

**Anais do
XIII Encontro Nacional da ANPPOM**

**Música no Século XXI: Tendências,
Perspectivas e Paradigmas**

Volume I

**Escola de Música da UFMG
Belo Horizonte - MG
23 a 27 de abril de 2001**

U F M G



**PAIE
Pró-Reitorias
Acadêmicas
da UFMG**

Coordenação Geral do XIII Encontro da ANPPOM

Prof. Dr. Lucas Bretas (UFMG)

E-mail: lbretas@musica.ufmg.br

Coordenação Científica

Prof. Dr. Fernando Iazzetta (USP/PUCSP)

E-mail: iazzetta@usp.br

Coordenação Artística

Profa. Celina Szrvinsk (UFMG)

Coordenação de Áreas

Práticas Interpretativas:

Prof. Dr. André Cavazotti (UFMG/FAPEMIG)

Musicoterapia:

Profa. Cybelle Veiga Loureiro (UFMG)

Semiótica Musical:

Prof. Dr. José Luiz Martinez (PUC/SP)

Educação Musical:

Profa. Dra. Maria Cecília Cavalieri França (UFMG)

Música e Tecnologia:

Prof. Dr. Maurício Loureiro (UFMG)

Musicologia:

Profa. Dra. Sandra Loureiro de Freitas Reis (UFMG/UFOP)

Coordenação Áudio-Visual:

Prof. Sérgio Freire Garcia (UFMG)

Composição:

Prof. Dr. Sílvio Ferraz (PUCSP)

Editor dos Anais

Prof. Dr. Fernando Iazzetta (USP/PUCSP)

E-mail: iazzetta@usp.br

CONVIDADOS PALESTRANTES

Dr. Jean-Jacques Nattiez (Université de Montreal, CANADÁ)
Dr. Keith Swanwick (University of London, GRÃ-BRETANHA)
Dra. Kate Gfeller (Univerity of Iowa, EUA)
Dr. Lewis Nielson (Oberlin Conservatory, IL, EUA)
Dr. William Davis (University of Georgia, EUA)
Dr. Marc Leman (University of Ghent, BÉLGICA)

DIRETORIA DA ANPPOM

Presidente - Prof. Dr. Maurício Alves Loureiro (UFMG)
1ª Secretária - Profa. Dra. Martha Tumpinambá Uihôa (UNIRIO)
2º Secretário - Prof. Dr. Fernando Iazzetta (USP/PUCSP)
Tesoureira - Profa. Dra. Bernadete Zagonel (UFPR)

CONSELHO DIRETOR DA ANPPOM

Prof. Dr. Manuel Veiga (UFBA)
Prof. Dr. Jorge Antunes (UnB)
Profa. Dra. Vanda Freire (UFRJ)
Profa. Dra. Lianne Hentschke (UFRGS)

CONSELHO FISCAL DA ANPPOM

Carlos Alberto Figueiredo Pinto (UNIRIO)
Jamary Oliveira (UFBA)
Glacy Antunes (UFGO)
José Augusto Mannis (UNICAMP) (Suplente)
Catalina Estela Caldi (UNIRIO) (Suplente)
José Pedro Boésio (UniSinos) (Suplente)

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA OPUS

Silvio Ferraz, Editor (PUC-SP)
Carlos Palombini (Open University, UK)
Irene Tourinho (UFGO)
Fausto Borem (UFMG)

Comissão Científica

COORDENAÇÃO

Fernando Iazzetta (USP/PUCSP)

COMISSÃO CIENTÍFICA DE PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

Eliane Tokeshi (UNESP)
Esdras Rodrigues Silva (UNICAMP)
Glacy Antunes de Oliveira (UFG)
Ingrid Barancoski (UNI-RIO)
Joel Barbosa (UFBA)
Rafael dos Santos (UNICAMP)
Salomea Gandelman (UNI-RIO)
Sônia Ray (UFG)

COMISSÃO CIENTÍFICA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

Alda de Jesus Oliveira (UFBA)
Esther Sulzbacher Wondracek Beyer (UFRGS)
Margarete Arroyo (UFU)
Vanda Lima Bellard Freire (UFRJ)

COMISSÃO CIENTÍFICA DE COMPOSIÇÃO / TECNOLOGIA MUSICAL

Antônio Carlos Borges Cunha (UFRGS)
Denise Garcia (UNICAMP)
Didier Guigue (UFPB)
José Augusto Mannis (CDMC/UNICAMP)
Rodolfo Caesar (UFRJ)
Rodrigo Cicchelli Velloso (UFRJ)

COMISSÃO CIENTÍFICA DE MUSICOLOGIA E SEMIÓTICA MUSICAL

Elizabeth Travassos (UNI-RIO)
Ricardo Tacuchian (UNI-RIO)
Maria de Fátima Tacuchian (UFRJ)
Salomea Gandelman (UNI-RIO)
Carole Gubernikoff (UNI-RIO)
Martha Tupinambá de Uihôa (UNI-RIO)
Samuel Araújo (UFRJ)
Marcos Branda Lacerda (USP)
Roberto Saltini (UNESP)
Carlos Palombini (Open University, Reino Unido)
Lorenzo Mammi (USP)
Maria Lúcia Paschoal (UNICAMP)
José Luiz Martinez (PUCSP)

COMISSÃO CIENTÍFICA DE MUSICOTERAPIA

Lia Rejane M. Barcellos (CBM)
Maristela Smith (UniFMU)

REPRESENTANTES DA ÁREA DE MÚSICA JUNTO AO CNPq E À CAPES

Prof. Dr. José Maria Neves (UNIRIO) - CNPq
Prof. Dr. Celso Loureiro G. Chaves (UFRGS) - CAPES

COORDENADORES DA PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA *STRICTO SENSU*

Profa. Dra. Adriana G. Kayama - UNICAMP
Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida - UFG
Prof. Dr. Joel Barbosa - UFBA
Prof. Dr. Lucas Bretas - UFMG
Prof. Dr. Marco Antônio Ramos - USP
Profa. Dra. Maria de Fátima Tacuchian - UFRJ
Profa. Dra. Maria de Lourdes Sekeff - UNESP
Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas - UFRGS
Profa. Saloméa Gandelman - UNI-RIO

EQUIPE DE APOIO ADMINISTRATIVO

SECRETARIA GERAL DO XIII ENCONTRO DA ANPPOM:
Marli de Lourdes S. Coura - Secretária Executiva

SECRETARIAS DAS COORDENAÇÕES DE ÁREAS:
Edilene C. de Oliveira - Secretária
Rosy Mara Neves - Secretária
Eliana Alves de O. Ribeiro - Secretária
Sandra Maria Pugliese Vieira - Secretária
Marina A. de C. Queiróz - Secretária
Isabel Oliveira - Jornalista

Editorial

Este XIII Encontro Nacional da ANPPOM marca um novo período no que se refere à pesquisa em música no Brasil. A produção aqui apresentada demonstra um amadurecimento de uma comunidade de pesquisadores cada vez mais numerosa e atuante dentro de um ambiente consolidado de pesquisa acadêmica.

Esse quadro se reflete claramente nos trabalhos selecionados para este encontro. Em primeiro lugar tivemos um número bastante significativo de textos enviados ao Encontro: foram mais de 150 entre Comunicações, Apresentações Áudio-Visuais e Grupos de Trabalho. Mais do que isso, é preciso notar o alto nível desses trabalhos, bem como a diversidade de áreas e abordagens para as quais eles apontam.

Isso representou um grande desafio durante o processo de seleção, já que, apesar de nossos esforços para ampliar número de pesquisas aceitas para apresentação, infelizmente tivemos que deixar de fora muitos trabalhos de qualidade. Esse fato, por um lado lamentável, por outro deve garantir o alto nível acadêmico e científico desta reunião.

Não posso deixar de agradecer aqui a colaboração da Comissão Científica composta por 32 pesquisadores nas sete sub-áreas contempladas neste Encontro que não mediram esforços na difícil tarefa de selecionar os trabalhos a serem apresentados. O processo de seleção foi feito do modo mais imparcial possível. Cada trabalho submetido foi enviado a um grupo de dois a quatro membros da Comissão Científica, conforme suas especialidades, para que fosse realizado um breve parecer sobre as qualidades científicas, acadêmicas e estruturais de cada trabalho. Todo o processo foi feito de modo anônimo, ou seja, os membros da Comissão não tiveram acesso à identidade dos autores de modo a garantir a isenção da seleção.

A agregação das sub-áreas Semiótica Musical, Musicoterapia e Tecnologia Musical às quatro oficialmente reconhecidas pela ANPPOM -- Composição, Musicologia, Práticas Interpretativas e Educação Musical -- sinaliza nossa intenção de discutir durante o Encontro a consideração de alguns âmbitos da pesquisa em música realizada no Brasil que, por seu crescimento e nível de maturidade alcançados nos últimos anos, possam vir a ser considerados como sub-áreas específicas.

Vale ressaltar ainda, o esforço feito pela atual diretoria da ANPPOM e da organização deste Encontro no sentido de garantir que

estes Anais estivessem disponíveis já ao início do Encontro. Isso deve facilitar aos participantes o acompanhamento das sessões de comunicações e garantir a publicação imediata dos resultados das pesquisas daqueles que estão apresentando seus trabalhos no Encontro. Certamente, pela qualidade dos textos reunidos nestes dois volumes, queremos acreditar que estes Anais do XIII Encontro da ANPPOM constituem-se como um registro inestimável e representativo da pesquisa em música no brasileira dos últimos anos.

Fernando lazzetta
Editor

Programação do XIII Encontro da ANPPOM

Dia 23/04/2001

Hora	Programação	Local
08:00-09:00	Inscrição e identificação	Saguão principal
09:00-10:00	Sessão Solene de Abertura	Auditório
10:30-12:00	Palestra I: "What Musicology in the 21st century?" Dr. J. J. Nattiez (Université de Montréal, Canada)	Auditório
12:00-14:00	Intervalo (almoço)	
14:00-15:30	Palestra II: "Tone color, Function and Structural Implications of Unconventional Performing Techniques" Dr. Lewis Nielson and Dr. William Davis (Oberlin Conservatory e University of Georgia, USA)	Auditório
15:30-16:00	Intervalo	
16:00-18:00	Grupo de Trabalho I Grupo de Trabalho II Grupo de Trabalho III Grupo de Trabalho IV Grupo de Trabalho V Grupo de Trabalho VI Grupo de Trabalho VII Grupo de Trabalho VIII Grupo de Trabalho IX Grupo de Trabalho X	Sala 0004 Sala 0006 Sala 0009 Sala 0010 Sala 0008 Sala 1026 Sala 1028 Sala 1035 Sala 1026 Sala 1030
18:00-20:00	Reunião de Coordenadores	Sala 1013
20:00-21:30	Concerto	Auditório EMUFGM

Dia 24/04/2001

Hora	Programação	Local
08:30-10:00	Palestra III: "The development of modern music sciences in relation to technological innovations" Dr. M. Leman (Université of Ghent, Bélgica)	Auditório
10:00-10:30	Intervalo	
10:30-12:30	Sessão de Comunicação A Sessão de Comunicação B Sessão de Comunicação C	Sala 0001 Sala 3003 Sala 1013
12:30-14:00	Intervalo (almoço)	
14:00- 15:30	Seminário/Mesa Redonda III: "Análise Musical e Semiólogia" Dr. J. J. Nattiez Dr. Luiz Paulo Sampaio Dra. Carole Gubernikoff	Auditório
15:30-16:00	Intervalo	
16:00-18:00	Grupo de Trabalho I Grupo de Trabalho II Grupo de Trabalho III Grupo de Trabalho IV Grupo de Trabalho V Grupo de Trabalho VI Grupo de Trabalho VII Grupo de Trabalho VIII Grupo de Trabalho IX Grupo de Trabalho X	Sala 0004 Sala 0006 Sala 0009 Sala 0010 Sala 0008 Sala 1026 Sala 1028 Sala 1035 Sala 1026 Sala 1030
18:00-20:00	Reunião de Coordenadores	Sala 1013
20:00- 21:30	Concerto	Auditório

Dia 25/04/2001

Hora	Programação	Local
08:30-10:00	Palestra IV : "Music Research Trends in the 20th Century and Implications for the Therapeutic Uses of Music" Dr. K. Gfeller (University of Iowa, USA)	Auditório
10:00-10:20	Intervalo	
10:20-12:40	Sessão de Comunicação D Sessão de Comunicação E Sessão de Comunicação F	Sala 0001 Sala 3003 Sala 1013
12:40-14:00	Intervalo (almoço)	
14:00-17:00	Painel de Debates: "Avaliação da área de Música no âmbito das agências de fomento" Dr. Maurício Loureiro (presidente da ANPPOM) Dr. José Maria Neves (representante do CNPq) Dr. Celso Loureiro (representante da CAPES) Dra. Ilza Nogueira, Dr. Jamary de Oliveira Dra. Cristina Gerling Dra. Martha Ulhoa.	Auditório
17:00-17:30	Intervalo	
17:30-20:00	Assembléia Geral da ANPPOM	Auditório
20:00	Noite livre	

Dia 26/04/2001

Hora	Programação	Local
08:30-10:00	Palestra V :” Teaching Music musically” Dr. K. Swanwick (Institute of Education, University of London, Grã-Bretanha)	Auditório
10:00-10:20	Intervalo	
10:20-12:40	Sessão de Comunicação G Sessão de Comunicação H Sessão de Comunicação I	Sala 0001 Sala 3003 Sala 1013
12:40-14:00	Intervalo (almoço)	
14:00-15:30	Seminário/Mesa Redonda II: ”Music Therapy Research: Selecting Outcome Measures and Research Designs for the Clinical Setting” Dr. K. Gfeller	Auditório
	Seminário/Mesa Redonda I: ”A Toolbox for perception-based music analysis” Dr. M. Leman	Sala 2022
15:30-16:00	Intervalo	
16:00-18:20	Sessão de Comunicação J Sessão de Comunicação K Sessão de Comunicação L	Sala 0001 Sala 3003 Sala 1013
19:30- 20:00	Lançamentos de livros, Cds, revistas e periódicos Exposição do Acervo Curt Lange (UFMG)	”Piscina”
20:00-21:3	Concerto - homenagem Koellreuter	Auditório

Dia 27/04/2001

Hora	Programação	Local
08:30-10:30	Sessão de Comunicação M Sessão de Comunicação N Sessão de Comunicação O	Sala 0001 Sala 3003 Sala 1013
10:30-10:50	Intervalo	
10:50-12:30	Sessão de Comunicação P Sessão de Comunicação Q Sessão de Comunicação R	Sala 0001 Sala 3003 Sala 1013
12:30-14:00	Intervalo (almoço)	
14:00-15:30	Seminário/Mesa Redonda IV: "Research Methods in Music Education" Dr. K. Swanwick Dra. Alda de Oliveira Dra. Lianne Hentschke	Auditório
15:30-16:00	Intervalo	
16:00-17:30	Sessão de Relato dos Grupos de Trabalho (10 minutos no máximo para cada grupo)	Auditório
17:30-18:00	Sessão de Encerramento	Auditório
18:00	Coquetel	"Piscina"

Índice

Grupos de Trabalho	1
Etnomusicologia no Brasil: Balanço e Perspectivas <i>Coordenador: Carlos Sandroni</i>	2
O Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical no Brasil: Tendências, Paradigmas e Perspectivas <i>Coordenadora: Cecília Cavalieri França</i>	4
Pesquisa e Pós-Graduação em Musicoterapia no Brasil: Histórico e Perspectivas <i>Coordenadora: Cybelle Maria Veiga Loureiro</i>	6
Perspectivas para Interpretação de Obras Inéditas para Instrumentos de Cordas e Piano Compostas a partir de 1945 <i>Coordenadora: Eliane Tokeshi</i>	9
Música e Mídia <i>Coordenadora: Heloísa de A. D. Valente</i>	12
Métodos de Análise da Significação Musical <i>Coordenador: José Luiz Martinez</i>	15
Educação Musical: Um Campo Dividido, Multiplicado, Modificado <i>Coordenadora: Dra. Jusamara Souza</i>	16
O Estudo da Música Popular <i>Coordenadora: Martha Tupinambá de Uihôa</i>	19
As Relações da Tecnologia com Ensino e a Pesquisa em Música <i>Coordenador: Maurício Alves Loureiro</i>	22
Composição Musical e Pesquisa na Universidade Brasileira <i>Coordenador: Silvio Ferraz</i>	24
Comunicações	27
Un Enfoque Jerárquico de la Textura Musical <i>Alejandro Martinez</i>	28
Análise da Música Eletroacústica "sob a Visão da Semiologia" <i>Ana Lúcia Ferreira Fontenele & Conrado Silva De Marco</i>	36
Os Professores de Instrumento Atuantes na Universidade: Um Estudo sobre a Construção de suas Identidades Profissionais <i>Ana Lúcia de Marques e Louro</i>	43
As Sonatas Brasileiras para Violino e Piano: Classificação dos Elementos Técnico-Violinísticos <i>André Cavazotti e Silva</i>	50
Programming in the 21 st Century <i>Andrew Carlson, D.M.A.</i>	56

Reflexões Sobre a Etnomusicologia no Universo de Ensino e Pesquisa nas Universidades Brasileiras <i>Angela Elisabeth Lühning</i>	60
Análise Musical: A Sintaxe do Movimento x Efeito – Paradigma <i>Antonio Guerreiro de Faria</i>	66
Marco Antônio Guimarães e o Uakti: A Construção de uma Experiência Musical Singular <i>Artur Andrés Ribeiro</i>	71
<i>Ricerca</i> a 6 de Johann Sebastian Bach: Possibilidades quanto à Macroforma <i>Áurea Helena de Jesus Ambiel</i>	77
A Organização Musical do Rio de Janeiro no Século XIX <i>Carlos Eduardo de Azevedo e Souza</i>	86
Tristan Murail - <i>L' Esprit des dunes</i> <i>Carole Gubernikoff</i>	96
'Novidade e Profecia' na Educação Musical: A validade pedagógica, psicológica e artística das composições dos alunos <i>Cecília Cavaliéri França</i>	106
A Obra Vocal "DE CAPELLA" de Padre José Maurício Nunes Garcia: Seis Edições e seus Elementos de Escrita <i>Cláudio Antonio Esteves</i>	113
A Sonatina para Piano na América Latina <i>Cristina Capparelli Gerling</i>	122
Avaliação em Performance: Critérios Expressos por uma Amostra de Professores <i>Cristina Tourinho</i>	131
Estudo e Implementação de um Programa de Atendimento Musicoterapêutico a Pacientes Externos Portadores de Distúrbios Psicóticos: Projeto Psicose - Hospital das Clínicas da UFMG <i>Cybelle Maria Veiga Loureiro & Renato Corrêa</i>	137
Um Olhar Fenomenológico sobre o Ensino de Piano em Conservatório Público Mineiro <i>Denise Andrade de Freitas Martins</i>	146
Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica <i>Denise Garcia</i>	155
Do Tempo na Música ("Allegro con brio" da <i>Quinta sinfonia op. 67, em Dó menor</i> , de Beethoven) <i>Eduardo Seincman</i>	170
Repensando a Idéia de Música e de Escuta a Partir de um Jogo de Transformação dos Sons da Rua <i>Fátima Carneiro dos Santos</i>	170
<i>Prelúdio Op.14 N.4</i> de André Dolabella: Integração entre o processo composicional e a escrita idiomática para contrabaixo <i>Fausto Borém</i>	176

