

Trajetórias

Carole Gubernikoff

Resumo: Carole Gubernikoff, professora de análise musical na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, e pesquisadora em música, composição musical, tem se dedicado principalmente à análise de obras do repertório contemporâneo. Nesta palestra, faz um relato de sua trajetória de vida como professora e pesquisadora ao longo dos trinta anos desde a fundação da ANPPOM, em 1988. Sua primeira participação, como doutorando se deu em 1989, e desde então tem participado de todos os encontros e congressos, seja como palestrante, apresentando comunicações ou participando do conselho acadêmico como parecerista.

Estamos aqui para comemorar os trinta anos da ANPPOM. Minha primeira participação se deu em 1989, em Porto Alegre. O convidado daquele ano foi o musicólogo e semiólogo Jean Jacques Nattiez, que apresentou palestra excelente. Pessoa extremamente afável, conhece-lo pessoalmente foi um fator importante para os desdobramentos de minha vida acadêmica. Naquele ano, o item foi o interdisciplinaridade e compareci apresentando minhas atividades à frente do Forum de Ciência e Cultura da UFRJ e doutorado na Escola de Comunicação da UFRJ. Frequentei o curso de Comunicação da UFRJ porque não havia cursos de doutorado em música e, se não me engano, só havia mestrado em piano na Escola de Música da UFRJ e no Conservatório Brasileiro de Música, em Educação Musical e Musicologia. O mestrado foi realizado também na ECO, da UFRJ e desde 1985 eu já era professora de Análise Musical no Instituto Villa Lobos e era este o caminho que me interessava mais. Tinha me formado em Composição na Escola de Comunicação e Artes, da USP, mas meu interesse sempre foi mais a pesquisa nas técnicas composicionais do século XX que na composição. Este tema me fascinava desde meus anos na graduação, onde fui aluna de Willy Correa de Oliveira.

Tendo me mudado para o Rio de Janeiro em 1976, comecei minha carreira na PUC do Rio de Janeiro como professora de música no curso de licenciatura em Artes. Esta experiência foi valiosa no sentido em que a universidade já se referia à necessidade de cursarmos cursos de pós graduação para seguirmos no magistério o que me estimulou a procurar por cursos de pós graduação. Outra lição importante foi a dificuldade dos alunos de artes entenderem conceitos básicos na formação do estudante de música, como tensão e relaxamento. Para eles, estas palavras não faziam o menor sentido quando aplicadas à música. Minha experiência universitária, apesar da riqueza de disciplinas oferecidas pela ECA USP, eram centradas na música e exercer minhas atividades num ambiente estranho, foi um choque epistemológico, como se dizia na época.

Também fui professora de música no curso de artes da Universidade Estácio de Sá, além de trabalhar no Conservatório Brasileiro de Música, no curso de musicoterapia. Estas experiências transdisciplinares, tanto na arte educação como na musicoterapia, foram um

ambiente riquíssimo de formação humanística, lideradas predominantemente por Cecília Conde. Eram os anos da ditadura e da repressão política e a tentativa de criar um ambiente multidisciplinar na musicoterapia abriu as portas para discussões profundas sobre a natureza do conhecimento e a possibilidade de inseri-la nos posicionamentos políticos. Neste mesmo período, tive a oportunidade de desenvolver experiências no ensino de música experimental e técnicas de vanguarda na Escola de Música Villa Lobos, mantida pelo governo do Estado, no período em que Aylton Escobar estava na direção. Estas experiências transdisciplinares, logo no início de minha carreira como professora foi fundamental para minha trajetória e para a definição de meu perfil como pesquisadora.

Como já mencionei, a pressão por formação em pós graduação já havia se manifestado desde meu tempo na PUC RJ. Na falta de cursos de pós graduação em música, fui acolhida pela Escola de Comunicação da UFRJ, que também era uma experiência razoavelmente recente e em busca de uma definição de seu perfil. Mais uma oportunidade de encontrar um ambiente transdisciplinar.

