis, o que me leva ao exame de minha afecção. Com relação aos outros corpos minha percepção desenha ações possíveis. A afecção (assim como a dor), ao contrário, ocorrendo em meu corpo, “é uma ação real, e não mais virtual, que a percepção desenha” (idem, p. 273). Minha afecção com *November steps* me traz a lembrança de tempos vagos, muito provavelmente não vividos, mas lembrados com a mesma intensidade dos vividos. Sinto-me implicado no ataque do shakuhachi, nas entradas dos passos 2 e 3. No 3, acabo seguindo o shakuhachi, inevitavelmente com algum tipo de sofrimento. O *cluster* agudo dos violinos na entrada do passo 7 é um velho conhecido... desde a primeira vez. Os gestos de Ozawa, nos momentos do crescendo oblíquo, trazem-me os movimentos dos

cardumes, que observo há séculos nas profundezas históricas – mesmo sem nunca ter observado um cardume.

Entre a ação e a memória é possível perceber, diz Bergson, diferentes planos de consciência, “milhares de repetições integrais e no entanto diversas da totalidade de nossa experiência vivida”. (Idem, p. 282)

11

O shakuhachi, que eu não ouvira, ressoou para mim em instrumentos conhecidos, principalmente em recorrentes bordaduras rápidas seguidas de notas longas. Já na abertura da peça, os 6 primeiros violinos à direita fazem duas notas curtas, em intervalos de segunda, seguidas de uma longa, enquanto os outros seis mantêm notas longas; algo análogo acontece na esquerda, um tempo depois, entre os 4 primeiros e os outros. O resultado é a montagem coletiva (de 24 linhas) de um prenúncio do shakuhachi, no qual, muitas vezes, a nota longa é precedida por bordadura. Ele entra depois do compasso 24, com um ré longo, vibrando, e logo em seguida oscila num ataque violento com um salto de nona pra baixo e outro de sétima pra cima, logo reafirmando a última nota (dó#). Isso lembra a montagem dos violinos.

Nesta análise, eu pareço saber o que lembra o quê, mas nas audições anteriores, eu sentia apenas um lembrar vivo, intenso... sem saber de quê. Essa possibilidade colocada por Bergson incomoda o narrador de *Em busca do tempo perdido*. “Desde o momento em que não conheço toda uma parte das lembranças que estão por detrás de mim, (...) quem me diz que nessa massa desconhecida de mim não há recordações que remontam muito além da minha vida humana?” (PROUST, 2004, v.2, p. 808) Deleuze (2003, p. 55) mostra a semelhança, quanto à memória, entre a formulação proustiana e o bergsonismo. Em ambos, “não retornamos de um presente atual ao passado, não recompomos o passado com os presentes, mas nos situamos imediatamente no próprio passado.” O narrador proustiano reforça inclusive a ideia bergsoniana de, na duração, vivermos de fato nossa própria vida. Diz que nosso “verdadeiro eu” desperta na presença de um cheiro ou um ruído, desde que, “ouvido ou aspirado antes, o sejam de novo, ao mesmo tempo no presente e no passado, *reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos*. (...) Um minuto livre da ordem do tempo recriou em nós, para senti-lo, o homem livre da ordem do tempo.” (PROUST, 2004, v.3, p. 666-7, grifo meu)

A diferença entre esse narrador e Bergson, segundo Deleuze, é um inconformismo do primeiro: ele quer a recuperação do passado, “tal como se conserva em si” (DELEUZE, 2003, p. 55). Seu tempo *perdido* não é o tempo desperdiçado, mas aquele que se perdeu por aí, e que precisa ser *recuperado*. Em minha escuta de *November steps*, eu acabo tendo vontade de recuperar esse tempo, há muito perdido, em que eu não apenas ouvia sons do mundo inteiro interagindo à spera e docemente com os japoneses, mas também tocava muitos desses instrumentos, ao mesmo tempo em que regia. Ouvi muito esse concerto nesse mês de novembro que acaba de passar. E foi pouco em relação ao mergulho oblíquo nesse meio aquoso, histórico e musical, de profundidade e abrangência crescentes, do qual não vejo mais saída. Não reclamo:

enquanto isso vou aprendendo novos movimentos e compondo meus concertos com esses velhos cardumes e suas danças sempre novas.

Referências

- BERGSON, Henri. *A evolução criadora* [1907]. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito* [1896]. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COROMINAS, Joán. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*: CE-F. Madrid: Gredos, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*, tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FAGLIONI, Felipe. *A harpa de pedais no século XVIII e as influências de suas características sobre seu repertório e escrita idiomática* (tese de doutorado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2015.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- TAKEMITSU, Toru. *Confronting silence: selected writings*. Tradução (do japonês ao inglês) e edição de Yohiko Kakudo and Glenn Glasow, prefácio de Seiji Ozawa. Lanham, Toronto, Oxford: Scarecrow Press, 1995.
- TAKEMITSU, Toru. *November steps* [partitura para orquestra]. New York, London, Frankfurt: C. F. Peters, s/d.