Tres Estrategias Expresivas en Ejecuciones Expertas de un Fragmento de J. S. Bach <i>Favio Shifres</i>	184
O Repertório do Samba <i>Felipe Trotta</i>	193
Reflexões sobre a Música e o Meio <i>Fernando Iazzetta</i>	200
Notação e Improvisação: O Exemplo de Onze <i>Fernando de Oliveira Rocha</i>	220
<i>Pedro Malazarte</i> e o <i>Ensaio sobre Música Brasileira</i> : Duas parcerias de Sebastião e Lusitano <i>Flávia Camargo Toni</i>	218
Estudo Comparativo de Estilos de Performance Violinística no Brasil entre 1940 e 1970 <i>Fredi Gerling</i>	235
Considerações sobre o Uso de Representação Gráfica como Auxílio no Processo de Transcrição em Etnomusicologia <i>Glaura Lucas</i>	231
Incidencia del Contexto en la Similitud Perceptiva de Melodías <i>Isabel Cecilia Martínez</i>	239
Rádio: Arte do Espaço Sonoro <i>Janete El Haouli</i>	247
"Clamores e Argumentos" - Identificação de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo "persuasão" <i>Jorge Antunes</i>	253
A Experiência da Diversidade Musical e Estética: Um Parâmetro para a Educação Musical Contemporânea <i>José Alberto Salgado e Silva</i>	261
Representação e Cognição Musical em Monteverdi: <i>Il Combattimento di Tancredi et Clorinda</i> <i>José Luiz Martínez</i>	269
A Obra Musical do Padre Jesuíno do Monte Carmelo <i>Lenita W. M. Nogueira</i>	276
Música e Tragédia em Nietzsche ou a Música como Sentido <i>Lia Tomás</i>	282
Por uma Melhor Compreensão do Trabalho Docente: Contribuições da Abordagem Sócio-Fenomenológica <i>Luciana Del Ben</i>	290
O Músico-Professor: Uma Investigação sobre sua Atividade Pedagógica <i>Luciana Requião</i>	296
Instinto de Nacionalidade <i>Marcia Taborda</i>	302

Música de Culto Nagô-Iorubá e a <i>Bar Form</i> <i>Marcos Branda Lacerda</i>	308
A Estética do Intencional: os Produtos da Composição Musical <i>Marcos Vinício Nogueira</i>	316
Etnografia Musical em Escola de 'Ensino Básico': Desvelando Crenças e Práticas Locais <i>Margarete Arroyo</i>	322
Música e (na) Educação <i>Maria de Lourdes Sekeff</i>	328
Células e Coleções de Referência: Aspectos e Comparações <i>Maria Lúcia Pascoal & Adriana Lopes Moreira</i>	336
Musicoterapia, Interdisciplinaridade, Hibridismo <i>Marly Chagas</i>	343
Música Híbrida – Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira <i>Martha Tupinambá de Ulhôa, Paulo Aragão e Felipe Trotta</i>	348
Um Autor para o <i>Tantum Ergo</i> , CT2 337 – Francisco Manoel da Silva, José Maurício Jr. e Antônio da Silva Leite <i>Mary Angela Biason</i>	355
Representação Sonológica de um Instrumento Musical através de Sub-Espaços de Componentes Espectrais <i>Maurício Allves Loureiro & Hugo Bastos de Paula</i>	363
<i>Density 21.5</i> de Edgard Varèse: uma análise espectral. <i>Maurício Freire Garcia</i>	373
Aspectos de Varèse, Stravinsky e Webern em Obras do Álbum <i>The Yellow Shark</i> de Frank Zappa <i>Maurício Gomes Zamboni</i>	382
A Tripartição Ethos, Pathos, Logos da Retórica de Aristóteles e a Teoria Tripartite de Nattiez: Buscando uma Analogia <i>Mônica de Almeida Duarte</i>	391
A Música Híbrida e Maliciosa do “É o Tchan”: Uma Análise do <i>Nível Imanente</i> de “Ralando o Tchan (A Dança o Ventre)” <i>Mônica Leme</i>	399
Conservatórios: Currículos e Programas sob Novas Diretrizes <i>Neide Esperidião</i>	408
A Música Brasileira e sua Condição Pós-Moderna <i>Paulo de Tarso Salles</i>	417
Algumas Reflexões Sobre Análise Musical e Escuta Musical <i>Pedro Carneiro</i>	424
Algumas Questões Sobre o <i>Bricolage</i> no Âmbito da Composição a Partir de Suportes Eletrônicos <i>Pedro Carneiro</i>	432
A Formação da Identidade do Clarinetista Brasileiro <i>Ricardo Dourado Freire</i>	439

Uma Teoria de Funções para Quaisquer Sistemas Iguamente Temperados <i>Roberto Antonio Saltini</i>	447
Música e Representação nas Cerimônias de Morte: Perspectivas para uma abordagem da música religiosa em Minas Gerais nos séc. XVIII e XIX <i>Rodrigo Teodoro de Paula</i>	455
Idéias sobre a Improvisação: “Composição e interpretação em propostas interativas” <i>Rogério Luiz Moraes Costa</i>	462
A Experiência do Contemporâneo na Educação Musical Brasileira <i>Rosa Fuks</i>	469
Criação de um Acervo Sonoro de Documentos Musicais Indígenas: Inventário e tratamento de registros dispersos <i>Rosângela Pereira de Tugny & Eduardo Pires Rosse</i>	477
Sentidos de “Abertura” entre Arte e Sociedade <i>Roseane Yampolschi</i>	484
A Relação Análise Musical/Performance e a Pesquisa em Práticas Interpretativas no Programa de Pós- Graduação em Música da Uni-Rio <i>Salomea Gandelman</i>	489
Musicologia e Filosofia: Mímesis na linguagem musical <i>Sandra Loureiro de Freitas Reis</i>	496
A Música para Flauta de Francisco Mignone <i>Sérgio Azra Barrenechea</i>	501
Análisis Auditivo de la Música: Una introducción al reconocimiento de estilos y géneros musicales <i>Silvia Glocer, Sandro Benedetto & Marta Lena Paz.</i>	509
Música e Comunicação: Ou, o que quer comunicar a música? <i>Silvio Ferraz</i>	515
Breve Reflexão sobre a Performance da obra <i>Movimento</i> para Contrabaixo e Orquestra <i>Sonia Ray</i>	523
Pesquisa e Performance <i>Sonia Albano de Lima</i>	531
Levantamento dos Temas Literários Utilizados nos Cantos Ritualísticos dos Índios Karajá <i>Suely Ventura Brígido</i>	539
Pesquisa de um Roteiro para Avaliação de Software Educativo-Musical: Discussão Metodológica <i>Susana Ester Krüger</i>	545
Escutar um Filme: Variações de uma mesma Música. <i>Suzana Reck Miranda</i>	554

Apreciação Musical como Recurso para Construção de Conhecimento Musical <i>Vanda L. Bellard Freire</i>	561
O Real Teatro de S. João e o Imperial Teatro S. Pedro De Alcântara <i>Vanda Lima Bellard Freire</i>	567
O Uso do Agogô na Música do Candomblé <i>Vincenzo Cambria</i>	584
A Música das Escolas de Música: A Percepção Musical sob a Ótica da Linguagem <i>Virgínia Bernardes</i>	579
Apresentações Áudio-Visuais	587
Quatro Peças Brasileiras para Viola Solo do Início dos Anos 80 <i>André Nobre Mendes</i>	588
A Análise do Poético na Música de Armando Albuquerque: Uma investigação sobre os vários finais da <i>Peça para piano 1964</i> <i>Celso Loureiro Chaves</i>	594
Do Caos à Geração de Novos Timbres <i>Edson S. Zampronha</i>	601
Compreender para Criar <i>Eduardo Campolina & Virgínia Bernardes</i>	606
A Música na Musicoterapia com a Criança Autista <i>Eliamar A. de Barros Fleury e Ferreira & Lilian Pinheiro da Fonseca</i>	611
Interagindo com a Música desde o Berço: Um Estudo sobre o Desenvolvimento Musical em Bebês de 0 a 24 Meses <i>Esther Beyer</i>	617
<i>Uma Didática da Invenção: A relação texto-música e aspectos de performance em uma obra de câmara para voz, contrabaixo e piano</i> <i>Fausto Borém</i>	621
Dalva de Cachoeira: Samba e Boa Morte <i>Francisca Marques</i>	628
A Música de <i>O Quatrilho</i> . Uma comparação entre as estratégias de utilização de música no cinema clássico e na produção cinematográfica brasileira contemporânea <i>Guilherme Maia de Jesus</i>	633
Flor de Fango, Lírio do Lodo: O Tango Nômade no Cenário Hollywoodiano <i>Heloísa de Araújo Duarte Valente</i>	640
Considerações Rítmicas Preliminares acerca da Interpretação da Sonata para Piano de Elliott Carter <i>Ingrid Barancoski</i>	646
A Teia do Tempo e o Autista - Música e Musicoterapia <i>Leomara Craveiro</i>	652

Henrique Oswald: Sonata-Fantasia Op. 44 Para Violoncelo e Piano <i>Lucia Cervini</i>	658
Aspectos da Música para Piano de Aylton Escobar <i>Maria Helena Maillet Del Pozzo</i>	664
Brincadeira/Ação Criativa e o Uso de Mediadores no Processo Inicial da Musicalização Infantil <i>Maria Tereza Mendes de Castro</i>	669
O Violão Contemporâneo no Paraná no Período de 1970 a 2000 <i>Mário da Silva Junior</i>	675
Inflexões Poético/Cênicas em uma Canção <i>Marisa Rezende</i>	680
Perspectivas Pós-Modernas no Pensamento Pedagógico-Musical: O caso do Curso Básico de Música para Professores, sob a ótica do rizoma <i>Regina Marcia Simão Santos et al.</i>	688
Panorâmica da Criação Musical na Escola de Música da UFMG (1925 – 2000) <i>Sérgio Freire, Rosângela Pereira de Tugny, Oíliam Lanna, Alice Belém & Rodrigo Miranda</i>	692



Grupos de Trabalho

Etnomusicologia no Brasil: Balanço e Perspectivas

Coordenador:

Carlos Sandroni / Departamento de Música da UFPE

E-mail: sandroni@terra.com.br

Participantes:

Rosângela Pereira de Tugny / Escola de Música da UFMG

Glaura Lucas / Escola de Música da UFMG

Angela Lühning / Escola de Música da UFBA

Manuel Veiga / Escola de Música da UFBA

Samuel Araújo / Escola de Música da UFRJ

Rafael Menezes Bastos / Departamento de Antropologia da UFSC

Mario Lima Brasil / Departamento de Música da UnB

Palavras-Chave: Etnomusicologia / Música popular / Música folclórica

O desenvolvimento da Etnomusicologia no Brasil como disciplina acadêmica é recente, mas a área vem revelando grande crescimento nos últimos anos. Tal crescimento está a exigir reflexão dos profissionais da área, para o que o Encontro da ANPPOM é fórum mais do que apropriado.

O presente GT se propõe a:

1) fazer um balanço da situação institucional da Etnomusicologia no Brasil de hoje: quem são os etnomusicólogos, em que instituições estão (departamentos universitários de música? De antropologia, de ciências sociais? Instituições de pesquisa? Instituições governamentais, museus? ONGs?) Quais os trabalhos ou tipos de trabalhos aí desenvolvidos? Há linhas de pesquisa que vem sendo privilegiadas pelos etnomusicólogos brasileiros? Há outras que mereceriam maior atenção? Como está o financiamento da pesquisa em etnomusicologia? Quais são os mecanismos de formação em funcionamento, como estão funcionando estes mecanismos?

2) Discutir tópicos relativos à história, situação atual e possibilidades futuras dos estudos etnomusicológicos e para-etnomusicológicos no Brasil. (Por estudos para-etnomusicológicos entendo: estudos que incidem sobre a área de reflexão dos etnomusicólogos mesmo que não se filiem diretamente, por variadas razões, a este campo científico, desde as pesquisas de Mário de Andrade, passando pelas dos folcloristas, até as de antropólogos como Hermano Vianna e outros.)

3) Discutir particularmente as relações entre as pesquisas passadas de música de tradição oral no Brasil e as atuais. Diferentemente de boa parte de seus colegas norte-americanos ou europeus, os etnomusicólogos brasileiros encontram-se primariamente ocupados em estudar a música de seu próprio país. Que conseqüências traz esta posição para o estilo da etnomusicologia brasileira? Uma delas, sem dúvida, é a de estar “voltando aos mesmos assuntos”, pois somos confrontados hoje, em muitos casos, com tradições musicais que já haviam merecido a atenção de Mário de Andrade, Luiz Heitor, dos folcloristas e outros. (Na mesma linha de reflexão, é de particular importância discutir a situação dos arquivos fonográficos no país, em especial os constituídos de gravações de campo.) Esse confronto com o passado representa uma diferença em relação à etnomusicologia *mainstream*, que tem preferido a sincronia à diacronia, a estrutura à história. Em que medida a relativização destas antinomias, que vem sendo praticada à sua maneira pela Etnomusicologia no Brasil, pode contribuir para a construção de novos paradigmas científicos?

4) Discutir os problemas suscitados pela fricção entre práticas musicais tradicionais, globalização e políticas culturais públicas e privadas. A música brasileira vem sendo um palco privilegiado para a re-definição de categorias como “tradicional”, “popular”, “folclórico”, “world-music” etc. Assim, é mais do que oportuno discutir as posições dos etnomusicólogos diante de assuntos como: o interesse crescente do mercado de discos por gravações de música de tradição oral; a nova legislação do IPHAN referente ao registro do “patrimônio imaterial” etc.

5) Discutir as relações entre Etnomusicologia e Educação Musical, em todos os níveis. A reflexão sobre a Educação Musical no Brasil vem pelo menos desde Villa-Lobos se ocupando da questão da incorporação de práticas musicais populares aos currículos. Será que Etnomusicologia é um assunto relativo apenas à pós-graduação, ou a disciplina tem uma palavra a dizer no que se refere à formação dos músicos de maneira geral, como sugeria John Blacking no clássico *How musical is man?*

6) Discutir propostas visando aumentar o intercâmbio de informações entre etnomusicólogos, e também entre estes e demais interessados nas manifestações musicais populares brasileiras.

Referências Bibliográficas

Blacking, John (1973). *How musical is man?* Seattle/London: University of Washington Press.

O Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical no Brasil: Tendências, Paradigmas e Perspectivas

Coordenadora:

Cecília Cavalieri França / Escola de Música da UFMG

E-mail: ceciliaf@musica.ufmg.br

Participantes:

Keith Swanwick / University of London

Heloísa Feichas / Escola de Música da UFMG

Palavras-chave: Modelo Espiral; Swanwick; Desenvolvimento Musical

O Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical de SWANWICK e TILLMAN (1986) representa uma das teorias de maior impacto na educação musical nos últimos tempos. O Grupo de Trabalho proposto constitui uma oportunidade de reunião e discussão dos pesquisadores com o próprio autor da teoria. Convidado deste encontro. Professor Swanwick tem uma presença marcante no cenário da educação musical no Brasil, tendo orientado pesquisadores em nível de doutorado (HENTSCHKE, 1993; CAVALIERI FRANÇA, 1998) e influenciado inúmeros mestrados no país. Passados 15 anos do lançamento do Modelo, acreditamos que seja oportuno congregarmos esforços no sentido de identificar o estágio em que se encontram as pesquisas que o envolvem. Pretendemos abordar tendências, paradigmas e perspectivas a partir de quatro aspectos:

- 1) pesquisas já realizadas por pesquisadores brasileiros e respectivas contribuições para a área;
- 2) direcionamentos para pesquisas subsequentes na área psicológica, visando refinamentos e complementação da fundamentação teórica;
- 3) impacto do Modelo na área pedagógica e curricular;
- 4) possibilidades de ampliação, adaptação e revisão dos critérios de avaliação derivados da teoria tendo em vista os diversos contextos educacionais, da iniciação à pós-graduação.

Referências Bibliográficas

CAVALIERI FRANÇA, Cecília (1998). Composing, performing and audience-listening as symmetrical indicators of musical understanding. Tese de Doutorado, PhD, University of London Institute of Education.

- HENTSCHE, Liane (1993). Musical development: testing a model in the audience-listening setting. Tese de Doutorado, PhD, University of London Institute of Education.
- SWANWICK, Keith (1994). **Musical Knowledge: Intuition, analysis and music education**. London: Routledge.
- SWANWICK, Keith e TILLMAN, June (1986). The sequence of musical development: a study of children's composition, *British Journal of Music Education*, v.3, n.3. Cambridge: Cambridge University Press, p.305-339.

Pesquisa e Pós-Graduação em Musicoterapia no Brasil: Histórico e Perspectivas

Coordenadora:

Cybele Maria Veiga Loureiro / Depto. Instrumentos e Canto da Escola de Música – UFMG

E-mail: cybelle@musica.ufmg.br

Participantes:

Ana Léa Maranhão Von Baranow / PUC-SP / Universidade do Sul de Santa Catarina

Cecília Conde / Conservatório Brasileiro de Música.

Leomara Craveiro / Universidade Federal de Goiás e PUC-SP

Lilian Engelmann Coelho / PUC-SP e Faculdade Paulista de Artes - SP

Lia Rejane Mendes Barcellos / Conservatório Brasileiro de Música.

Maristella Smith / UniFMU /Escola Paulista de Medicina.

Patrícia Sabbatella / Universidad de Cádiz - Facultad de Ciencias de la Educacion, España.

Renato Tocantins Sampaio / Faculdade Paulista de Artes / UNAERP/ PUC-SP

Palavras-Chave: Musicoterapia / Pesquisa / Perspectivas/ Formação Musical

Introdução

Desde a Antiguidade, vários são os documentos históricos que descrevem as evidências empíricas da influência da Música no comportamento do ser humano. Na ciência atual muitos pesquisadores vêm identificando características da Música que influenciam nas respostas sociais, fisiológicas e psicológicas. A curiosidade e a necessidade intelectual tem motivado as investigações dessas respostas. No entanto, para o musicoterapeuta além dessas motivações existem também razões pragmáticas. Como profissional da área da saúde este terapeuta auxilia pessoas com necessidades sociais, físicas e psicológicas específicas. Faz parte da ética deste profissional demonstrar o mais efetivo e eficiente tratamento utilizado. Para que isso seja possível, o musicoterapeuta conta hoje com mais de 50 anos de pesquisas publicadas nas áreas da saúde e música.

É a pesquisa que define as metodologias, técnicas existentes e as perspectivas de ampliações da atuação do profissional na habilitação e reabilitação de pessoas portadoras de dificuldades.

Reunir pesquisadores para estudarem com mais extensão e profundidade problemas específicos da Musicoterapia no Brasil é uma necessidade para o desenvolvimento dessa forma de aplicação da Música no atendimento a comunidade.