Minha formação paulistana havia sido marcada pelo ambiente modernista, na época capitaneado por figuras como Augusto e Haroldo de Campos, Dante Pignatari e figuras ilustres nas áreas de teatro, artes e cinema, com a participação professores que haviam se doutorado em cursos europeus, com marcada influência da linguística estruturalista.

Meu pré-projeto para o mestrado em comunicação procurava aliar as experiências de minha formação em música com as teorias do sentido e da significação. O título era bem claro: Música e Sentido. Ao longo da escrita da dissertação, minhas experiências no ambiente da reflexão teórica que encontrei foram aos poucos levando meus objetivos em outras direções que foram marcadas pela leitura de Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze. No curso tivemos ainda aulas sobre Heidegger, Antropologia Cultural, Foucault. Enfim, o que havia de mais interessante e que levantava mais questões ideológicas e epistemológicas. Ao fim do curso e da dissertação, já me encontrava num ambiente intelectual totalmente novo para mim. Após o mestrado, meu orientador, Marcio Tavares do Amaral, convidou-me para participar de sua experiência administrativa como coordenador do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Nesta posição foram formados dois grupos de trabalho: um em ciência, o IDEA, e outro em Artes, onde eu era responsável por música, Marcia Cavalcante como líder do grupo, por filosofia e literatura, Ângela Leite Lopes, por teatro e arte visuais, com Evandro Salles. Dentre outras atividades, como montagem de exposições, espetáculos, conferências, concertos e festivais, editamos 3 números de uma revista chamada Arte e Palavra.

O caminho natural foi seguir para o doutorado com o mesmo orientador.

Duas coisas estavam claras para mim. Devolver à palavra música a sua força de significação significava fazê-la vibrar com tratamento diferenciado, que ressoasse com seus novos modos de expressão.

Após verificar que a tarefa era muito extensa, concentrei minha atenção na representação do tempo musical, a partir da noção de devir, extraído das leituras de Henri Bergson e Gilles Deleuze. A tese se subdividiu em duas partes: uma de explicitação dos conceitos envolvidos, tanto nas questões temporais quanto nas metodologias de análise. A segunda, na análise de obras selecionadas do repertório musical de vanguarda, se concentrando em autores e obras dos anos 50 aos anos 70. Hoje, olhando retrospectivamente, podemos

afirmar que houve um refluxo das vanguardas nos anos 80, que substituíram o conceito de ruptura com o passado pela de continuidade transformacional.

Uma questão que surgiu foi a da pertinência de se incluir uma análise de música eletroacústica no corpus da tese. O lugar da música eletroacústica e as questões que ela levanta são complexas. Não havia, e nem há mesmo atualmente, um consenso se ela deveria estar incluída numa história da música ou se seria uma nova forma de expressão, utilizando as novas tecnologias. O uso da montagem em forma de narrativa da música eletroacústica e sua familiaridade com as técnicas de corte e cola do cinema, me fascinavam. Não havia na época uma metodologia consagrada para a análise de música eletroacústica. Adotei uma metodologia experimental, de escutas repetidas para separar eventos que demarcassem seções na narrativa da obra, seguindo um esboço de orientação para a performance criada por Bernard Parmegiani, compositor da obra.

Foram abordadas obras de 10 compositores, cada um com sua concepção temporal própria, o que demonstrou a pertinência do tema.

Após a defesa da tese, em março de 1993, minha carreira de pesquisadora propriamente dita, se iniciou. O tema das temporalidades foi recebido com grande interesse, o que me estimulou a aprofundar as leituras dos filósofos envolvidos na temática, como Nietzsche, Bérson e Deleuze. Na criação do Mestrado em Música Brasileira, criei as disciplinas de Análise Musical I, dedicada ao estudo das metodologias analíticas e Análise Musical II, dedicada ao estudo da análise musical de obras contemporâneas. Na graduação, passei a inserir o repertório da música contemporânea nas aulas