Sites

- November steps* no Festival de Salzburgo, 2013, Orquestra NHK, com regência de Charles Dutoit e solos de Kaoru Kakisakai (shakuhachi) e Kakujo Nakamura (biwa): https://www.youtube.com/watch?v=NaGTdSR1o88&ab_channel=FelipeSoares
- November steps* na Tokyo Bunka Kaikan, dia 6 de novembro de 1990, com a Nova Filarmônica Japonesa, regência de Seiji Ozawa, solos de Kinshi Tsuruta (biwa) e Katsuya Yokoyama (Shakuhachi), os mesmos da estreia em 1967 (com entrevista de Ozawa): https://www.youtube.com/watch?v=GUvWhy-dZS8&t=406s&ab_channel=FelipeSoares
- November steps* em estúdio, gravação de 1991, pela Orquestra Saito Kinen, regência de Seiji Ozawa, solos de Kinshi Tsuruta (biwa) e Katsuya Yokoyama (Shakuhachi), os mesmos da estreia em 1967: https://www.youtube.com/watch?v=wjYMz0vVXpA&ab_channel=SaitoKinenOrchestra-Topic
- November steps*, só o passo 10, com Kumiko Shuto (biwa) e Kifu Mitsuhashi (shakuhachi), em 2020: <https://youtu.be/eHzK6X5wVBg>

Takemitsu Project: https://www.youtube.com/channel/UCt_pDTHiT_WdzfPueuqqtog

Termos do shakuhachi: <http://wsf2018.com/about/shakuhachi-terms>

Técnicas de shakuhachi:

https://www.youtube.com/watch?v=ILa3iguNL3U&ab_channel=senzoku-online

Anexo – Divisões de *November steps*

*	Duração*	Compasso(s)	Fórmula(s) de compasso	Andamentos	Instrumentos
Introdução (00:56)	112s (1'52")	0 a 24	4/8 exceto c.5: 3/8	c. 1-5: $\epsilon=60$ / c. 6-14: $\epsilon=48$ / c. 15-17: accel. c. 18: $\epsilon=72...60$ / c. 19: $\epsilon=60$ / c. 20: rall. c. 21-24: $\epsilon=40-48$ [sic]	madeiras, metais, percussão, cordas
Passo 1 (02:48)	44s	24'**	não há	livre	shakuhachi, biwa
Passo 2 (03:32)	41s	25, 26, 26'	4/8 26': não há	$\epsilon=60$ / 26': livre	shakuhachi, biwa, percussão, cordas
Passo 3 (04:13)	9s	27	3/8	$\epsilon=72$	shakuhachi, biwa, trombones, percussão, cordas
Passo 4 (04:22)	78s (1'18")	28, 29, 29'	5/8 29': não há	$\epsilon=60$ / 29': livre	shakuhachi, biwa, trombones, percussão, cordas
Passo 5 (05:40)	24s	30 a 35	c. 30: 5/8 c. 31-35: 4/8	c. 30: $\epsilon=60...90$ / c. 31: $\epsilon=60$, rall. c. 32-34: $\epsilon=48$ / c. 35: rall.	madeiras, metais, percussão, cordas
Passo 6 (06:04)	79s (1'19")	35'	não há	livre	shakuhachi, biwa
Passo 7 (07:23)	129s (2'09")	35' (final) 36 a 48, 48'	35': não há c. 36	35': livre / c. 36-37: $\epsilon=60$ / c. 38: rall. c. 38-48: $\epsilon=48$ / 48': não há	35'(fim): shakuhachi, violinos c.36-48: shakuhachi, madeiras, metais, percussão, cordas 48': shakuhachi
Passo 8 (09:32)	29s	49 a 52	4/8	$\epsilon=48$	shakuhachi, cordas
Passo 9 (10:01)	28s	52'	não há	livre	biwa
Passo 10 (10:29)	498s (8'18")	53 a 56, 56'	c. 53-54: 4/8 c. 55-56: 5/8 56': não há	c. 53-56: $\epsilon=60$ 56': livre	shakuhachi, biwa, madeiras, metais, percussão, cordas
Passo 11 (18:47-20'29)	102s (1'42")	57 a 70, 70'	4/8 70': não há	$\epsilon=48$ 70': livre	56': só shakuhachi e biwa shakuhachi, biwa, metais, percussão, cordas

(*) Marquei os tempos para os cálculos das durações na gravação da apresentação da peça pela orquestra NHK, com regência de Charles Dutoit e solos de Kaoru Kakisakai (shakuhachi) e Kakujo Nakamura (biwa), no Festival de Salzburgo de 2013. Cf: https://www.youtube.com/watch?v=NaGTdSR1o88&ab_channel=FelipeSoares

(**) Indiquei a "linha" nos trechos de tempo livre dos solos de shakuhachi e/ou biwa, que não se caracterizam como compassos, não tendo correspondentes na numeração de compasso da orquestra. O número do trecho com linha é o do compasso anterior (o passo 1, por exemplo, no trecho 24', fica entre os compassos 24 e 25).

Artigo enviado em: 6/6/2022. Aprovado em: 30/11/2022.