Justificativa

A Musicoterapia no *XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, busca reunir temas sugeridos por vários pesquisadores nacionais e estrangeiros. Este Grupo de Trabalho tem por objetivo principal discutir o potencial das diferentes áreas de pesquisa e desenvolvimento acadêmico da disciplina no país. Esta proposta, desenvolvida em duas sessões, tem por objetivo fazer um levantamento das pesquisas em desenvolvimento no Brasil, abrangendo áreas específicas, apresentadas pelos pesquisadores atuantes. O segundo momento visa discutir as perspectivas para a Pós-Graduação *strictu sensu* em Musicoterapia no Brasil, buscando identificar o potencial acadêmico em termos de massa crítica de instituições e pesquisadores qualificados existentes no país.

Formato do GT

Este Grupo de Trabalho está dividido em duas sessões:

1) As áreas de pesquisa em Musicoterapia no Brasil histórico e perspectivas:

Musicoterapia e Semiótica

Acompanhando as tendências de estudos de música e semiótica que frutificaram no século XX e adentraram o século XXI, nos propomos a estudar, entre outros subtemas, alguns dispositivos da escuta musicoterápica pelo viés dos regimes de signos apresentados por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em conjunto com algumas reflexões sobre escuta na música contemporânea.

A Pesquisa Musicológica na Musicoterapia

A música sempre foi considerada a especificidade da musicoterapia mas a sua relevância e o seu papel nessa disciplina têm sido objeto de discussão, bem como esses aspectos têm sido vistos de diferentes maneiras, tanto numa ótica histórica quanto metodológica. Como um campo interdisciplinar de estudo, a Musicoterapia é freqüentemente apresentada através de estudos clínicos que

privilegiam, na maioria das vezes, discussões sobre teorias de fundamentação ou discussões e descrições sobre aspectos metodológicos da prática clínica. O papel da música é, no entanto, quase sempre apresentado de forma somente especulativa, sem refletir o conhecimento sistemático já existente na atualidade, nos distintos campos da música, dentre estes o da musicologia.

Pesquisa Clínica

Metodologias, áreas mais pesquisadas e perspectivas. A função da pesquisa na prática musicoterapêutica: Musicoterapia Hospitalar; La Evaluación De La Practica Clínica En Musicoterapia: ¿Sólo Evaluación De Pacientes?

2) Perspectivas para a Pós-Graduação *strictu senso* no Brasil

Existem hoje várias instituições no país que mantêm programas de graduação e especialização em Musicoterapia. Neste Grupo estaremos fazendo um estudo específico sobre a formação musical e em metodologia de pesquisa na graduação e especialização. Dessa discussão pretendemos investigar as perspectivas na pesquisa acadêmica e na implementação de programas de mestrado em Musicoterapia.

Perspectivas para Interpretação de Obras Inéditas para Instrumentos de Cordas e Piano Compostas a partir de 1945

Coordenadora:

Eliane Tokeshi / Spalla da Orquestra da Câmara da UNESP

E-mail: elianet@excite.com

Participantes:

Margarida Borghoff / UFMG

Esdras Rodrigues Silva / UNICAMP / Faculdade Santa Marcelina

Palavras-chave: música desde 1945, obras inéditas, pluralismo musical, abordagem interpretativa, associação das artes e preparação do intérprete.

O intérprete atual enfrenta entre outros problemas a dificuldade da primeira leitura e da escolha de uma interpretação apropriada de uma obra musical inédita do século XX. Como obra musical inédita devemos entender: uma peça sem registro sonoro e sobre a qual não existem referências bibliográficas com conteúdo analítico-interpretativo. Este grupo de trabalho se limitará a discutir o repertório para instrumentos de cordas e piano sobre o qual os pesquisadores integrantes têm maior conhecimento.

Segundo Robert P. Morgan, nós vivemos numa época de globalização que afeta também a música implicando num pluralismo musical. Compositores de hoje têm acesso a um leque de cultura de diversas regiões com estéticas diferentes e ao mesmo tempo podem recorrer a registro de música de vários períodos históricos. A produção musical de um compositor pode sofrer mudanças constantes na sua orientação estilística pela falta destas limitações históricas e geográficas como fontes para influência e inspiração.¹ A dificuldade do trabalho do intérprete agrava-se portanto, devido à instabilidade estilística característica da música do século XX. Como consequência desta volatilidade a música do século XX se caracterizou pela procura de novas sonoridades. Utilizando-se dos instrumentos de cordas e piano de maneira não tradicional e também recorrendo a recursos tecnológicos, ela resultou no desenvolvimento de diferentes técnicas de composição e subseqüentemente na procura de outras formas de escrita. Tudo isso exige do intérprete uma postura

¹ Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music*. (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1991), 484-8.

flexível, aberta a questionamentos, a pesquisas, a investigações e a improvisações na procura de uma técnica que se adeque à nova linguagem da música do século XX.

Na música inédita em discussão neste estudo, geralmente se tem pouco conhecimento dos procedimentos padrão, que incluem desde técnicas composicionais até idioma, sendo quase que inexistentes os exemplos de obras que possuem implícitos na interpretação a forma como devem ser tratados os tipos de articulação, sonoridades e fraseados, por exemplo.

Existe uma série de procedimentos básicos que o intérprete deve seguir na fase de aprendizado de uma obra inédita. No caso de música notada, primeiramente o músico deve se familiarizar com a escrita e vocabulário usados, conhecer a partitura geral e resolver possíveis dúvidas de leitura. Deve chegar a um domínio técnico da peça, ou seja, ser capaz de tocar a obra com todas as especificações determinadas na parte (notas, ritmos, duração, dinâmicas e andamento). Reconhecer o material sonoro empregado, a forma musical e a técnica de composição. Identificar o tratamento dado aos diferentes instrumentos. É necessário que se procure informações sobre o histórico do compositor, situa-lo na sua época e contexto musical. Estabelecer associações sonoras com obras de compositores da mesma procedência e possíveis assimilações ou influências da música folclórica e popular.

Para se passar para uma fase mais aprofundada da pesquisa de interpretação o músico pode partir à procura de sonoridades conhecidas, que estejam previamente associadas a outros compositores ou estilos. “Pistas” como tipos de textura, harmonia, desenvolvimento melódico e rítmico, fraseado e articulações, chamarão a atenção do músico levando-o a associações com outros compositores ou estilos, que já, como mencionamos anteriormente, tenham seus procedimentos padrão definidos. Seria necessário discutir se a semelhança nos parâmetros mencionados deveria ou não, levar o intérprete a buscar a imitação usando os procedimentos padrão como referência para formação de uma interpretação apropriada. Parece natural que o músico tome determinadas decisões quanto à interpretação, baseado nas várias informações que estão incutidas nele. Deveria em um trecho de música que se assemelha em sonoridade e textura a uma obra já conhecida, o intérprete procurar acentuar a semelhança e até buscar a imitação? A busca do semelhante estaria facilitando no primeiro momento o entendimento da música. No entanto é preciso que o intérprete evite que este procedimento leve à limitação da obra, encaixando-a em um estereótipo, um modelo de interpretação pré concebido imposto. O reconhecimento da semelhança vai oferecer a possibilidade de identificação das diferenças, permitindo ao intérprete realçá-las, como um possível meio de interpretação.

Se o instrumentista optar por distanciar-se da procura das semelhanças, que outros caminhos poderia buscar? O intérprete da música do século XX pode usufruir de possível contato com compositores ainda vivos ou mesmo com músicos que se relacionaram diretamente com estes. Uma outra vantagem para o intérprete da música inédita é que a grande maioria dos compositores têm a preocupação com a precisão na notação. Os ritmos, alturas, duração, andamento, dinâmicas e em certo grau, até mesmo a expressão aparecem determinados. Restam, porém, os fatores subjetivos como o tipo de sonoridade, cor, ênfase de vozes ou motivos, atmosfera e caráter que permanecem sob o controle do intérprete, além dos casos de música que faz uso da improvisação e do aleatório. Onde buscar então as referências para uma possível interpretação? Um caminho é a associação a outras formas de expressão artística como pintura, dança, literatura. Correntes correlatas na música e outras formas de expressão terão os mesmos conceitos estéticos, que resultam em efeitos comparáveis. Que tipo de formação o músico deve ter para ser capaz de interpretar essas obras do século XX que requerem uma nova postura? Se não se basear na imitação ou referências prévias, deve o intérprete, como indivíduo do século XX esperar estar apto a entendê-la? A globalização da época alcançou um ponto elevado de mescla das culturas e artes, que exige do músico ser conhecedor de todas correntes e expressões artísticas. Conseqüentemente as obras deste período também pedem outros recursos do instrumentista, que o levam a buscar uma solução na combinação de escolas técnicas. A internacionalização de culturas, formas de expressão e meios técnicos é o produto do século XX. O intérprete, portanto, para chegar a uma interpretação coerente, também deve buscar esta postura.

Referências Bibliográficas

- MORGAN, Robert P. (1991). *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc..
- GRIFFITHS, Paul (1995). *Modern music and after: directions since 1945*. New York: Oxford University Press Inc.

Música e Mídia

Coordenadora:

Heloísa de A. D. Valente / Comunicação e Semiótica (PUC-SP)

E-mail: whvalent@terra.com.br.

Participantes:

Janete El Haouli / Dra. em Ciências da Comunicação (ECA/USP)

Paulo de Tarso Salles / mestrando em Música (IA/ UNESP)

Tânia Garcia Costa / doutoranda em História Social (USP)

Palavras-Chave: mídia - escuta- *performance* - paisagem sonora- história cultural - semiótica

Ementa

Os signos musicais, em suas diversas manifestações, geram mensagens, que são transmitidas no eixo espaço-temporal. São codificados e decodificados segundo referências da cultura sobre a quais se assentam.

Este Grupo de Trabalho pretende estudar a linguagem musical enquanto elemento constituinte do processo comunicativo, adotando como referência inicial a metodologia semiótica sem, contudo, deixar de lado contribuições de outras áreas de conhecimento. Dentre outros aspectos, pretende-se analisar como os signos musicais se constituem em sistemas e processos, como atuam no campo social, como são produzidos, transmitidos, armazenados; que tipo de efeitos podem produzir nos seus intérpretes e receptores (ouvinte/ espectador). Em suma, o Grupo de Trabalho “*Música e Mídia*” tem, como perspectiva, o estudo das diversas situações possíveis em que a linguagem musical, em suas variadas modalidades e manifestações, possa ser estudada como elemento constituinte do processo comunicativo, na formação de textos artísticos e culturais.

Justificativas

Ainda que não constitua uma *linguagem universal*, a música se encontra presente na imensa maioria das culturas. Trate-se da música composta para ser executada em situações rituais, trate-se da chamada música pura (ou absoluta), destinada à sala de concertos, a música demonstra ter sempre exercido papel importante nas diversas sociedades.

Na cultura de tradição européia, sobretudo a partir do final do século XIX, as modalidades de linguagem musical passaram a desdobrar-se em outras variantes, constituindo linguagens específicas. Isto se deve ao surgimento dos

aparelhos que possibilitaram a captação, fixação, amplificação e transmissão do som à distância. É o momento em que surgem, sucessivamente, a canção popular urbana, os *jingles* publicitários, a trilha sonora do rádio e da telenovela, do filme; ainda, os temas de abertura de programas no rádio, cinema e televisão.

É importante ressaltar também que, a partir da década de 1930, as diversas manifestações musicais alteram radicalmente a *paisagem sonora*¹, passando a pontuar, quase que integralmente, as atividades do cotidiano citadino. Esta nova *paisagem sonora* passa a compor, paulatinamente, a *trilha sonora* da vida das pessoas. Acrescente-se a isso o fato de que a música sob a forma de disco vem a transformar-se em poderoso centro de poder econômico – tendência essa que irá crescer nas décadas seguintes.

No que tange à evolução da linguagem musical propriamente dita, pode-se afirmar que o rádio e o disco em muito favoreceram o surgimento, e posterior consolidação, das diversas modalidades da música popular urbana (sobretudo a canção), tal é o caso do tango, da rumba, do samba, do *fox-trot*. De fato, o papel do rádio e do disco não se limitou à difusão de tais gêneros musicais; mais que isso, ajudou a criá-los, desenvolvê-los e multiplicá-los. (Veja-se, por exemplo, algumas variantes que encontramos no final do século XX: *samba-reggae*, *jazz-flamenco*, entre outros.)

Não se pode deixar de mencionar, ainda, a importância das mídias sonoras no universo da música de concerto. Desde a apropriação dos próprios aparelhos em si, como já o faziam os vanguardistas do início do século XX, até o advento da música eletroacústica e computacional, as diversas mídias que foram e vêm surgindo constituem não apenas instrumentos diferenciados para se compor música, mas também para pensá-la e ouvi-la.

Um outro aspecto importante a ressaltar, que concorre com as alterações na escuta e estética musical diz respeito à própria *performance*² do artista. Falar em *performance* remete diretamente às transformações do corpo e do instrumento, seja ele natural (a voz), mecânico ou eletroacústico. As mídias exercem, pois, papel preponderante na *performance*, à medida que limitam ou ampliam as possibilidades expressivas do artista (como exemplo, tome-se o microfone de amplificação ou a alta-fidelidade). Em outras palavras, as mídias

¹ A expressão *paisagem sonora* foi estabelecida pelo compositor canadense R. Murray Schafer e designa todo e qualquer ambiente acústico, qualquer que seja sua natureza. Deve salientar-se ainda que a *paisagem sonora* é indissociavelmente relacionada à história.

² Aqui tomamos o conceito de *performance* segundo a definição estabelecida por Paul Zumthor. Para o teórico, a *performance* envolve não apenas o ato da enunciação da mensagem poética, como também a recepção, as condições de transmissão dessa mensagem. Quando da presença física simultânea de intérprete e espectador/ouvinte (apresentação ao vivo) agrega-se, ainda, a função tátil, o contato físico entre as partes.

estão incondicionalmente relacionadas à escuta musical, às transformações da sensibilidade – e, por conseguinte, da cognição.

Objetivos

O Grupo de Trabalho “*Música e Mídia*” visa, desse modo, estudar as relações entre as diversas modalidades musicais no processo comunicativo: a sua execução (*performance*) nas diversas mídias do som, sua relação com a evolução tecnológica, as interfaces possíveis com outras linguagens e com as próprias modalidades de linguagem musical. Tais linguagens podem pertencer ao próprio universo da mídia propriamente dito (publicidade, cinema, rádio, televisão, *Internet* etc.), podendo ainda este vínculo ser mais tênue (literatura, teatro, música de invenção) utilizando, ou não meios eletroacústicos.

O GT pretende, assim, reunir pesquisadores dos principais centros de pesquisa, no País e no exterior, a fim de propiciar um diálogo amplo e interdisciplinar nas diversas áreas em que a linguagem musical participa ativamente do processo comunicativo e, por conseguinte, da produção sócio-cultural e histórica. Dentre os temas a serem estudados, destaquem-se:

- a *performance* : o corpo do músico, instrumento em relação às diversas mídias sonoras (microfone, amplificação, alta-fidelidade etc.);
- as variações dos padrões de escuta (fruição estética) propiciadas pela introdução diferentes mídias sonoras;
- paisagem sonora: as transformações sofridas pelo meio ambiente acústico, em determinado contexto sócio-histórico-cultural;
- o papel das mídias: na *performance*, na constituição de interfaces com outras linguagens artísticas e outras mídias;
- a música na mídia como elemento de memória cultural e musical; os cruzamentos possíveis de gêneros (fusão, *cross over*, hibridismo, mestiçagem entre outros).

Referências Bibliográficas

IAZZETTA, F. (1997): A música, o corpo e as máquinas. **Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** -ANPPOM. Ano 4, n. 4 (agosto), pp. 27-44. Rio de Janeiro: ANPPOM.

SCHAFER, R. Murray (1979). **Le paysage sonore**. Paris: J. C. Lattès,

ZUMTHOR, Paul (1997): **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Educ; Hucitec.

Métodos de Análise da Significação Musical

Coordenador:

José Luiz Martinez / PUCSP

E-mail: rudrasena@uol.com.br

Participantes:

Sérgio Roclaw Basbaum / Faculdade São Marcos

Aldo Barbieri / PUCSP

Mônica Leme / UNIRIO

Suzana Reck Miranda / UNICAMP

Filipe Salles / FAAP / PUCSP

Antonio Eduardo Santos / PUCSP

Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente / Faculdade de Música

Carlos Gomes - PUCSP

Mônica Vermes / UFES - PUCSP

Marcus S. Wolff / PUCSP

Palavras-Chave: música, semiótica, análise, significação, Nattiez

Este grupo de trabalho pretende elaborar discussões, com base na experiência musical e de pesquisa de cada participante, a respeito das diferentes metodologias de análise semiótica aplicadas à música. Estarão em foco questões como a pertinência, a adequação, os resultados obtidos e sua utilidade para a prática musical que podem ser derivados a partir de diversas linhas de análise semiótica. Tomaremos como base um artigo recente de Jean-Jaques Nattiez, "A Comparison of Analyses from the Semiological Point of View (the theme of Mozart's Symphony in G minor, K550)", publicado na *Contemporary Music Review*, volume 17, parte 1, 1998, páginas 1-38. Este artigo será lido previamente por todos os membros do Grupo de Trabalho. No encontro, então, serão abertas discussões que incluirão, além da semiologia, outras linhas de pesquisa não abordadas por Nattiez, tais como a semiótica peirceana e a narratologia greimasiana. Será elaborado um documento com as principais conclusões do Grupo de Trabalho.

Educação Musical: Um Campo Dividido, Multiplicado, Modificado

Coordenadora:
Jusamara Souza / UFRGS
E-mail: jusa@ez-poa.com.br

Participantes:
Liane Hentschke / UFRGS
Margarete Arroyo / UFU
Ana Lúcia Louro / UFSM
Cíntia Thais Morato / UFU
Líliã Neves Gonçalves / UFU
Teresinha de Fátima P. Araújo / UFU

Palavras-Chave: Educação Musical, Epistemologia, Pedagogia e Música

A Educação Musical aparece citada como campo acadêmico-científico em fins do século XIX, dentro do quadro de campos musicológicos esboçado por Guido Adler. De lá para cá, apesar das aparências, sabemos que não há um consenso sobre o seu status epistemológico. Indagar sobre este status, que deve ter como bases a educação, a música e o sentido de música na educação, torna-se uma tarefa fundamental quando da justificativa sobre o que entendemos por Educação Musical.

A preocupação com esse tema não é recente. Particularmente na Alemanha, há muito se debate a natureza da Educação Musical, sua especificidade face às Ciências da Educação (Erziehungswissenschaft) e Didática (Pädagogik), bem como a contribuição destas ao fenômeno pedagógico musical, no que diz respeito ao ensino e à aprendizagem.

No centro desses debates, encontram-se basicamente duas posições: a primeira reconhece a Educação Musical como uma área de conhecimento autônoma (ver ABEL-STRUHT, 1970). A segunda defende a Educação Musical como uma área de conhecimento não autônoma.