Assim que defendi a tese, um grupo de docentes, durante uma ANPPOM em João Pessoa, tomou a decisão de criar o Mestrado em Música Brasileira na UNIRIO e foi apenas natural que eu estivesse incluída em sua primeira formulação, sob a liderança de José Maria Neves. Nesta época, eram poucos doutores em atividade e fizemos um grande esforço de atrair Martha Ulhôa, que estava na Universidade Federal de Uberlândia, Nailson Simões, que vinha da Universidade Federal da Paraíba e realizou concurso de professor titular, Elizabeth Travassos, que se transferiu do Museu do Folclore para a Unirio e Ingrid Barancoski, que estava terminando o doutorado na Universidade do Arizona. A presença firme e constante de Saloméa Gandelman foi fator decisivo na formação dos primeiros estudantes do mestrado, que se iniciou com turmas formadas majoritariamente de docentes da graduação atraídos pela oportunidade de prosseguir em suas carreiras docentes. Desta maneira, a pós graduação da Unirio se inicia marcada pelo grande interesse de professores de instrumento e dos educadores musicais. Um ano após o início das atividades do mestrado, o professor José Maria Neves se afastou da coordenação e coube a mim ser a coordenadora. Foi uma batalha insana para conseguir a aprovação da CAPES e conseguir fazê-lo funcionar, uma vez que ainda não haviam chegado os docentes previstos. Organizamos em 1993, a Anppom na Unirio, que contou com o compositor francês, do grupo de compositores spectralistas, Tristan Murail. A presença deste compositor foi muito importante para minha vida acadêmica. Ele atraiu o interesse de vários compositores que vieram participar de suas oficinas. Entretanto, sua participação foi alvo de muitas polêmicas, pois os fundadores da Anppom presentes à reunião não consideravam as técnicas envolvendo o uso computadores no auxílio à composição, como “pesquisa”.

Acredito que há alguns fatores importantes na recepção negativa à participação do compositor Tristan Murail: o fato de ser pesquisa em composição e não sobre composição; o uso de computadores no apoio à pesquisa composicional; o gênero composicional, a música espectral, que era praticamente desconhecida no Brasil; ele não adotar metodologias anglo americanas que, desde os anos 80, predominam na formação de nossos pesquisadores.

O doutorado PPGM da UNIRIO não tardou a ser implantado em 1999.

Eu orientava e ainda oriento compositores. E pesquisadores em música brasileira contemporânea. Com todos meus eles estimei que encontrassem sua maneira pessoal de selecionar seus interesses e trabalhar de maneira pertinente neles. Já na tese de doutorado e até hoje, estimo que eles busquem maneiras pessoais de selecionar seus interesses e desenvolver suas metodologias. Desde meus primeiros textos publicados defendi a posição de que a “metodologia” de pesquisa deveria estar adequada ao corpus da dissertação ou tese. Não se trata de a metodologia correta a ser “aplicada”, mas em criar seus próprios instrumentos analíticos, em acordo com as questões apresentadas pelo material que se tornou objeto de pesquisa. Para esta finalidade anti-metodológica, utilizei um conceito de empréstimo de Gilles Deleuze, *Intuição Imediata*, baseada nas leituras de Henri Bergson.

Como docente de cursos de Análise Musical e Teoria na pós graduação, venho dando aulas sistematicamente sobre as diferentes metodologias adotadas academicamente, tonais e pós tonais. Entretanto, nunca adotei nenhuma aplicação metodológica, partindo sempre de meu “anti-método”, intuitivo e rizomático.

Em 1997 fiz meu primeiro estágio pós doutoral na Columbia University de New York, sob orientação de Jonathan Kramer. Neste período, fiz um grande esforço de análise de *Désintégration* de Tristan Murail que se encontrava recém chegado como docente do curso de música e se mudara para New York. Uma das tarefas mais extenuantes foi a de encontrar palavras para descrever os efeitos timbrísticos e texturais da obra, em sua maioria baseados em instrumentos de percussão, além de criar uma espécie de cifra para descrever os aglomerados sonoros, ou acordes. Mais uma vez me dediquei a desenvolver um trabalho intuitivo e empírico, como para a música eletroacústica, apesar de ser uma peça que utiliza técnicas mistas, instrumentais e eletrônicas, com uma partitura cheia de detalhes esclarecedores. Vi, nesta peça, forte influência das técnicas desenvolvidas por Pierre Boulez, principalmente para os ritmos. Ambos se serviram largamente das teorias rítmicas de Messiaen, além de dos conceitos harmônicos de Messiaen estarem muito presentes. Durante o estágio pós doutoral pesquisei também a escrita de Almeida Prado, que foi contemporâneo de Tristan Murail nas classes de Messiaen e durante o estágio, aproveitei o máximo de disciplinas que eu poderia seguir, sem prejuízo de minha pesquisa..