Aqueles que vêem a Educação Musical como uma área não autônoma, colocam-na de quatro maneiras possíveis. A primeira, chamada aditiva, considera-a como uma justaposição de duas áreas: Pedagogia e Música. A Educação Musical dividiria o seu tema com a Pedagogia nos aspectos de ensino e aprendizagem, formação de professores e institucionalização da aula, entre outros. A segunda é chamada de adaptativa, por considerar que a área toma de empréstimo conceitos e teorias de outras

ciências, variando de acordo com cada instituição ou visões particulares. Uma terceira posição defende uma dupla participação da Educação Musical nas áreas de Pedagogia e Musicologia. Como seria esse imbricamento? Para KRAEMER (1995, p. 155), a Educação Musical - quer como área de pesquisa própria quer como disciplina de formação do professor de música- transmite uma parte dos conteúdos e materiais que são colocados à disposição pela Musicologia. Essas duas áreas têm pontos metodológicos comuns sempre que compartilham com outras disciplinas como a Antropologia, a Psicologia e a Sociologia. O autor justifica essa posição, considerando que em procedimentos pedagógico-musicais trata-se sempre do objeto “música”. Assim, a relação com a musicologia - e também com a prática e vida musical - estaria implícita. KRAEMER (1995, p. 155) lembra, ainda, que originariamente essas duas áreas se desenvolveram, em grande parte, numa união íntima. A quarta e última posição vê uma cooperação entre a Musicologia e a Pedagogia considerando a Educação Musical uma área de intersecção entre essas duas áreas.

Mesmo dividindo o seu objeto de estudo com outras ciências, alguns autores consideram a Educação Musical como uma área autônoma. Isto é, existe uma tarefa que é somente sua: A tarefa básica da música na educação é tomar contato, promover experiências com possibilidades de expressão musical e introduzir os conteúdos e funções da música na sociedade sob as condições atuais e históricas.

Essas posições revelam as dificuldades de que a questão epistemológica se reveste no campo da Educação Musical, cuja natureza, objeto e método, nem sempre são suficientemente claros.

A proposta para este grupo de trabalho é tentar mostrar onde podemos nos apoiar para uma compreensão maior e racional de questões de ordem de fundo epistemológico (por que e para que) filosófico e metodológico (como vemos a área e por que).

Para tanto, a tarefa será refletir sobre a delimitação do campo da Educação Musical como ciência ou área do conhecimento. Entendemos que esse balanço conceitual se faz necessário para situar nossas problemáticas num contexto mais amplo. Entre as problemáticas estariam: os impasses que diariamente enfrentamos como as poucas justificativas para a área, a indefinição de políticas de projetos, a escassez de fundamentos e, por fim, a necessidade de uma reflexão mais profunda sobre a educação musical entendida como prática social. Por esse caminho, será possível identificar e refletir sobre a Educação Musical como um campo do conhecimento.

Para Bourdieu um campo científico “se define entre outras coisas, definindo os objetos em questão e interesses específicos, que são irredutíveis aos objetos em jogo e aos interesses próprios de outros campos (...)” Além disso: “Para que um campo funcione é preciso que haja objetos em jogo e

“pessoas dispostas a jogar o jogo, dotadas com o habitus que implica o conhecimento e reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos em jogo” (Bourdieu, 2000:113). Se, admitirmos que nenhuma ciência se constitui sem que se saiba qual é o seu campo, pergunta-se qual é o campo da Educação Musical? Ela possui um objeto próprio? Quais dimensões e funções que o conhecimento músico-pedagógico pode abranger?

Retornando a Bourdieu, o autor afirma que

cada vez que se estuda um campo novo - seja o campo da filologia do século XIX, da moda hoje, ou da religião da idade média - se descobrem propriedades específicas, próprias de um campo particular, ao tempo que se faz progredir o conhecimento dos mecanismos universais dos campos que se especificam em função de variáveis secundárias. (...) Porém sabemos que em todo campo encontraremos uma luta, cujas formas específicas têm que se investigar em cada caso, entre o ingressante novo (...) e o dominante que trata de defender o monopólio e de excluir a competência (Bourdieu, 2000: 112).

É sobre algumas dessas propriedades do campo, de se dividir, multiplicar e modificar, tomando o caso específico da Educação Musical, que devemos nos debruçar.

Referências Bibliográficas

- ABEL-STRUHT, S. (1970). **Materialien zur Entwicklung der Musikpädagogik als Wissenschaft**. Mainz: Schott.
- ALBAREA, R. (1994). Pedagogia della musica: individuazione del campo, problemi e prospettive. In: Piatti, M. (Org.): **Pedagogia della musica: un panorama**. Bologna: CLUEB, p.37-60.
- BOURDIEU, P. (2000). Algunas propiedades de los campos. In: Bourdieu, P. **Cuestiones de sociologia**. Trad. Enrique Martín Criado, Madrid: Istmo, p. 112-119.
- KRAEMER, R. D. (1995) Dimensionen und Funktionen musipädagogischen Wissens. In: Maas, G. (org). **Musikpädagogische Forschung**, n. 16, p.146-172.

O Estudo da Música Popular

Coordenadora:

Martha Tupinambá de Uihôa / Universidade do Rio de Janeiro

E-mail: mulhoa@unirio.br

Participantes:

José Roberto Zan / UNICAMP

Heloisa Valente / PUCSP

Roberto M. Moura / UNIRIO

Elizabeth Travassos / UNIRIO

Samuel Araújo / UFRJ

Mércia Pinto / UNB

Luiz Otávio Braga / UNIRIO

Márcia Ermelinda Taborda / UFRJ

Felipe Trotta / UNIRIO

Mauro Rodrigues / UFMG

Mônica Leme / UNIRIO

Palavras-Chave: Música popular industrializada, história, análise etnomusicológica.

A música é um fenômeno sônico, universal na medida em que é um comportamento humano e cultural na medida em que depende do contexto histórico e estético em que é concebida ou criada. Universais são as leis de percepção de padrões que funcionam por semelhança (ex. rápido/lento; contínuo/disjuncto). Cultural é a estruturação de estilo que funciona por contigüidade (organizada por repetição). Esses aspectos da cultura expressiva são simultaneamente reflexo e agentes de mudança social. A música, especialmente a música popular, tem o dom de exercer o papel de, não só refletir uma visão de mundo e as influências histórico-sociais sobre um grupo social, mas, principalmente, de se transformar num agente de mudança ao apresentar modelos de sociabilidade novos.

O estudo da música popular é um esforço evidentemente multidisciplinar, envolvendo história (campo também preocupado em estudar as práticas e representações em nível de eventos culturais), antropologia (hoje se questionando sobre a relação de poder entre pesquisador e objeto de estudo), sociologia (campo como os outros angustiado com a impossibilidade de captar a verdade completa da realidade social) -- todos esses campos tentando uma perspectiva dialógica e crítica em contraste ao positivismo de posições

anteriores. Este GT se propõe a apresentar e discutir possibilidades teóricas para o estudo da música popular a partir da musicologia, entendida como o estudo sistemático e transdisciplinar da música, ou seja, o campo do conhecimento que investiga a música em todos os seus aspectos, desenvolvendo uma metodologia própria adaptada à sua tripla natureza. A música é, ao mesmo tempo, evento estético, prática social e manifestação histórica. Seu estudo se entrelaça com ferramentas e noções teóricas de outras disciplinas auxiliares, como etnografia, semiologia, história, sociologia e antropologia.

Os trabalhos a serem apresentados no GT para discussão incluem perspectivas da indústria cultural (Zan, Moura e Valente), da história (Taborda e Braga), da etnomusicologia (Travassos, Araújo e Pinto), metodologia de análise da música popular (Ulhôa, Trotta) e estudos de caso (Leme, Guimarães). O GT será dividido em duas partes. Na primeira, serão discutidas as interseções das matrizes industriais e artesanais na música popular, incluindo de um lado as exigências restritivas da mídia e tecnologia; de outro, a resistência de comportamentos musicais e sociais de natureza artesanal que "insistem" em sobreviver nas práticas contemporâneas. A segunda parte do GT se volta para a interpretação histórica e para a análise musical da prática da música popular. De um lado, vozes internas às comunidades produtoras da música popular, envolvidas no artesanato sonoro a partir de práticas sociais e estilísticas específicas; de outro, perspectivas teóricas e métodos de análise oriundos do mundo letrado e culto.

A partir dos estudos sobre a indústria cultural, José Roberto Zan propõe uma periodização do processo de formação da música popular brasileira tendo como elemento articulador a formação do complexo cultural fonográfico no Brasil. Parte da premissa de que a música popular industrializada é elemento de mediação entre momentos da estrutura social, posições, ideologias e ela própria fruto de um processo de produção e consumo impregnado de contradições e conflitos. Heloisa Valente pelo viés da semiótica da cultura, investiga as razões pelas quais certas canções insistem em não morrer, apesar da tendência de vida efêmera nas mídias. Como estudo de caso, privilegia o tango, analisado a partir de ferramentas desenvolvidas por Paul Zumthor, em especial no tocante à performance vocal, contextualizada estética, tecnológica, histórica e musicalmente (em relação a arranjo e instrumentação). Também privilegiando a performance, Roberto M. Moura discute a relação entre a música brasileira e a televisão, tomando como estudo de caso a música-tema da principal personagem da novela *Laços de Família*, da Rede Globo de Televisão. Inspirado pelos estudos de semiótica da música realizados por Eero Tarasti, faz uma análise comparativa de três versões da canção "Como vai você" (de Roberto Carlos, 1972; Antônio Marcos, 1973 e

Daniela Mercury, 2000), refletindo sobre as exigências impostas pela televisão na produção, estética e repercussão da música popular.

No campo da etnomusicologia, Elizabeth Travassos discute a embolada enquanto gênero, discriminando entre performances vocais do Nordeste um grupo de peças cantadas dotado de traços exclusivos. Esses traços (reiteração fônica, paralela às célebres seqüências de notas rebatidas; compressão dos versos e aceleração do andamento, produzindo a impressão de canto “embolado”; autoreferencialidade do texto, que desvia a atenção do ouvinte do conteúdo para o “valor sonoro” das palavras; presença do maravilhosos em alguns exemplos, conjugando elementos incompatíveis e ordens de realidade aparentemente excludentes) a levam a considerar as normas genéricas que delimitam a embolada, apesar da resistência de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga (“maneira de cantar” para ele ou “processo poético-musical” para ela) em reconhecê-la.

Na área de história, Márcia Tabora discute as implicações do conceito de cultura popular diante da inserção do violão na sociedade e na cultura do Rio de Janeiro (1870 -1930); Luiz Otávio Braga traz as contribuições de Orestes Barbosa e Francisco Guimarães (sobre o samba) e Alexandre Pinto (sobre o choro) para a construção do conceito de originalidade musical carioca como um valor positivo da mestiçagem brasileira. Esses depoimentos são discutidos à luz da ideologia nacionalista que perpassa os estudos sobre música brasileira conduzidos por Mário de Andrade e Renato Almeida.

No campo da musicologia a preocupação é de ordem metodológica, da busca de ferramentas de análise adequadas ao estudo da música popular. Neste sentido, Martha Ulhôa discute alguns aspectos (significação secundária, segmentação, nível de competência musical) da análise clássica que Philip Tagg fez da trilha do seriado de TV, Kojak; Felipe Trotta faz uma revisão da literatura sobre análise da música popular, baseado em Middleton, Tagg, Tatit e Nattiez; e Mônica Leme investiga a suposta aproximação da música criada pelo “É o Tchan” com o samba de roda baiano, utilizando o método da análise paradigmática de Ruwet para comparar o parentesco dos dois exemplos em relação a seus motivos melódico-rítmicos.

As Relações da Tecnologia com Ensino e a Pesquisa em Música

Coordenador:

Maurício Alves Loureiro / Escola de Música - UFMG

E-mail: mauricio@musica.ufmg.br

Participantes:

Antonio Gilberto Machado de Carvalho / Escola de Música – UFMG

Carlos V. de Lima Palombini / Open University - Reino Unido

Didier Jean Georges Guigue / Departamento de Música - UFPB

Fernando Iazzetta / Departamento de Música - USP / Comunicação e Semiótica - PUCSP

Jamary Oliveira / Escola de Música - UFBA

Jorge Antunes / Departamento de Música - UnB

José Augusto Mannis / CDMC - UNICAMP

Maurilio Nunes Vieira / Departamento de Física - UFMG

Rodrigo Cicchelli Velloso / Escola de Música - UFRJ

Sérgio Freire Garcia / Escola de Música - UFMG

Palavras-Chave: música e tecnologia, acústica musical, computação musical, música eletroacústica

Nos últimos anos tem crescido a aplicação de recursos tecnológicos a diversas áreas de pesquisa e produção musical no meio acadêmico brasileiro. Tal fato simplesmente reflete uma tendência mundial de incorporação de recursos eletro-eletrônicos nas diversas etapas da criação, produção e difusão musical. Embora só recentemente a maioria dos cursos superiores tenha iniciado seus investimentos em recursos técnicos e humanos na área de música e tecnologia, tal processo encontra-se em pleno desenvolvimento. Neste momento diversos estúdios e laboratórios estão implementados e funcionando em diversas instituições espalhadas por todo o país propiciando o surgimento de uma quantidade razoável de trabalhos envolvendo tecnologia musical, seja em termos de pesquisa acadêmica, seja em termos de criação artística (composição e performance).

Entretanto, uma certa dispersão entre as diversas iniciativas que vêm se estabelecendo no país impede um desenvolvimento mais acelerado e mais sólido da área de tecnologia musical, a despeito do número considerável de pesquisadores, professores e artistas envolvidos.

A proposta deste Grupo de Trabalho é justamente a de promover uma aproximação entre os membros da comunidade musical envolvidos com a pesquisa, ensino e criação com tecnologias eletro-eletrônicas visando 3 objetivos principais:

- Estabelecer um primeiro intercâmbio de idéias entre pesquisadores envolvidos com tecnologia musical no Brasil de modo a traçar um perfil dos trabalhos que vêm sendo realizados no Brasil;
- Buscar estratégias de aproximação entre os diversos centros de ensino e pesquisa para que as atuais iniciativas individuais possam levar, à médio prazo, à consolidação de uma comunidade articulada de pesquisadores e artistas;
- Estudar maneiras de fomentar a pesquisa em tecnologia musical, em relação à captação de recursos para pesquisa, desenvolvimento de projetos interinstitucionais e realização de eventos de abrangência nacional para divulgar a produção científica/artística (foruns, encontros, festivais, etc.) e criar espaços de formação avançada (tutoriais, workshops, cursos).

Para alcançar esses objetivos os participantes deste Grupo de Trabalho estarão trazendo à discussão suas experiências pessoais no desenvolvimento de diversos aspectos ligados ao uso de tecnologias musicais, da composição à acústica, da musicologia à cognição musical. A ênfase será dada nas relações da tecnologia com os seguintes âmbitos:

- a inserção das questões tecnológicas no ensino de graduação e pós-graduação brasileiro;
- a produção artística: composição eletroacústica, performance interativa, música algorítmica;
- a produção científica ligada a projetos de pesquisa, desenvolvimento e aplicação de tecnologia e sua repercussão no meio acadêmico brasileiro.

Composição Musical e Pesquisa na Universidade Brasileira

Coordenador:
Silvio Ferraz / PUCSP
E-mail: sferraz@pucsp.br

Participantes:
Rodolfo Caesar / UFRJ
Carole Gubernikoff / Unirio
Vera Terra / PUCSP
Maurício Dottori / Esc. Belas Artes do Paraná
Janete El Haouli / UEL

Palavras-Chave: composição, pesquisa, produção acadêmica, música

Este GT tem por propósito discutir e trazer contribuições para uma questão que tem orientado, senão desorientado, grande parte das pesquisas no campo da composição musical nas universidades brasileiras. Deparando-se com a necessidade de produção acadêmica a maioria dos compositores atuantes enquanto professores universitários ou mesmo como pesquisadores na área de música acaba dividindo-se em, no mínimo, duas atividades paralelas: a de compositor e a de musicólogo. Independente do nível de tais pesquisas, o fato é que sua principal atividade, a de criação, acaba sendo prejudicada e se tornando marginal.

Embora este tema já tenha sido tratado em outras oportunidades,¹ não lhe foram dadas respostas plausíveis nem a devida consideração no âmbito da produção acadêmica brasileira – em grande parte pela confusão que se faz entre produção acadêmica (circunscrita ao âmbito das universidades, e que envolve todo o tipo de produção, da científica à filosófica e crítica, e à criativa) e produção científica (relacionada a um modo de pensamento e de pesquisa e aferição de dados).

Se levarmos em conta, e com a devida seriedade, frases que constantemente vemos repetidas em artigos e livros escritos por compositores, ou que tenham a composição como tema, não temos como esquecer as

¹ No penúltimo encontro anual da anppom foi apresentada carta assinada por compositores e pesquisadores da área de música contemporânea quanto a tal questão sem no entanto terem recebido resposta compatível com a forma de produção musical própria ao compositor nas universidades.

constantes afirmações que se fazem em torno de um pensamento composicional, pensamento este que vem traduzido em forma de escritura musical, e que por vezes ultrapassa esse limite (o qual em si já seria o suficiente) na forma de artigos ou análises, ou em entrevistas com criadores (compositores, músicos improvisadores, criadores de instalações sonoras, etc). Ora, se falamos de um pensamento composicional, é justamente porque estamos lidando com um modo de produção intelectual – que, quando ligada à universidade torna-se parte do que se entende por produção acadêmica.

A necessidade de se especificar com maior precisão tal produção vem do fato de atualmente vivermos uma exigência – aparentemente das agências de fomento e das instituições – que fatalmente desvia o campo de produção dos compositores ativos em universidades, ou então os limitam à marginalidade quando apenas se dedicam à sua atividade principal: a de compor.

Se por um lado existe uma visão que desvia o compositor de seu campo de produção – muito embora valha lembrar que a composição, por ser um campo multifacetado, sempre leva o compositor a alguma produção intelectual musicológica – por outro lado o que se vê é a falta de critérios para que se imponha tal produção como legítima e avaliável. E é aqui que reside um de nossos principais problemas: como avaliar a produção composicional? Ora, a mesma pergunta poderia ser feita para a produção para-musicológica, para-filosófica, para-psicanalítica, efetuada por pesquisadores-músicos nas universidades. Os critérios para a avaliação de um artigo, da pertinência de um livro, etc, não são menos complexos do que aqueles para a avaliação de um trabalho no campo da criação artística.

Um trabalho de composição também pode ser avaliado pela extensão e acuidade do trabalho artesanal que venha a envolver associado à pertinência e ao modo de condução das problemáticas de escritura que apresente para a contemporaneidade em que se insere. É nesse sentido que grande parte de trabalhos nas áreas de música e tecnologia geralmente têm seu espaço garantido enquanto produção acadêmica, mas o que dizer da escrita musical para instrumentos acústicos? Vale então lembrar que ambos campos envolvem modos de escritura diversos e que tais modos são reconhecíveis e avaliáveis por outros compositores.

Neste sentido o Grupo de Trabalho não só se propõe uma discussão da produção do compositor na universidade, como também discutir os modos de avaliação desta produção e a urgente necessidade de que sejam revistos os quadros de assessores pareceristas que têm atuado junto à agências de fomento, lembrando a pertinência das áreas de produção que uma área como a composição abarca. Questão que torna-se ainda mais marcante quando notamos as ramificações que a criação musical tem tomado, bastando citar

aqui os diversos trabalhos de criação de soundscapes e de paisagens radiofônicas, ou mesmo os trabalhos na área de criação de aplicativos composicionais, sem contar os inúmeros modos de escritura que a própria música acústica e eletroacústica envolvem.

Por fim vale lembrar que:

1. a produção artística contemporânea se caracteriza por ser (excluindo-se os produtos de cunho meramente comercial), uma poética, isto é, uma produção de objeto que implica uma reflexão sobre tal produção; neste sentido, ela envolve a produção científica não separando, mas unindo teoria e prática. Onde a produção teórica não está necessariamente traduzida em linguagem verbal, mas está sempre embutida no próprio resultado de criação.
2. o problema maior, ao propor este tema, é o de buscar caminhos que evitem recair naquilo que ele próprio denuncia, ou seja, tornar-se uma reflexão teórica desvinculada de uma criação artística. Para o que seu espaço próprio enquanto criação artística deva ser garantido acima de tudo.
3. Se por um lado este tema é de interesse sobretudo de compositores, devemos lembrar sempre que a criação musical não é restrita a esses, pois intérpretes (sobretudo quando trabalhando direto com processos de improvisação) também atuam na área de criação. Ainda neste sentido não é só a posição de compositores e performers que viria a contribuir com a discussão deste tema, mas a colaboração de pesquisadores de outras sub-áreas também poderia vir a ser proveitosa para o processo de formulação de uma proposição quanto à produção na área de criação.



Un Enfoque Jerárquico de la Textura Musical

Alejandro Martinez
Departamento de Música, Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina
E-mail: alemart@infovia.com.ar

Sumario: El propósito de esta comunicación es exponer los fundamentos e hipótesis que guían una investigación en curso sobre la textura musical. En ella se concibe a la textura como un nivel de descripción de la música que tiene el carácter de una estructura jerárquica de ámbitos de configuración sintáctica o estratos texturales, relativamente independientes en la simultaneidad sonora. Tales ámbitos se constituyen por la acción de un número reducido de principios texturales que operan por asociación y disociación de elementos, en la superficie musical tanto en sentido horizontal como en el vertical. La comunicación expone algunas diferencias con enfoques previos y proporciona unos breves ejemplo que ilustran la teoría que sustenta el proyecto de investigación.

Palabras Clave: textura musical, jerarquía, ámbitos de configuración sintáctica, principios texturales.

Introducción

El objetivo de este trabajo es presentar algunos aspectos de una investigación en curso sobre la textura musical desarrollada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata (Argentina). Este trabajo tiene su origen en investigaciones previas desarrolladas por el profesor Pablo Fessel, actual co-director del proyecto (Fessel, 1996, 1997, 1998) y continúa actualmente en el marco del Programa Nacional de Incentivos a la Investigación del Ministerio de Educación¹. En lo que sigue presentaremos las líneas generales y las hipótesis que guían el proyecto.

La cuestión textural

La textura constituye uno de los atributos fenomenológicamente más salientes y universales de la experiencia musical, accesible a oyentes con diversos grados de competencias musicales. Sin embargo, la cuestión textural

¹ La interrelación de principios texturales, proyecto dirigido por Gerardo Huseby (director) y Pablo Fessel (co-director), integrado también por Edgardo Rodríguez, Miguel Baquedano y Alejandro Martinez. Agradezco al profesor Fessel la lectura de este trabajo así como sus valiosas sugerencias.

aparece como un territorio que ha sido escasamente explorado teóricamente. Más allá del refinamiento de ciertos conceptos texturales tradicionales por parte de algunos autores (e.g. Meyer, 1956; Berry, 1976; Trenkamp, 1980); del estudio de la contribución textural en la delineación de las unidades formales de una obra musical (Berry, *op. cit.*, Tenney 1986) o de discusiones sobre problemas compositivos texturales (Boulez, 1963), la Teoría Musical no cuenta aun con una teoría textural abarcativa aceptada.

Es frecuente que referencias a la textura musical aparezcan oblicuamente en el contexto de consideraciones dirigidas a otros aspectos tales como el contrapunto, las estructuras de alturas y de agrupamiento, el ritmo, etc. Ello suele acarrear una perspectiva exterior sobre el ámbito de fenómenos musicales que integran el dominio de la problemática textural, pues cuestiones que remiten, en última instancia, a evidentes distinciones texturales, son despojadas de su especificidad al examinarlas a la luz de otra dimensión musical. Por ejemplo, la concepción armónica schenkeriana supone una fuerte determinación textural, pues asume la posibilidad de reconocer en toda obra musical tonal dos elementos lineales (melodía y bajo). Estos elementos presentan una importancia estructural que prevalece por sobre otros elementos texturales intermedios. Esta jerarquía, sin embargo, no necesariamente posee un correlato con la experiencia textural del oyente. En el análisis schenkeriano, ni la *Urfinie* ni la *Bassbrechung* deben ocupar posiciones extremas en la textura, así como tampoco estar constituidas por eventos sonoros sucesivos provenientes de un mismo componente textural. La textura bi-linear que postula la teoría schenkeriana como marco estructural de toda obra musical tonal constituye un fenómeno de naturaleza conceptual y no forma parte de la experiencia fenomenológica musical.

Una falta de problematización de la textura se observa asimismo en la teoría cognitiva de Lerdahl y Jackendoff (1983), en la que resulta paradójico observar que el enorme trabajo teórico de describir la manera en que un oyente construye una representación mental coherente de una pieza musical en términos de estructuras de agrupamiento, métricas y de prolongación, se contraponen a una desatención evidente con respecto a la textura: el modo como un oyente -a partir de los datos de la superficie musical-, es capaz de arribar a una representación de líneas melódicas, distinguir una voz superior, una línea de bajo u otras líneas subordinadas no recibe tratamiento alguno, a pesar de su importancia central en los dos componentes reduccionales de su teoría.¹

¹ Otra cuestión textural en esta teoría es la dificultad para dar cuenta de texturas polifónicas. Las propiedades y condiciones que estipula la Estructura de Agrupamiento operan claramente con una condición: que la superficie musical pueda ser segmentada en términos de regiones discretas, jerárquicamente relacionadas; en otras palabras, siguiendo una representación fundamentalmente homofónica. Por otra parte, la textura, tal como es concebida en este proyecto, constituye

Es en la música del siglo XX donde la cuestión textural ha adquirido una relevancia estructural no igualada anteriormente y donde las categorías texturales usuales se muestran ostensiblemente más inadecuadas. Si bien enfoques como el mencionado de Berry o propuestas como las de Goldstein y Lansky (1974) aportan algunas distinciones y planteos interesantes, varias diferencias conceptuales persisten¹ y la dificultad para establecer una caracterización precisa del fenómeno de la textura resulta evidente.

Hipótesis del proyecto de investigación

Podemos resumir brevemente las hipótesis principales del proyecto del modo siguiente:

- 1) La textura alude a un nivel de descripción de la música que tiene el carácter de una estructura jerárquica de ámbitos de configuración sintáctica o *estratos texturales*, relativamente autónomos en la simultaneidad sonora. Cada estrato textural es susceptible de ser caracterizado estructuralmente en base a un conjunto de *rasgos texturales* que representan diferentes aspectos de los estratos en sí mismos y de las relaciones entre estratos (ver apéndice).
- 2) La jerarquía textural se manifiesta en las propiedades *recursivas* que presentan los estratos texturales (i.e., un estrato puede incluir a otros estratos, a un nivel inferior en la jerarquía, y estar él mismo incluido dentro de un estrato jerárquicamente superior).
- 3) Las estructuras texturales, con sus niveles jerárquicos, se constituyen como resultado de la acción de un conjunto relativamente reducido de principios sintácticos o *principios texturales* que operan sobre la superficie musical por asociación y disociación relativa de elementos sonoros, tanto en la dimensión horizontal (sucesividad) como en la vertical (simultaneidad) (ver apéndice).
- 4) Los principios texturales operan en forma simultánea e independiente unos de otros, si bien establecen una jerarquía relativa entre ellos.
- 5) La interrelación de los principios texturales, su reforzamiento conjunto o el conflicto entre ellos determina estructuras texturales con menor o mayor grado de ambigüedad.

Estas hipótesis establecen el marco general sobre el que se basa el proyecto de investigación. El concepto de textura utilizado se aparta de los intentos taxonómicos tradicionales que establecen *tipos* texturales bajo el precepto de que las texturas musicales posibles son más ricas y diversificadas que las categorías texturales utilizadas usualmente para dar cuenta de ella. En otras palabras, no hay límites teóricos para la complejidad de una estructura

indudablemente otro nivel jerárquico de la estructura musical, no contemplado por Lerdahl y Jackendoff.

¹ Analizadas en Ravenscroft (1992), pp. 1-14.

textural y ello supone una crítica decisiva a los intentos de construir repertorios exhaustivos de categorías texturales. En segundo lugar, los intentos taxonómicos adolecen de un carácter esencialmente descriptivo y no explicitan adecuadamente los principios que subyacen a la conformación de una determinada categoría textural. La elección de un tipo textural suele hacerse en forma poco específica e intuitiva.

También el presente proyecto se diferencia de enfoques que conceptualizan a la textura en términos cualitativos, no-jerárquicos, por referencia a la idea de “sonoridad” y que recurren a nociones tales como “superficie”, “densidad”, “rugosidad” etc. como propiedades esenciales de la textura. Si bien estos términos tienen una aplicabilidad en la caracterización de las estructuras texturales, ellos son secundarios respecto del planteo textural-jerárquico del proyecto.

Las hipótesis 3 a 5 apuntan a la manera en que es llevada a cabo la segmentación de la simultaneidad musical. Algunos de los principios texturales que operan la segmentación son idioma-dependientes, es decir derivan de propiedades sintácticas de idiomas musicales específicos (e.g., la música tonal), mientras que otros expresan características generales del sistema auditivo humano (cf. Bregman 1994), por lo que son susceptibles de aplicarse a obras musicales provenientes de idiomas musicales diversos.

Un aspecto importante en la etapa actual del proyecto de investigación se relaciona con el estudio de la interrelación de los principios. Puesto que éstos actúan independientemente unos de otros (y aun en forma contradictoria), importa evaluar tanto el orden como la fuerza relativa con que se aplican. Esta cuestión guarda semejanza con la planteada por las *Reglas Preferenciales* postuladas por la teoría de Lerdahl y Jackendoff (1983). Tal como afirma la hipótesis 4, la evidencia empírica sugiere la presencia de una jerarquía relativa entre la acción conjunta de los principios.

Algunos ejemplos

Ilustraremos estas ideas con algunos breves ejemplos. En el comienzo del preludio op. 28 nro. 21 en Si b mayor de Chopin (figura 1) diremos que la segmentación textural distingue estratos en varios niveles jerárquicos.



Figura 1: Chopin, Preludio op. 28 nro. 21 (cc.1-4)

En el nivel superior la melodía se constituye como un componente textural diferente del acompañamiento. En un nivel inferior el bajo se distingue de dos líneas de ripieno. En el último nivel de la jerarquía textural distinguimos ambas líneas. Cada uno de estos estratos texturales está constituido por asociación de eventos sonoros que establecen ciertas continuidades temporales audibles, disociados de eventos pertenecientes a otros estratos co-ocurrentes. Una posible representación gráfica de estas relaciones jerárquicas puede apreciarse en la figura 2:

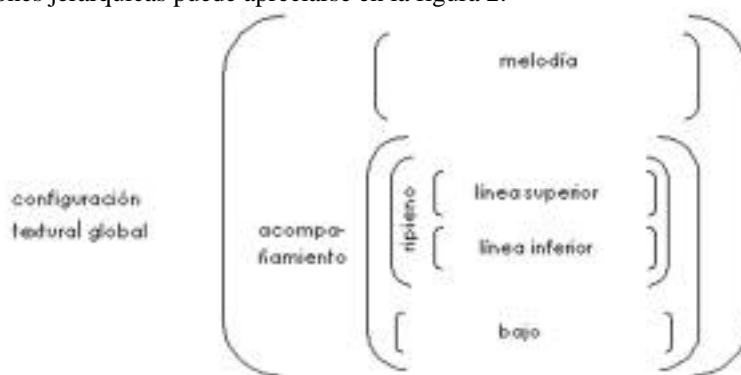


Figura 2: Relaciones texturales jerárquicas en el fragmento de Chopin

La representación jerárquica permite distinguir aquellas relaciones de elementos sonoros que se producen *dentro* de un mismo estrato textural, de aquellas que se producen *entre* estratos texturales diferentes. La forma de representación que utilizamos en el proyecto para representar las relaciones del gráfico anterior es la siguiente (figura 3). Cada columna representa un nivel jerárquico distinto; cuanto más a la izquierda se encuentra un determinado estrato, ello implica una posición más alta en la jerarquía textural. El símbolo () del lado derecho se aplica a todo estrato sin composicionalidad interna (la

cantidad de (]) denota el nivel jerárquico de un estrato en la estructura textual).



Figura 3: Análisis textual del ejemplo de Chopin

Un aspecto importante a considerar, vinculado a la propiedad recursiva de la textura, es que la teoría no determina necesariamente un único análisis. En primer lugar, la cantidad de estratos incluidos en una determinada configuración textual está sujeta a varios factores y depende, en última instancia, del nivel de exhaustividad del análisis. En segundo lugar, no debería haber mayormente divergencias en relación a cuáles elementos sonoros están comprendidos dentro de un mismo estrato textual. En casos extremos de ambigüedad, ello es debido a un conflicto entre principios texturales y la teoría puede proporcionar razones de las causas de esta indefinición.

Consideremos brevemente ahora la cuestión de la linealidad. Algunos enfoques texturales parecen asumir como una cuestión auto evidente la determinación de un componente textual como una línea. Sin embargo, la definición de linealidad está lejos de ser no-problemática. Las sonatas y partitas para violín solo de J. S. Bach muestran la posibilidad de constituir una textura polifónica sin simultaneidad alguna de sonidos. Inversamente, sonidos simultáneos pueden constituir una única línea (e.g., el caso de paralelismos de octava o otros intervalos que -en la medida en que sea conservada una direccionalidad convergente-, asocian los eventos sonoros no constituyendo de este modo líneas paralelas, sino una *única* línea expandida registralmente). En estos casos es posible hablar del *grosor* o *densidad* de una línea (cf. Fessel, 1998). En términos generales, puede afirmarse que la linealidad de un estrato es una función de la estructura textual global. Ello implica que la constitución de una línea depende de factores intrínsecos (la integración secuencial de eventos sucesivos) como extrínsecos (la disociación de esos eventos respecto de otros eventos co-ocurrentes).

Consideremos el siguiente ejemplo (figura 4, Schoenberg, *Eine blasse Wäscherin* del Pierrot Lunaire, cc.1-4). Si se analiza individualmente la serie de eventos musicales que constituye, por ejemplo, la parte del violín, parece evidente que se trata de una línea (constituida gracias a la similitud

tímblica, la proximidad interválica y la proximidad temporal entre los sucesivos eventos). Lo mismo sucede con el análisis de las partes del clarinete en la y la flauta. Sin embargo, debido principalmente a la falta de separación registral y la sincronía de ataques¹, el resultado textural global de todos los eventos no constituye tres estratos lineales sino un único estrato que presenta una cualidad tímbrica variable. El efecto disociativo de la disimilitud tímbrica entre los tres instrumentos no es suficiente para contrarrestar el efecto asociativo que producen la sincronía de ataques y la proximidad registral.



Figura 4: Schoenberg, *Eine blasse Wäscherin*, Pierrot Lunaire, cc.1-4.

Como puede apreciarse, los eventos que constituyen un estrato textural no necesariamente provienen de una misma parte instrumental. La noción de estrato trasciende la de “parte instrumental”, ésta última más vinculada a un enfoque compositivo. En este enfoque estratificacional se asume el supuesto de la constitución de estratos en el objeto musical para luego determinar los eventos que se asocian entre sí, la naturaleza de las relaciones texturales que se establecen y los principios que subyacen a la segmentación textural.

Conclusión

Para completar esta exposición restaría una exposición más amplia y una discusión de los principios texturales y de los rasgos texturales que permiten caracterizar estructuralmente un estrato. Ello implicaría una presentación que excede los límites de esta comunicación, por lo que sólo hemos incluido en un apéndice una enumeración de los mismos. No obstante ello, en esta exposición hemos presentado las hipótesis principales del

¹ También interviene aquí la indicación de Schoenberg: “Die drei Instrumente in vollständig gleicher Klangstärke, alle ohne jeden Ausdruck”. Los tres instrumentos deben tocar con igual intensidad y “sin expresión”. Ello permite anular el efecto de las microvariaciones tímbricas propias de la emisión de cada instrumento que podrían causar un efecto disociativo. El vibrato en el violín, como ejemplo de una modulación que afecta a todos los componentes espectrales de un instrumento por igual, constituye un potencial recurso de disociación (cf. Bregman, 1994, cap. 8).

proyecto de investigación acerca de la textura musical y brindado algunos ejemplos ilustrativos.

Apêndice

Rasgos texturales (de especificación binaria) de los estratos	Principios texturales de asociación / disociación de elementos
± Composicionalidad interna	Principio de proximidad en el espacio tonal
± Homogeneidad tonal	Principio de contigüidad registral
± Homogeneidad métrica	Principio de isocronía de ataques
± Linealidad	Principio de proximidad en el espacio tímbrico
	Principio de coincidencia acentual
	Principio de correspondencia espacial
	Principio de duración igual

Bibliografía

- BERRY, W. (1976): "Texture". *En Structural Functions in Music*. New York, Dover, pp. 184-300.
- BOULEZ, P. (1963): *Penser la musique aujourd'hui*. Genève, Gonthier.
- BREGMAN, A. (1994): *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, Mass, The MIT Press.
- FESSEL, P. (1996): "Hacia una caracterización formal del concepto de textura", *Revista del Instituto Superior de Música*, (UNL) 5, pp. 75-93.
- _____ (1997) "Principios texturales en la música tonal". Informe final de Beca de perfeccionamiento otorgada por el CONICET (1995-1996)
- _____ (1998) "Condiciones de linealidad en la música tonal". *Arte e Investigación. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes* 4, pp 84-89.
- GOLDSTEIN, M. y LANSKY, P. (1974): "Texture" y "Sound Textures". En *Dictionary of Contemporary Music*. New York, E.P. Dutton & Co. Inc., pp. 741-753.
- LERDAHL, F y JACKENDOFF, R. (1983): *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass. The MIT Press.
- MEYER, L. (1956): *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, The University of Chicago Press.
- RAVENS-CROFT, B.(1992): *Texture in Elliot Carter's A mirror on wich to dwell*. Tesis de Doctorado, Universidad de British Columbia.
- TENNEY, J. (1986): *META-HODOS and META Meta-Hodos*. Oakland, Frog Peak Music.
- TRENKAMP, A. (1980): "Considerations Preliminary to the Formation of a Textural Vocabulary". *Indiana Theory Review* 4 (1), pp. 13-28.

Análise da Música Eletroacústica "sob a Visão da Semiologia"

Ana Lúcia Ferreira Fontenele
Bolsista PIBIC / Depto. de Música – Universidade de Brasília/UnB
E-mail: alfontenele@uol.com.br

Conrado Silva De Marco
Depto. de Música – Universidade de Brasília/UnB.
E-mail: conrado@unb.br

Sumário: O presente trabalho propõe uma nova visão metodológica da análise musical, aplicada à música eletroacústica. Pôr utilizar procedimentos composicionais diferenciados aos usados na música tradicional, destaca-se a necessidade de se propor novas visões metodológicas para a análise desse estilo musical. A base metodológica utilizada, se concentrou inicialmente em associar os principais conceitos da semiologia de Roland Barthes sob a visão da lingüística, com os elementos que formam a obra musical eletroacústica. Além disso, foram aproveitados termos de descrição do sonoro, existentes em outros métodos de análise desse estilo musical, como também da música concreta.