As aulas de Ian Bent sobre a história da polifonia, no contraponto e na harmonia, despertou um grande interesse neste tema. O estudo da harmonia de Messiaen, agregado às teorias harmônicas dos integrantes do Grupo *Itineraire*, acrescentados da retrospectiva histórica, deram um novo sentido à harmonia que, para mim, se dividia ingenuamente entre tonal e pós tonal.

A partir desta experiência, durante alguns anos, os seminários de doutorado desenvolveram o tema da história da harmonia. Num encontro em São Paulo, na UNESP, realizei uma palestra sobre o livro de Carl Dalhaus chamado *A origem da Harmonia Tonal* que, infelizmente, não foi publicada. Nela, critico a maneira com que Dalhaus reescreve a

história da harmonia a partir das posições naturalizantes da harmonia funcional, com três funções, de Hugo Riemann. Ou seja, projeta no passado um tipo de harmonia com modulações, típica da segunda metade do século XIX, principalmente em Brahms. Tenho mantido desde então um combate teórico consistente não com a harmonia tonal, mas com sua desconstitucionalização histórica.

Atualmente, após orientar compositores e arranjadores de música popular, considero a harmonia um fenômeno contínuo, cultural e histórico, não evolucionista ou teleológico, independente de seu caráter modal, tonal ou pós tonal.

Passadas as consequências da experiência do pós doc em New York, meu interesse se voltou para a figura e a obra de Pierre Boulez. Por ocasião das comemorações de seu octogésimo aniversário, a força de seu personagem, maestro, compositor e polemista da teoria e da musicologia, me concentrei sobre algumas obras. Desde a tese que a “Improvisação I”, de *Pli selon Pli*, obra seminal dos anos 60, havia me impressionado não por suas características técnicas, dentro do conceito do Serialismo Integral, mas pela expressividade e pelo diálogo imagético e formal com o soneto de Mallarmé. Não apenas a leitura musical do poema, mas as soluções composicionais do ponto de vista do desenvolvimento das ideias de Olivier Messiaen, principalmente no que se refere ao ritmo. Ao invés de decifrar a técnica serial, preferi fazer uma leitura polarizante da harmonia. Nesta obra, Boulez ainda está desenvolvendo um estilo composicional extremamente complexo e rebuscado. Entretanto, ao longo de sua história, será substituído, por uma concentração maior nos ritmos, nas relações timbrísticas e poéticas e na harmonia. Um texto de Jan Jacque Nattiez sobre *Répons*, obra que utiliza 4 sistemas de som e orquestra, indica esta obra como a virada estética de Boulez, com a utilização de conjuntos harmônicos e rítmicos menos enigmáticos. O assunto que me interessava mais, entretanto, era o dos processos de legitimação de uma estética e o posicionamento intelectual e combativo. Os textos sobre Boulez foram cada um de uma natureza diferente; seu papel como articulador de um pensamento musical, com sua poética e intelectualidade e a análise da *écriture* propriamente dita, em obras selecionadas. Mas a herança mais importante foi a do conceito de *Reescrita*, que passou a orientar minhas atividades de pesquisa. Nesta época, este conceito, de diferentes maneiras, surge em vários pesquisadores, muitas vezes com o nome de intertextualidade. É importante ressaltar as diferenças entre os dois conceitos. A intertextualidade, como seu nome indica, busca as relações textuais a partir da teoria literária que estuda as relações entre escritas, seja por influência, seja por comentários, paródias ou ironia. A Reescrita parte de um conjunto de fatores não apenas textuais, mas incluindo um conceito mais amplo, em que a intertextualidade pode ou não estar presente. Na verdade, para aprimorar esta anti-metodologia, que inclui o conceito bergsoniano de devir, mais uma vez me servi de conceitos extraídos de Gilles Deleuze.