Palavras-Chave: música eletroacústica, lingüística, semiologia, signo sonoro, significante, significado.

O presente trabalho propõe uma nova visão metodológica da análise musical, aplicada à música eletroacústica. Essa música lida com o som em si, principalmente com as suas características timbrísticas. Por utilizar procedimentos composicionais diferenciados aos usados na música tradicional, destaca-se a necessidade de se propor novas visões metodológicas para a análise desse estilo musical.

A base metodológica utilizada, se concentrou inicialmente em associar os principais conceitos da semiologia de Roland Barthes sob a visão da lingüística, com os elementos que formam a obra musical eletroacústica. Além disso, foram aproveitados termos de descrição do sonoro, existentes em outros métodos de análise desse estilo musical, como também da música concreta.

Os termos e conceitos utilizados, tanto da semiologia, quanto dos métodos de análise aplicados para o estudo da música eletroacústica, foram unidos em um modelo de instrumento de trabalho. Através desse instrumento, foram analisadas duas obras musicais eletroacústicas.

Na análise da obra musical eletroacústica *Trem Pássaro*,¹ de Denise Garcia, o *significado* pôde ser observado com mais detalhes, pois houve uma especificação por parte da compositora no texto da sua dissertação de mestrado. A compositora realizou uma leitura musical eletroacústica sob aspectos do *Poema Sujo* de Ferreira Gullar. Os estudo das características de *conteúdo* dos *signos sonoros*, foram priorizados.

A segunda peça foi descrita, principalmente, sob os seus aspectos mais ligados ao elemento *significante* do *signo sonoro*. Na obra *Materialma*² de Aquiles Pantaleão, os aspectos de expressão dos *signos sonoros* foram observados com um maior destaque. O obra foi composta, utilizando em sua maioria, sons concretos que, no decorrer da obra vão sendo sutilmente modificados.

Análise - Música 1: Trem Pássaro (Denise Garcia)

A música Trem Pássaro se compõe de três partes. A primeira e terceira partes estão compostas de elementos sonoros que se associam a partida e a chegada do trem. Sons de vozes, apitos e motor de trem, bater e ranger de portas de ferro, compõem os sons dessas partes, inicial e final da peça.

A parte central está caracterizada, em termos de significado musical, ao devaneio do poeta durante a viagem de trem. Esse trecho está composto de sons ligados ao elemento ar: ventos, vôos e cantos e bater de asas de pássaros. Para Denise Garcia, nesse trecho o poeta mergulha nas lembranças do quintal da sua casa, - o vento nas folhas das árvores, o canto do pássaro guerreiro, as vozes ao longe etc.

Nessa obra, os *signos sonoros* foram observados através da análise tipológica de Pierre Schaeffer. Esse tipo de análise descreve um objeto musical pelo seu critério de feitura. Baseado no tipo de articulação e manutenção, o objeto musical é apontado segundo o critério de feitura, como: impulsivo, iterativo e contínuo. Esses termos objetivam uma descrição do processo energético dos sons. O segundo critério de análise tipológica, o critério de massa, observa o comportamento do objeto ao longo do tempo, em relação a sua tessitura. Nesse caso o caráter da sua entoação é definido como de massa: tônica (harmônica), complexa ou variada.

Relação Interna do Sistema Semiológico **Semiologia**

¹ CD, Música Eletroacústica Brasileira. RIOARTE (1995/RJ).

² CD, Estúdio da Glória (Música Eletroacústica Brasileira) RIOARTE (1995/RJ).

SIGNIFICADO

(Plano de conteúdo)

Trem Pássaro

MATERIAIS

(significação)

Percepção/ouvinte

Trem/Pássaro/Vento(ar)

Espaço Aéreo

Ar - Imaginação dinâmica

*árvores/folhas/vento - no ar e na luz seu ponto de apoio

Trem fora da cidade - Trem vôo

Liberação - cidade - espaço de passagem.

A Casa do Poeta

Quintal - espaço do movimento, da imaginação dinâmica o espaço dos pássaros, dos ventos nas folhas.

Semiologia

SIGNIFICANTE

(Plano de Expressão)

Trem Pássaro

MATERIAIS

(sonoridade)

Contínuos - Vento - ar.

Impulsivos - Trem (partida - parada)/ vozes/ pássaros/ ranger e bater de portas/ apitos de trem / freio.

Iterativos - Trem contínuo/ bater de asas/ ranger das portas.

Primeira Relação Externa do Sistema Semiológico

Relação Virtual

Semiologia

SIGNOS

Associação:

Homogêneas:

Afinidade de som - (materiais parecidos).

Afinidade de sentido - (materiais diferentes c/ cunho emocional parecido).

Heterogênea

Oposição: relação entre o elemento diferente e o semelhante.

Trem Pássaro

TRECHOS

Homogêneas

(Associação - afinidade de articulação sonora)

vozes - batidas de portas

bater de asas - motor de trem

Homogêneas

(Associação - afinidade de sentido)

vento - pássaros

pássaros - motor - ranger de portas - vento

Heterogêneas

(Oposição - elementos diferenciados)
Vozes - freio
Vento - freio
Apito - vozes
Vento - motor
Apito - vento

Segunda Relação Externa do Sistema Semiológico

Relação Atual

Semiologia

SIGNOS

Contígua: juntas (solidariedade)

Implicação: uma induz a outra.

Combinação: nenhuma induz a outra.

Neutralização: a oposição deixa de ser significante, dependendo do contexto.

Trem Pássaro

OBRA - ESTRUTURA

1- Ambiente externo do trem (vozes, freio, bater e fechar portas, partida do trem)

(0:00 - 1:03)

(Combinação)

2-Partida (trem ritmado) (1:03 - 2:06)

(Implicação)

3-Percurso (trem, vô de pássaros na gaiola, vento) (2:06 - 2:36)

(Implicação)

4 - O trem se distancia na mente do poeta (ranger de portas, trem, pássaros) (2:36 - 3:54)

(Implicação)

5 - Alça vô (distanciamento sonoro) (pássaros, vento, bater e ranger de portas, bater de asas) (3:54 - 6:05)

(Implicação)

6- Volta ao Trem (trem movimento, pássaros, vento, ranger de portas, apitos, ranger de vagão em movimento) (6:05 - 8:22)

Análise - Música 2: Materialma - Aquiles Pantaleão

A obra *Materialma* (1995), foi composta em ambiente digital, com os processamentos de sons feitos via programas de computador. Com relação a forma, uma das características marcantes dessa peça é a falta de grandes contrastes de materiais sonoros entre as partes. Isso se dá devido à presença de alguns materiais desde o início até o fim da peça. Os efeitos de acumulações, os sinos agudos e suas variações, estão presentes durante quase toda a música, fazendo um papel de fios condutores.

A primeira parte (trecho 1), vai até os 3:00. Por volta de 1:30, as acumulações se tornam mais densas mescladas a uns efeitos de respiração de animais. Este sub-trecho (1:30/3:00), se encerra com uma trama de notas de harmônicos agudos dos sinos.

O segundo trecho se inicia aos 3:00 e segue até os 10:00, com três sub-divisões. No primeiro sub-trecho (3:00/5:30), novos elementos são introduzidos e posteriormente utilizados, com algumas modificações, no sub-trecho seguinte. Sons de chaves, um som grave tipo de cano PVC percutido, além de um som eletrônico leve se juntam às acumulações e aos sinos agudos. No segundo sub-trecho (5:30/8:30), os novos elementos se enriquecem através de manipulações e filtragens de harmônicos gerando uma nova trama sonora. No sub-trecho seguinte, por volta dos 8:30, novos elementos se agregam a trama sonora já iniciada no sub-trecho anterior. Sons harmônicos em frequências médias, um efeitos de chocalho, sons de bambus, além de um efeito de vento grave, que lembra um pouco as respirações de animais usadas na parte inicial desta peça, são introduzidos.

O terceiro e último trecho (10:00/12:00), se inicia com uma textura formada pelos sinos agudos, as acumulações, com um novo som eletrônico de frequências médias e com o som de efeito de respiração de animais, utilizado no início da obra.

Após a análise linear da obra, foi realizada a aplicação do instrumento de análise, observando os tipos de relações entre os trechos e sub-trechos sugeridas pela segunda relação externa da teoria semiológica (Fig. 1).

Após essa visão geral da estrutura linear dos diferentes trechos e sub-trechos, apoiada aos termos da semiologia, o processo de análise se seguiu com um levantamento dos *signos sonoros* (materiais) (Fig.2). Ao mesmo tempo, foram observadas os elementos comuns e diferentes que cada signo sonoro, através da aplicação da primeira relação externa da teoria semiológica, a relação virtual, em relação aos seus "irmãos" virtuais em cada trecho ou sub-trecho (Fig. 3).

Finalmente baseada na análise dos tipos de movimentos de Denis Smalley, os signos sonoros foram observados sob os seus aspectos de expressão sonora (significante) (Fig. 4).

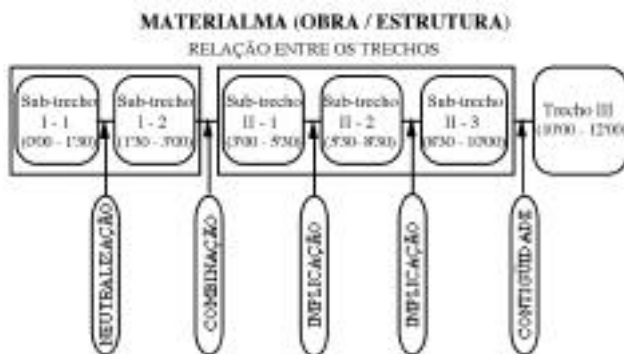


Figura 1: Segunda Relação Externa do Sistema Semiológico – Relação Atual

Materiais / Signos sonoros	
A	- acumulações
B	- sino agudo / harmônicos
C	- B com reverberação
D	- efeitos respiração
E	- sino médio
F	- chiado
G	- chaves / bambús
H	- PVC (grave)
I	- sinal eletrônico 1 (leve)
J	- pássaro 1 (chaves)
K	- pássaro 2 (cobra)
L	- vento (respiração)
M	- sinais eletrônicos (médios)

Figura 2: Relação dos signos sonoros

Materialina / Trechos		
RELAÇÃO ENTRE OS SIGNOS SONOROS		
Trecho I		
Homogênea (afinidade de sentido) (F/G)	Homogênea (afinidade de som) (A/D)	Heterogênea (A/B, A/E, B/D, B/E)
Trecho II		
Homogênea (afinidade de sentido) (G/J, I/J, H/I)	Homogênea (afinidade de som) (B/I, B/L, B/G, J/K)	Heterogênea (A/B; A/E; E/G; E/L; H/G)
Trecho III		
Homogênea (afinidade de sentido) (G/B; M/L; J/M)	Homogênea (afinidade de som) (A/D)	Heterogênea (A/B; B/D)

Figura 3: Primeira Relação Externa do Sistema Semiológico - Relação Virtual

(Semiologia)
significante: expressão
 (Aspectos ligados à expressão do signo sonoro)

Método - Pierre Schaeffer:
Tipologia dos Objetos Sonoros:

Massa/Feitura	impulsivo	sustentado	iterativo
tônica	E, H		
complexa	I, J, G	F, L	D, A
variada	I, M	B	

Método - Denis Smalley:
Tipos de Movimentos:
uni-direcional

plano E, H	ascendente	descendente
---------------	------------	-------------

bi ou multi-direcional (curvilinear)

dilatação K	contração D	divergente I	convergente D, M
----------------	----------------	-----------------	---------------------

(recíproco)

convolução	ondulação C	oscilação
------------	----------------	-----------

(cíclico)

centrífuga B	peri-central A - I	vertical H - E	exogênico I
-----------------	-----------------------	-------------------	----------------

(exêntrico)

acumulação D	dissipação	difração C	aglomeração A
-----------------	------------	---------------	------------------

Figura 4: Análise dos signos sonoros

Referências Bibliográficas

- BARTHES, R. (1975), *Elementos de Semiologia* (2ª edição), Editora Cultrix. São Paulo – SP.
- BARTHES, R. (1982), *Crítica e Verdade*. Editora Perspectiva S. A. São Paulo.
- SCHAEFFER, P. (1993), *Tratado dos Objetos Musicais*. Edunb – Editora Universidade de Brasília – DF.
- SMALLEY, D. (1981) *Problems of Materials and Structure in Electro-Acoustic Music*. University of East Anglia (UEA). Norwich – Inglaterra.

Os Professores de Instrumento Atuantes na Universidade: Um Estudo sobre a Construção de suas Identidades Profissionais

Ana Lúcia de Marques e Louro
Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS
Professora do Departamento de Música da UFSM
E-mail: analouro@aol.com

Sumário: Está comunicação tem como objetivo divulgar um projeto de pesquisa de doutoramento que está sendo desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS. Tal estudo pretende analisar a construção das concepções relacionadas à profissão ao longo da carreira de professores de instrumento atuantes nos Cursos de Bacharelado nas Instituições Federais de Ensino Superior do Rio Grande do Sul, a partir de uma perspectiva de construção de identidades profissionais. Nesta perspectiva a relação com a profissão é analisada como um processo composto por uma complexidade de inter-relações que se transformam ao longo da trajetória dos indivíduos. A partir dos trabalhos de Dubar (1997) sobre formas identitárias, Gimeno Sacristán (1995) a respeito de profissionalidade, Massetto (1998) em relação as competências do professor universitário e de Huberman (1995) sobre o ciclo de vida dos professores foram elaboradas questões que norteiam a criação de um roteiro de entrevista que será aplicado a professores de diferentes instrumentos dos cursos de Bacharelado em Música da UFPel, UFRGS e UFSM. A análise de dados terá uma perspectiva de compreensão hermenêutica seguindo a linha biográfica, dentro de uma abordagem qualitativa, adotada como opção metodológica ao longo de toda a pesquisa.

Palavras chaves: Docentes universitários, Identidades profissionais, Professores de instrumento.

Introdução

São escassas na literatura pesquisas que abordem o tema da relação do professor de instrumento atuante na universidade com a sua profissão. Está comunicação tem como objetivo divulgar um projeto de pesquisa de doutoramento que está sendo desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS que pretende realizar um estudo desse tipo. Tal pesquisa almeja analisar a construção de concepções relacionadas a profissão ao longo da carreira de professores de instrumento atuantes nos Cursos de Bacharelado nas Instituições Federais de Ensino Superior do Rio

Grande do Sul, a partir de uma perspectiva de construção de identidades profissionais (Dubar, 1997; Carolo, 1997; Malvezzi 2000).

O momento atual apresenta um quadro desafiador para o professor que atua na universidade brasileira. A demanda da clientela e do mercado de trabalho, as reformas curriculares, a implementação de sistemas de avaliação externos e internos, a relação entre atividades de ensino, pesquisa e extensão e as discussões sobre a universidade pública são alguns fatores que desafiam este profissional. Muitos autores se debruçam sobre estas questões (por exemplo Massetto 1998, Cunha 1998 e Fernandes 1999). Alguns deles, como Massetto (1998), chegam a apontar para uma crise do papel dos professores universitários diante da superação do paradigma do professor como transmissor de conhecimentos.

Em relação a profissão, os problemas vivenciados adquirem características específicas nas diferentes áreas do conhecimento e particularmente para cada professor.

Na área de música, no que se refere aos estudos sobre o pensamento do professor universitário a respeito de sua profissão, parece existir uma tendência, apontada por Cox (1996), de se partir de uma ambigüidade entre os papéis de músico e professor. Em contraste com esta posição da área de música em outras áreas, alguns autores (Dubar, 1997; Carolo 1997; Malvezzi, 2000, por exemplo) se referem ao pensamento sobre a profissão como construção de identidades profissionais. Ao invés de uma polaridade entre escolhas de papéis nesta perspectiva a relação com a profissão é analisada como um processo compostos por uma complexidade de inter-relações que se transformam ao longo da trajetória dos indivíduos.

Dubar (1997) caracteriza este processo como parte da socialização dos indivíduos. Para este autor:

as identidades sociais e profissionais típicas não são nem expressões psicológicas de personalidades individuais nem produtos de estruturas ou de políticas econômicas que se impõem a partir de cima, elas são construções sociais que implicam a interação entre trajetórias individuais e sistemas de emprego, sistemas de trabalho e sistemas de formação (Dubar, 1997: 239).

Alguns autores como Huberman (1995: 40) por exemplo salientam que a escolha de identidades profissionais surge, em estudos mais recentes, “como um momento-chave, um momento de ‘transição’ entre duas etapas distintas da vida”. Este autor aponta que a escolha de uma identidade profissional estaria mais relacionada com uma fase de estabilização. Outros autores, como Therrien (1997) relacionam a construção de identidades profissionais à formação, tomada num sentido amplo que abrange aspectos formais e informais e se realiza ao longo de toda a vida, e aos saberes da profissão, resultantes de uma “práxis educativa enquanto saber da experiência,

do fazer pedagógico do educador o qual integra a identidade deste ator social” (Therrien, 1997: 31).

Buscando o afastamento das posições dicotômicas de escolhas de papéis sociais, destacado por Cox (1996) e tomando em consideração não só a complexidade da construção das identidades profissionais no momento atual, apontada por Malvezzi (2000), como também a pluralidade destacada por Nóvoa (1995), pareceu conveniente optar pelo estudo da relação dos professores com os campos de atuação musical e docente como construção de significados de profissionalidade.

Gimeno Sacristán (1995: 65) define a profissionalidade docente como “a afirmação do que é específico na acção docente, isto é, o conjunto de comportamentos, conhecimentos, destrezas, atitudes e valores que constituem a especificidade de ser professor”. Ao privilegiar além de destrezas e conhecimentos também atitudes e valores Gimeno Sacristán (1995) amplia a perspectiva da visão de profissionalidade para aspectos de maior subjetividade. Este mesmo conceito de profissionalidade pode ser aplicado à música. A própria definição do que é uma profissionalidade em música ou em pedagogia, bem como na combinação de ambas, se mostra muito mais complexa e plural do que uma simples definição de conhecimentos e destrezas associados a estas profissões ou de opção entre um papel social de músico e/ou professor.

Dentro deste referencial teórico ganham destaque as diferentes competências que estão presentes ou não na concepção que os professores de instrumento têm da atuação docente universitária. As competências pedagógicas sem serem apontadas como de maior importância e nem encaradas dentro de uma concepção dicotômica com os conhecimentos específicos da área de Música, merecem ser destacadas uma vez que por fatores históricos da profissão de docente universitário, como apontado por Costa (1996), muitas vezes podem ser negligenciadas no jogo de poder simbólico da profissão. Em sua análise sobre as competências do professor universitário Massetto (1998) acrescenta às competências pedagógicas às competências em uma determinada área do conhecimento e no exercício da dimensão política.

Objetivos da pesquisa

Objetivo Geral:

- Investigar a maneira como as identidades profissionais de professores de instrumento atuantes na universidade foram construídas ao longo de suas trajetórias.