Me pareceu que a questão da *Reescrita*, tão presente nas obras e nos textos de Pierre Boulez, poderia ter seu sentido expandido para outros autores. Me interessei por um compositor que viveu no período soviético e que teve sua vida profissional envolvida com a produção cinematográfica. Mais uma vez, a legitimação de uma estética e seu diálogo irônico e transgressor com as demais correntes composicionais de seu tempo e do passado, serviram de ponto de partida para a avaliação de obras de Alfred Schnittke. Para mim, ele se apresenta

como um compositor extraordinário, em permanente angústia e diálogo com os compositores de seu tempo.

Neste percurso já havia defendido uma nova tese para o concurso de Professor Titular de Análise Musical, do Departamento de Composição e Regência e realizado nova bolsa de pós doc em Paris, com François Nicolas. O tema da tese foi *Análise Musical e Empirismo, em obras de Tristan Murail e Rodolfo Caesar*.

Mais uma vez, senti que era necessário repensar o campo de onde eu estava falando. Esta necessidade de permanentemente me auto reavaliar vinha das leituras de Nietzsche. Estou convencida que ele antecipou várias questões importantes para o século XX, principalmente para historiadores, sociólogos e psicanalistas: não importa tanto o que se está dizendo, mas quem o diz.

Fiz mais um deslocamento conceitual, migrando da *Reescrita* para a *Escuta*, como lugar do pensamento composicional, dentro da perspectiva de um devir permanente, em que as obras fulguram dentro de uma perspectiva das forças envolvidas.

Desde meu primeiro texto em que fui capaz de formular o que viria a ser a tese de doutorado tese os 30 anos de atividade de pesquisa e ensino foi extraída do livro de Anton Webern, *Caminho para a Nova Música*, no qual ele afirma que “existem ideias que são propriamente musicais”. Como definir o que seriam estas ideias se não com a própria música com sua poderosa gramática das sensações.

Este percurso encontrou muitos companheiros, que eu não seria capaz de enumerar, pois um pensamento é sempre um coletivo, uma pluralidade. Sem as alianças de pensamento, nossas forças se perdem. Seguindo ainda Spinoza, precisamos dos bons encontros para aumentar nossa potencia. No campo da escuta é que se dão os encontros com as músicas, com as culturas e com a história. As músicas e as ideias necessitam de seus campos de consistência para resplandecer e criar suas ressonâncias. Tenho a honra e o privilégio de ter sido orientadora de várias gerações de compositores e pesquisadores que estão, em sua maioria, ativos nas universidades e nos departamentos de música.

Atualmente voltei à Willy Correa de Oliveira. Numa pesquisa desenvolvida com alunos de Iniciação Científica estamos trabalhando três compositores que se deixaram atravessar pelas forças que Willy mobilizou: Silvio Ferraz, Flô Menezes e Paulo Chagas. Quando observo as obras de Willy e das pessoas que, de alguma forma, se deixaram afetar por suas aulas e sua pessoa, vejo a mim mesma, jovem e deslumbrada com a descoberta extraordinária da música contemporânea.

Ao longo de quase quarenta anos de magistério e pesquisa, só posso agradecer a meus professores, cada um em momentos e fases diferentes da vida. Devo agradecer principalmente a meus alunos e orientandos pela oportunidade que eles me deram de escutar, testar, refletir, avançar e recuar. Sem eles eu não teria sido capaz de existir como docente e pesquisadora. Agradeço aos meus colegas de Anppom e das diferentes instituições que tenho participado, no presente e no passado. Formam, com minha família, os encontros que aumentaram minha potência.

O convite para esta palestra conagra a felicidade e o orgulho de estar aqui, reavaliando com vocês o passado e pronta para a tarefa de construir um futuro.