Objetivos específicos:

- Identificar as noções de profissionalidade que emergem nas narrativas dos professores.
- Examinar se estas noções de profissionalidade sofrem modificação ao longo do tempo.
- Analisar a visão dos professores sobre competências musicais, pedagógicas e/ou políticas na atuação do professor de instrumento na universidade.
- Investigar se as visões sobre as competências para a atuação do professor de instrumento na universidade se modificaram ao longo de sua trajetória profissional.
- Compreender como as identidades profissionais se relacionam aos diferentes momentos da trajetória dos professores.

Metodologia

Aportes teóricos

Para a presente pesquisa foi adotada como opção metodológica a linha biográfica, dentro de uma abordagem qualitativa, tendo as entrevistas como principal fonte de dados, numa perspectiva sociológica, por permitir o foco nas concepções pessoais dos professores sobre identidades profissionais. A escolha da abordagem qualitativa pareceu relevante na medida em que, como destaca Bresler (1996), a essência de muitos métodos qualitativos é estarem preocupados com a perspectiva dos participantes. Quanto aos métodos biográficos Bogdan e Biklen (1994) se referem às histórias de vida como um tipo especial de estudo de caso, estes autores diferenciam a abordagem histórica da psicológica e sociológica nas entrevistas biográficas.

Dentro do estudo das trajetórias individuais como definido por Dubar (1997), um enfoque do método biográfico, esta pesquisa toma a perspectiva da construção de identidades profissionais. Enquanto técnica de coleta de dados que privilegia o ponto de vista do entrevistado, foi escolhida a história oral por se mostrar adequada ao estudo das visões que os professores de instrumento atuantes na universidade têm de sua profissão. As entrevistas, dentro da história oral, podem ser classificadas em dois tipos: entrevistas de história de vida e entrevistas temáticas, sendo as entrevistas temáticas “aquelas que versam especificamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido como objeto principal” (Alberti, 1990:19). Este último tipo de entrevista será privilegiado nos procedimentos metodológicos da pesquisa.

Procedimentos

Para dar uma visão de diferentes realidades institucionais, serão entrevistados professores de instrumento que atuam nas Instituições Federais de Ensino Superior do Rio Grande do Sul que oferecem cursos de Bacharelado em Música: A Universidade Federal de Pelotas (UFPel), a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Nestas instituições estão lotados 48 professores que trabalham com disciplinas de instrumentos nos cursos de Bacharelado em Música, sendo 12 na UFPel¹, 23 na UFRGS² e 15 na UFSM.³

A diversidade pode ser focalizada como um fator importante de compreensão de diferentes pontos de vista em relação à atuação e definição profissional deste tipo de professor. Tomando o mesmo princípio de heterogeneidade utilizado por Loureiro (1997) serão compostos diversos estudos de caso a partir das narrativas biográficas dos professores. Os professores serão escolhidos a partir do critério da maior heterogeneidade possível dos fatores sexo, instrumento lecionado, regime de trabalho (20h, 40h, Dedicção Exclusiva), idade, categoria (auxiliar, assistente, adjunto, titular), titulação e anos de experiência profissional.

Considerando a técnica de história oral temática a principal fonte de dados serão entrevistas semi-estruturadas realizadas a partir de um roteiro. Os dados das entrevistas serão complementados pelo diário de campo e informações sobre as instituições retiradas de fontes oficiais, como livros comemorativos ou outros estudos que trabalhem com estas instituições.

Estão previstos dois períodos de entrevistas. No primeiro semestre de 2001 serão feitas entrevistas com 3 professores, um de cada instituição de aproximadamente duas horas cada, separadas por um período de tempo de pelo menos duas semanas. No segundo semestre de 2002 serão realizadas entrevistas com outros professores, nas três instituições. O número de professores entrevistados será definido ao longo da pesquisa.

A análise de dados terá uma perspectiva de compreensão hermenêutica, sendo feita com base em dois conjuntos de categorias. Por um lado, as categorias advindas das falas dos entrevistados e por outro, categorias retiradas dos conceitos de formas identitárias de Dubar (1997), profissionalidade de Gimeno Sacristán (1995), competências do professor universitário de Massetto (1998) e ciclo de vida dos professores de Huberman

¹ Fonte: informações por e-mail de um professor do departamento de canto e instrumento fornecidas em 21 de Novembro de 2000

² Fonte: lista dos contatos dos professores do departamento de música da UFRGS fornecida pela chefe do departamento em 08 de Novembro de 2000.

³ Fonte: lista de frequência das pessoas lotadas no departamento de música de 07 de Novembro fornecida em 28 de Novembro de 2000 pela secretária do departamento.

(1995). Partindo desta categoria e passando por diversas etapas será feita uma descrição e análise da maneira como as identidades profissionais foram construídos ao longo da trajetória dos professores de instrumento atuantes na universidade.

Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Verena (1989). **História oral: a experiência do Cpdoc**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil.
- BRESLER, Liora (1996). Basic and Applied Qualitative Research in Music Education. **Research Studies in Music Education** vl.6, p.5-17.
- BOGDAN, Robert C. e BIKLEN, Sari K. (1994). **Investigação qualitativa em Educação**- uma introdução as teorias e aos métodos. Porto: Porto Editora. (tradução de Maria Teresa Estrela e Albano Estrela).
- CARROLO, Carlos (1997). Formação e identidade profissional dos professores In: ESTRELA, Maria Teresa. **Viver e construir a profissão docente** Porto: Porto Editora. p.22-50.
- COSTA, Marisa Varraber (1996). Trabalho docente e profissionalismo: poder, saber e suas tramas. In: MORAIS, Vera Regina Pires. (org.) **Melhoria do Ensino e Capacitação Docente**- Programa de atividades de Aperfeiçoamento Pedagógico- PAP, Porto Alegre: UFRGS, Pós-Reitoria de Graduação, Editora da Universidade. p.14-22.
- CUNHA, Maria Isabel da (1998) **O professor universitário na transição de paradigmas**. São Paulo: JM Editora.
- COX, Patricia (1996). The Professional Socialization of Music Teachers as Musicians and Educators In: RIDEOUT, Roger. **On The Sociology of Music Education** Norman: University of Oklahoma. p.112-120.
- DUBAR, Claude (1997). **A socialização**- construção das identidades sociais e profissionais. Porto: Porto Editora. (tradução de Maria Teresa Estrela e Albano Estrela).
- FERNANDES, Cleoni M. B. (1999). **Sala de Aula Universitária**- ruptura, memória educativa, territorialidade- o desafio da construção pedagógica do conhecimento. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Educação UFRGS. (tese de doutorado).
- GIMENO SACRISTÁN, Jurjo (1995). Consciência e acção sobre a prática como libertação profissional dos professores. In: NÓVOA, António (org.) **Profissão Professor**. Porto: Porto Editora. p.63-114.
- HUBERMAN, Michaël (1995). O ciclo de vida dos professores In: NÓVOA, António. (org.) **Vidas de professores** Porto: Porto Editora. p. 31-61.
- LOUREIRO, Maria Isabel (1997). O desenvolvimento da carreira dos professores. In: ESTRELA, Maria Teresa (org.) **Viver e construir a profissão docente** Porto: Porto Editora. p.117-159.
- MALVEZZI, Sigmar (2000). A construção da identidade profissional no modelo emergente de carreira. **Organização e Sociedade**- publicação da Escola de Administração da UFBA, vl.7, nº17, p.137-143.
- MASSETTO, Marcos Tarciso (1998). Professor Universitário: um profissional da educação na atividade docente In: MASSETTO, Marcos (org.) **Docência na Universidade** Campinas: Papyrus. p.9-26.

- NÓVOA, António (1995). Os professores e as suas histórias de vida In: NÓVOA, António **Vidas de professores**. Porto: Porto Editora. p. 13-30.
- THERRIEN, Jacques (1997). Saber da experiência, identidade e competência profissional **Contexto & Educação**- Revista de Educación en América Latina y el Caribe, vl.12, nº48, p.7-36.

As Sonatas Brasileiras para Violino e Piano: Classificação dos Elementos Técnico-Violinísticos

André Cavazotti e Silva

Universidade Federal de Minas Gerais / Bolsa de recém-doutor da FAPEMIG.

E-mail: cavazott@musica.ufmg.br

Sumário: Neste estudo, quarenta sonatas brasileiras para violino e piano são classificadas em termos de proficiência de técnica violinística. Inicialmente, foi realizado um levantamento visando identificar quais elementos técnico-violinísticos estão presentes nestas sonatas. Partindo da observação da frequência de ocorrência destes elementos, as sonatas foram classificadas em nove níveis de proficiência de técnica violinística. Este estudo constitui a primeira etapa de uma pesquisa que abordará diversos aspectos das sonatas brasileiras para violino e piano.

Palavras-Chave: sonata, técnica violinística, piano, música brasileira

Nos últimos vinte anos, com o surgimento de vários cursos de pós-graduação em música no país, houve um crescente interesse pela música brasileira no meio acadêmico. Porém, este crescimento - que tende a continuar no século que se inicia - não foi acompanhado por um aumento significativo no número de performances de obras brasileiras.

Dentro deste panorama, o presente estudo pretende contribuir no resgate, preservação e divulgação do repertório de sonatas brasileiras para violino e piano, pois ainda são poucos os recitais de violino e piano que incluem sonatas de compositores brasileiros. Quando isto ocorre, há uma tendência de repetição de um número muito restrito de obras: a Sonata-Fantasia no 1 (*Désespérance*) de H. Villa-Lobos, a Sonata no 4 de Camargo Guarnieri, ou a Sonata no 4 de Cláudio Santoro. Isto certamente não se deve ao desinteresse de compositores brasileiros pelo gênero, considerando que pelo menos trinta compuseram um total de mais de cinquenta sonatas para violino e piano. A limitação deste repertório a somente três obras se deve, por um lado, à dificuldade de acesso à estas obras - cuja maioria não se encontra disponível nos mercados editorial e fonográfico - e, por outro, à resistência de violinistas, professores e alunos ao estudo de obras cujo nível técnico e linguagem instrumental sejam desconhecidos ou que não tenham sido ainda incorporadas ao repertório violinístico tradicional.

Nos últimos anos observa-se, entretanto, um crescente interesse sobre este repertório tanto no mercado fonográfico - a Sonata no. 4 para violino e piano de Camargo Guarnieri, por exemplo, foi objeto de três gravações, lançadas em CD a partir de 1993 - quanto no meio acadêmico, com o surgimento de trabalhos científicos sobre as sonatas para violino e piano de Cláudio Santoro (Rodrigues, 1985), Guerra Peixe (Souza, 1998), Camargo Guarnieri (Silva, 1998), Francisco Mignone (Silva, 1999) e Ernst Mahle (Tokeshi, 1999). Apesar disso, a bibliografia específica sobre a utilização do vocabulário violinístico neste repertório - foco do presente estudo - é ainda escassa.

A revisão bibliográfica evidenciou a existência de referências a 61 sonatas brasileiras para violino e piano de 33 compositores. Destas, adquirimos 40 sonatas (vide Tab.1), o que qualifica nosso acervo como a maior coleção existente de sonatas brasileiras para violino e piano, contando com praticamente o dobro do número de obras do acervo da Biblioteca Nacional (que, com 21 obras, era o maior acervo conhecido deste repertório). Em breve, nosso acervo estará disponível para consulta na Biblioteca Flausino Valle da Escola de Música da UFMG.

Elementos técnico-violinísticos nas sonatas adquiridas

Com o objetivo de classificar as sonatas em termos de nível de dificuldade de técnica violinística, foi realizado um levantamento visando identificar quais são - e com que frequência ocorrem - os aspectos de técnica violinística utilizados nestas sonatas. O levantamento revelou que os aspectos de técnica violinística - aos quais nos referiremos como *elementos técnico-violinísticos* - utilizados nestas sonatas podem ser classificados em quatro categorias: 1) passagens escalares e arpejos; 2) cordas duplas, triplas, e quádruplas (aos quais nos referiremos como cordas múltiplas); 3) ornamentos e efeitos; 4) técnicas especiais.

A primeira categoria - **passagens escalares e arpejos** - inclui escalas e arpejos que ocorrem em passagens rápidas de notas de mesma duração, e que se estendem por mais de uma oitava. Há três tipos de passagens escalares: aquelas constituídas exclusivamente por graus conjuntos, aquelas que contém graus conjuntos e disjuntos e aquelas que contém um pedal de corda solta, que pode ocorrer tanto simultânea quanto alternadamente com a(s) outra(s) linha(s) melódica(s). Quanto aos arpejos, observou-se que ocorrem em terças, quartas e quintas.

A segunda categoria - **cordas múltiplas** - pode ser subdividida em cordas duplas (em uníssonos, segundas, terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas) e acordes de três e quatro notas. A terceira categoria - **ornamentos** e

efeitos - inclui trinados, glissandos (ascendentes e descendentes) e harmônicos. A quarta categoria - **técnicas especiais** - inclui trêmolos e pizzicatos.

A maior parte das sonatas adquiridas está estruturada em três movimentos (27 do total de 40 sonatas; ou seja, 67.5%), seguida por aquelas em quatro movimentos (9 sonatas; ou seja, 22.5%) e sonatas em um movimento (4 sonatas; ou seja, 10%). Considerando a frequência de ocorrência dos elementos técnico-violinísticos por movimento (veja Fig.1), verifica-se que os últimos movimentos tendem a ser os mais complexos tanto nas sonatas com três movimentos (cujos últimos movimentos contém 228 ocorrências, ou seja, 44.6% do total de ocorrências) quanto naquelas com quatro movimentos (onde os últimos movimentos contém 648 ocorrências, ou seja, 62%). Os primeiros movimentos tendem a ser os próximos em termos de complexidade de técnica violinística tanto nas sonatas com três movimentos (onde os primeiros movimentos contém 2003 ocorrências, ou seja, 39%) quanto nas sonatas de quatro movimentos (onde os primeiros movimentos contém 214 ocorrências, ou seja, 20.5%). Os movimentos intermediários, tanto nas sonatas de três quanto nas sonatas de quatro movimentos, tendem a ser os menos complexos em termos de técnica violinística (844 ocorrências, ou seja, 16.4% nas sonatas de três movimentos, e 183 ocorrências, ou seja, 17.5% nos movimentos intermediários - somados - das sonatas de quatro movimentos).

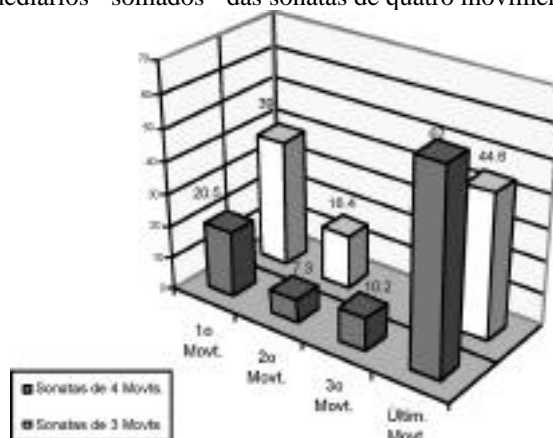


Figura 1: Concentração de ocorrências de elementos técnico-violinísticos nas sonatas de 3 e 4 movimentos, em porcentagem.

A análise descritiva e comparativa dos dados obtidos no levantamento de frequência de ocorrência dos elementos técnico-violinísticos nas sonatas adquiridas será realizada numa etapa futura desta pesquisa.

Classificação das sonatas adquiridas em níveis de proficiência de técnica violinística

Baseando-me no resultado do levantamento de frequência de ocorrência dos elementos técnico-violinísticos descrito acima e nos conteúdos programáticos sugeridos no *School for the Arts Bulletin 1997/98* da Universidade de Boston para estudantes de violino, classifiquei as sonatas brasileiras para violino e piano em nove níveis de proficiência, que correspondem a um semestre preparatório (nível O) e aos oito semestres do curso de graduação em violino (níveis 1 a 8; vide Tab.1).

O **nível preparatório** inclui as sonatas de Glauco Velásquez (nos. 1 e 2), Vicente Greco (1980, 1982, 1984.9 e 1986) e Eleazar de Carvalho (*Monotemática*) que, ao exigirem um nível básico de proficiência, devem ser estudadas antes do ingresso do aluno de violino na curso de graduação.

As sonatas de Cláudio Santoro (no. 4) e Vicente Greco (1971, 1981 e 1984.3) devem ser estudadas no **primeiro nível**, juntamente com os estudos de _evčík, as sonatas de Handel e Vivaldi, as sonatinas de Schubert e os concertos de Bach (no. 1, em Lá menor), Viotti (no. 23, em Sol Maior) e Nardini (Mi Menor).

As sonatas de Cláudio Santoro (nos. 2 e 3), Paulo Florence e Henrique Oswald devem ser estudadas no **segundo nível**, quando o estudante estiver aprendendo os estudos de Kreutzer, as sonatas de Bach, Mozart e Hindemith e os concertos de Haydn (Dó Maior) e Viotti (no. 22, em Lá Menor).

No **terceiro nível**, juntamente com os estudos de Fiorillo, as escalas em cordas duplas (terças, sextas e oitavas), as sonatas de Tartini, Copland e Leclair e os concertos de Mozart (nos. 4 e 5) e Spohr (no. 8), sugiro que sejam estudadas as sonatas de Edmundo Villani Côrtes, César Guerra Peixe (no. 2), Francisco Mignone (1919) e Souza Lima.

Já as sonatas de Leopoldo Miguéz, Camargo Guarnieri (no. 2) e César Guerra Peixe (no. 1) devem ser estudadas no **quarto nível**, quando forem estudados os caprichos de Rode, as sonatas de Beethoven e Ives (no. 4) e os concertos de Bruch (Sol Menor) e Kabalevsky (Dó Maior).

No **quinto nível**, juntamente com os estudos de Dont, as sonatas de Bach (solo) e Schubert e os concertos de Mendelssohn e Lalo, sugiro que sejam estudadas as sonatas de Villa-Lobos (nos. 1 e 2) e Lycia Bidart.

As sonatas de Francisco Mignone (no. 3), Camargo Guarnieri (nos. 3, 5 e 6), Harry Schroeter e Ciro Pereira devem ser estudadas no **sexto nível**, quando forem estudadas as sonatas de Brahms e Schumann e os concertos de Saint-Säens (no. 3, em Si Menor), Dvorák e Wieniawski (no. 2, em Ré Menor).

No **sétimo nível**, quando estiverem sendo estudados os caprichos de Wieniawski e Paganini, as sonatas de Prokofiev e Fauré, e os concertos de

Glazunov e Khatchaturian, devem ser estudadas, também, as sonatas de Francisco Mignone (no. 2), Henrique Morozowicz, Camargo Guarnieri (no. 4) e Ernst Mahle (1968 e 1980).

No **oitavo nível**, sugiro que as sonatas de Villa-Lobos (no. 3), Francisco Mignone (no. 1), Elpídio Pereira e Camargo Guarnieri (no. 7) sejam estudadas juntamente com as sonatas de Franck e Debussy e os concertos de Tchaikovsky, Prokofiev e Beethoven.

Ao aliarem uma ampla diversidade de estilos musicais com diferentes níveis de exigência técnica, as sonatas brasileiras para violino e piano podem se tornar muito úteis durante a fase de formação dos violinistas, ampliando, assim, um repertório que tem se caracterizado pela constante repetição de um pequeno número de obras. Nessa perspectiva, esperamos que este trabalho sirva como obra de referência a violinistas e professores de violino na descoberta de um repertório importante e variado que ainda não foi devidamente investigado, editado e incorporado ao repertório violinístico.

Nível de Profic.	Class. Geral	Compositor	Obra	Ano de comp.	Elem. Téc.-Viol.
0	1.	VELÁSQUEZ, G.	Sonata no. 2	1911	3
	2.	GRECO, V.	Sonata 1980	1980	5
	3.	GRECO, V.	Sonata 1984.9	1984	8
	4.	CARVALHO, E.	Sonata (<i>Monotemática</i>)	s.d.	11
	5.	VELÁSQUEZ, G.	Sonata no. 1 (<i>Delírio</i>)	1909	11
	6.	GRECO, V.	Sonata 1982	1982	11
	7.	GRECO, V.	Sonata 1986	1986	14
1	8.	SANTORO, C.	Sonata no. 4	1950	18
	9.	GRECO, V.	Sonata 1981	1981	19
	10.	GRECO, V.	Sonata 1971	1971	22
	11.	GRECO, V.	Sonata 1984.3	1984	24
2	12.	FLORENCE, P.	Sonata-Fantasia	s.d.	29
	13.	SANTORO, C.	Sonata no. 3	1947	68
	14.	OSWALD, H.	Sonata	1908	81
3	15.	SANTORO, C.	Sonata no. 2	1941	96
	16.	CÔRTEZ, E.	Sonata	1957	97
	17.	PEIXE, C. Guerra	Sonata no. 2	1978	104
	18.	MIGNONE, F.	Sonata 1919	1919	116
4	19.	LIMA, J. de S.	Sonata em Mi Menor	1970	120
	20.	MIGUÉZ, L.	Sonata, op. 14	1884	147
	21.	GUARNIERI, C.	Sonata no. 2	1933	150
	22.	PEIXE, C. Guerra	Sonata no. 1	1951	154
5	23.	VILLA-LOBOS, H.	1ª Sonata-Fantasia. (<i>Désespérance</i>)	1912	159
	24.	VILLA-LOBOS, H.	2ª Sonata-Fantasia	1914	167
	25.	BIDART, L.	Sonata	1970	169

6	26.	SCHROETER, H.	Sonata	1993	174
	27.	MIGNONE, F.	Sonata no. 3	1966	176
	28.	GUARNIERI, C.	Sonata no. 3	1950	181
	29.	GUARNIERI, C.	Sonata no. 5	1961	202
	30.	GUARNIERI, C.	Sonata no. 6	1963	216
	31.	PEREIRA, C.	Sonata	1964	228
7	32.	MIGNONE, F.	Sonata no. 2	1966	271
	33.	MOROZOWICZ, H.	Sonata 87	1987	280
	34.	GUARNIERI, C.	Sonata no. 4	1956	296
	35.	MAHLE, E.	Sonata 1980	1980	309
	36.	MAHLE, E.	Sonata 1968	1968	390
8	37.	VILLA-LOBOS, H.	Terceira Sonata	1920	421
	38.	MIGNONE, F.	Sonata no. 1	1964	448
	39.	PEREIRA, E.	Sonata	s.d.	462
	40.	GUARNIERI, C.	Sonata no. 7	1978	533

Tabela 1: Classificação das Sonatas em Níveis de Proficiência de Técnica Violinística

Referências Bibliográficas

- CAMPANHÃ, Odette Ferreira e TORCHIA, Antônio (1978). *Música e conjunto de câmara*. São Paulo: Ricordi.
- GALAMIAN, Ivan (1985). *Principles of Violin Playing & Teaching*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. (2a ed.)
- MARCONDES, Marcos Antônio, ed. (1998). *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. São Paulo: Art Editora. (2a ed.)
- NEVES, José Maria (1981). *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- PEDIGO, Alan (1995). *International Encyclopedia of Violin and Keyboard Sonatas and Composer's Biographies*. Boonville, Ark.: Arriaga. (2a ed.)
- RODRIGUES, Amarilis Guimarães (1985). "Os recursos expressivos na interpretação da *Sonata no. 4* de Cláudio Santoro," diss. de maestr., UFRJ.
- SILVA, André (1998). "The Sonatas for Violin and Piano of M. Camargo Guarnieri: Perspectives on the Style of a Brazilian Nationalist Composer," tese de doutr., Boston University.
- SILVA, Esdras (1999). "Francisco Mignone: Experimentation in the Three Sonatas for Violin and Piano (1964-66)," tese de doutr., Boston University.
- SOUZA, Ângelo Dell'Orto de (1998). "Aspectos Interpretativos da Sonata no 2 para violino e piano de Cesar Guerra Peixe," diss. de maestr., UFRJ.
- Villa-Lobos: Sua Obra* (1989). Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. (3a ed.)

Programming in the 21st Century

Andrew Carlson, D.M.A.
Assistant Professor of Music - Denison University
E-mail: carlson@denison.edu

Abstract: As the 21st century unfolds, I believe that the “mixed” recital program (western classical music from a variety of historical periods) will be expanded to include musics from outside the realm of “Art” music. This will challenge the 21st century musician to become fluent in a variety of musical languages (classical, folk, jazz, blues, etc.) and to select repertoire that will combine to provide the audience with a musically satisfying event. In recent years, soloists throughout the world have begun to mix genres and styles within a single program. To help predict the future of recital programming, both current trends and historical attitudes must be examined. I propose that the tasteful inclusion of non-classical music on recital programs will enhance audience appeal without jeopardizing the traditions and integrity of classical music.

Key-words:

To most classically trained musicians, a “mixed” recital program would include western European “Art” music from a variety of historical periods arranged chronologically in order from oldest to most recent. For instance, a typical violin recital presented at a university might possibly include some Bach, some Mozart or Beethoven, some Brahms, and perhaps a selection from the 20th century (probably written no later than 1945). By most musicological standards, this would be considered an acceptable program with great variety. As the 21st century unfolds, I believe that the “mixed” recital program will be expanded to include musics from outside the realm of “Art” music. This will challenge the 21st century musician to become fluent in a variety of musical languages (classical, folk, jazz, blues, etc.) and to select repertoire that will combine to provide the audience with a musically satisfying event. In recent years, soloists throughout the world have begun to mix genres and styles within a single program. To help predict the future of recital programming, both current trends and historical attitudes must be examined.

The current model of a musicologically “correct” recital has certainly not always been the standard. Musicians of the past were generally allowed greater freedom both in constructing programs and in the manner of their performance. Arguably the most serious composer of classical music, Beethoven would regularly include improvisations based on popular and folk

themes in his performances¹. To increase his audience appeal Haydn “had created and mastered a deliberately popular style”² in his later works (after 1790). Haydn incorporated numerous folk songs and utilized a folk music style in his symphonies, quartets, and oratorios. “Mozart similarly developed a style close to folk music with *Die Zauberflöte*.”³ History has proven these artists to be the towering musical figures of the 18th and early 19th century. Their desire to appeal to the masses in no way diminished the respect shown to them by the classical music world. The 19th century virtuoso Nicolo Paganini enhanced his programs with wild improvisations. He would also include a vocalist on most of his programs. These singers performed popular songs of the day opposite Paganini’s violin concerti.⁴ In his earliest solo piano recitals, Franz Liszt performed his own variations and improvisations on both familiar opera themes and popular tunes.⁵

These examples illustrate the free and open attitude towards music making in the 18th and the first half of 19th century. Not only were the artists freely improvising within a given musical style, they were blending different musical styles and genres on the same concert program. The rise of historicism in music in the 19th century (beginning with the Bach revivals conducted by Mendelssohn) led to a heightened awareness of the music of the past.⁶ As future generations of musicians became more committed to preserving, studying, and performing “historical” masterworks, the blending of popular, folk, and classical genres on the same program rapidly declined. The development of the fields of musicology and performance practice in the 20th century set somewhat rigid standards on what would be considered “acceptable” repertoire for a program and what manner of performance would be considered “tasteful.” These standards have been enforced to varying degrees at universities and conservatories throughout the world for the last 60 years.

In the final years of the 20th century, the classical music world experienced a decline in popularity, especially in the United States. Multiple American orchestras have ceased to exist due to a lack of ticket sales and financial support and fewer soloists have been able to sustain a career. The response to this decline among some classical musicians has been to reach out across musical genres in constructing recital programs. Classical music

¹ Leon Plantinga, *Romantic Music* (New York: W.W. Norton and Company, 1984), 24-25.

² Charles Rosen, *The Classical Style* (New York: W.W. Norton and Company, 1972), 329.

³ Rosen, 330.

⁴ Leslie Sheppard and Herbert Axelrod, *Paganini* (Neptune City, New Jersey: Paginimiana Publications), 425.

⁵ Plantinga, 183-184.

⁶ Plantinga, 16-20.

promoters have also reacted by actively recruiting musicians outside the classical realm to record and perform. More and more classical concert series feature popular and folk artists with little or no formal music training in an effort to bring more audience members to the concert hall.

No two musicians demonstrate the current trend in classical music better than Sony Classical artists Edgar Meyer (bass) and Mark O'Connor (violin) do. Edgar Meyer is a classically trained bass virtuoso who became interested in American folk music while he lived in Nashville, Tennessee. His fascination with traditional American music led him to apply fiddling techniques to the double bass. He has since developed a unique style of composition reflecting both his classical and folk music influences. Mark O'Connor is America's foremost fiddler. After winning nearly every major fiddle competition and recording on hundreds of CD's as a studio musician in Nashville, he began to perform his own folk-inspired compositions for fiddle and orchestra throughout the world. These musicians present concerts featuring music ranging from old-time Appalachian fiddle music, jazz American blues, and classical masterworks. While they have both taken some criticism for combining these genres on the same recital program, their popularity among both classical and popular audiences continues to grow.

Another artist who has emerged from the strict confines of 20th century programming is cellist Yo-Yo Ma. He collaborated with Meyer and O'Connor to record the most popular classical CD of 1996 entitled *Appalachia Waltz*. This recording is comprised of arrangements of traditional American and European folk music and original compositions in a folk style by Meyer and O'Connor. This commercial success is a testament to the classical audiences' thirst for music outside the boundaries of European-based Art music. Ma has since recorded another CD with O'Connor and Meyer (*Appalachian Journey*) and has branched out to record a jazz flavored children's CD with conductor/vocalist Bobby McFerrin.

In the last few years, more and more classical artists have been programming music of varying musical genres. Violinist Joshua Bell recently recorded a CD with Edgar Meyer and bluegrass legends Sam Bush and Mike Marshall. Mark O'Connor has written a double concerto for fiddle and violin. He has performed this work multiple times with violinist Nadja Salerno-Sonnenberg. British violinist Nigel Kennedy has been a jazz enthusiast for years and often includes jazz standards on his concert programs. He also incorporates various musical influences (jazz, folk, rock, and fusion) in his original cadenzas for the standard concerto repertoire. This list of artists is in no way complete and I expect it will be rapidly growing over the next several years given the current trends.

I believe the 21st century “mixed” program will have a variety of effects on the classical music world. First, classical musicians will have to become fluent in a variety of musical styles. This will require centers of music education to provide a broader spectrum of instruction (beyond the western classical tradition). This is already happening at several American universities (Indiana and Michigan being the most prominent). Also, performers will have to experiment to find what combination of genres will work together. This will undoubtedly be a process of trial and error in the years to come. Modern “classical” composers are demanding with increasing frequency that classical musicians reproduce various styles. The overt popular language found in the works of University of Michigan composer Michael Dougherty challenge the performer to be familiar with musical styles outside the classical tradition.

It is an exciting time to be a “classical” musician. The flexibility in programming in the 21st century will provide performers, teachers, and composers with an opportunity to expand musical boundaries. By incorporating multiple genres of music on one concert program, a performer should be able to appeal to a greater number of audience members. Most music lovers have more than one type of music in their home recording collection. It stands to reason that a program reflecting this diversity of musical interests would be more appealing. Another important benefit of a mixed genre program is the performer’s opportunity to expose people to quality music of a wide variety of cultures. While “the snob value of (classical) music has never been taken off the market,”¹ I believe the classical music world is ready to accept all music as valuable.

Bibliography

GROUT, Donald, and Claude PALISCA. *A History of Western Music*. New York: W.W. Norton and Company, 1988.

KENNEDY, Nigel. *Always Playing*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1991.

PLANTINGA, Leon. *Romantic Music*. New York: W.W. Norton and Company, 1984.

ROSEN, Charles. *The Classical Style*. New York: W.W. Norton and Company, 1972.

SHEPPARD, Leslie, and Herbert Axelrod. *Paganini*. Neptune City, New Jersey: Paganiniana Publications, 1979.

STOWELL, Robin, editor. *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

¹ Rosen, 333.

Reflexões Sobre a Etnomusicologia no Universo de Ensino e Pesquisa nas Universidades Brasileiras

Angela Elisabeth Lühning

Escola de Música da UFBA

E-mail: angelisa@ufba.br / ppgmus@ufba.br

Sumário: Esta contribuição aborda a posição da etnomusicologia nas universidades brasileiras, não somente a nível de pós-graduação como também a nível da necessidade de uma inclusão na graduação. Quais as justificativas para esta posição e exigência, quais os precursores e precedentes históricos para entendermos o perfil da etnomusicologia brasileira, que aos poucos está se moldando e tomando um rumo próprio. Quais as suas possíveis aplicações dentro do cenário de uma nova mentalidade de estudo, pesquisa e ensino e prática de música no Brasil. O texto baseia-se em experiências de 10 anos de ensino no primeiro curso de Pós-Graduação em etnomusicologia no Brasil e em 7 anos de ensino de matérias ligadas à etnomusicologia a nível de graduação, além de diferentes pesquisas com efoque e sobre temas etnomusicológicos.

Palavras-Chave: Etnomusicologia, Etnomusicologia brasileira, Pesquisa de músicas brasileiras, Integração de áreas de pesquisa, Mentalidade etnomusicológica, Música brasileira

Para podermos avaliar e entender a posição da etnomusicologia hoje no Brasil, precisamos definir o seu papel enquanto disciplina e sub-área da grande área música¹, originalmente surgida fora do Brasil. Como já colocamos em textos anteriores, torna-se indispensável enxergar, exigir e definir, através da atuação dos profissionais da área, as suas características próprias no Brasil que fazem dela uma etnomusicologia brasileira e não apenas o exercício de uma etnomusicologia (com perfil europeu ou americano) no Brasil (Lühning 1995).

Quais seriam diferenças de definição? A etnomusicologia, adotando este nome em 1950, sendo a continuação da musicologia comparada, como era chamada desde 1900, trabalha, a princípio com um olhar a partir da visão ocidental sobre as diversas culturas musicais no mundo, muitas vezes sem um maior envolvimento com possíveis aplicações. Acreditamos que só com uma mudança de ótica, pensando e realizando uma etnomusicologia brasileira,

¹ Sobre a inconsistência da classificação das áreas de conhecimento nas respectivas tabelas de classificação dos órgãos de fomento, ver o texto crítico de Veiga (1995).

realmente é possível dar conta da enorme riqueza de estilos, criações e realidades musicais no Brasil. Uma etnomusicologia brasileira tentaria trabalhar com a metodologia elaborada durante os 100 anos de existência da disciplina de forma construtiva, no sentido de rever a sua plena ou parcial aplicabilidade na realidade brasileira, criando um perfil apropriado para estas múltiplas realidades musicais aqui existentes que até agora, em grande parte, foram apenas estudadas com um olhar em busca do exótico ou avaliadas como supostamente sendo simples demais para serem entendidas como sistemas musicais próprios.

Com esta colocação não se pretende tirar o mérito dos tantos estudos realizados sobre as músicas brasileiras, ao contrário, desta forma apenas quer se ressaltar que em grande parte os resultados alcançados através destes estudos não tiveram uma preocupação com possíveis e desejáveis aplicações práticas, retornos, postulações de ações e comportamentos para fins de atividades didáticas ou de definições das tantas identidades culturais existentes neste país. Por estes motivos torna-se extremamente importante rever e postular este grau de comprometimento não apenas acadêmico, como todos os trabalhos e estudos sobre as músicas brasileiras certamente tiveram, mas também, e talvez em primeiro lugar, um comprometimento com outras questões que se voltam mais, digamos, para o plano do humano enquanto ser social e cultural.

Como essa situação se reflete e refletiu nas atuações relativas à música no Brasil? Apenas a título de esboço e reflexão inicial gostaria de apontar algumas das tendências recentes frente a acontecimentos anteriores. Após uma longa trajetória de estudos folclóricos que não tiveram uma visão ou procedimentos etnomusicológicos, e depois de uma fase de trabalhos etnomusicológicos de forma ainda não institucionalizada e/ou reconhecida, foram criados os primeiros cursos de etnomusicologia, como uma das áreas de concentração, a nível de Pós-Graduação, o primeiro há 10 anos atrás na Bahia, na Escola de Música da UFBA. A partir desta iniciativa do Prof. Manoel Veiga surgiram posteriormente outros cursos que hoje incluem a etnomusicologia a nível de Mestrado, Doutorado ou pelo menos como Especialização. (Podemos mencionar a UNIRIO, a UFRJ, a UFRGS, UECE, UFPE). Nestes 10 anos foi finalizado um número considerável de teses que abordam questões e temas ligados a realidade musical brasileira, na grande maioria estudos de caso, mostrando a enorme carência que existe na compreensão e no reconhecimento destas culturas musicais em contextos históricos, sociais e culturais dos mais diversos. Porém, também surgem sempre mais estudos que mostram a urgência do interesse por questões mais conceituais, teóricas até universais. Questões voltadas para processos de criação e recepção, de transmissão e memorização,

sistemas musicais/sonoros e cognitivos diferentes com suas terminologias,¹ tão pouco abordados e compreendidos, mais ainda quando observados com conceitos apenas transferidos do contexto da música ocidental. Estes conceitos muitas vezes não são aplicáveis, levando à necessidade da revisão e criação de uma terminologia mais adequada.

Ultimamente diversas matérias de etnomusicologia do nosso curso tiveram uma procura maior por alunos de outras áreas de concentração, como composição, execução musical e educação musical, interessados em músicas brasileiras enquanto manifestações orais, em questões de pesquisa de campo e transcrição ou até questões mais específicas. O motivo desta busca foi o interesse e a necessidade de encontrar ferramentas mais específicas para poder realizar os trabalhos nas suas áreas de origem: surgiram questões como trabalhos sobre processos de criação e de execução de músicos e compositores, necessidades de compreender melhor as possibilidades de ensino musical em relação à busca de aparatos metodológicos e embasamentos teóricos mais apropriados para estas realidades brasileiras, técnicas de execução e suas terminologias dentro da visão dos próprios executantes populares, questões de construção e execução de instrumentos em relação a criação de repertórios ecléticos em lugares geograficamente distantes e pouco conhecidos em relação ao seu impacto musical.

Precisa ser ressaltado que um dos motivos mais fortes destes alunos é seu compromisso e interesse pessoal que se explica por experiências pessoais, envolvimento com as pessoas que fazem, ensinam, constroem e criam. Eles demonstram uma nova mentalidade de compreensão e necessidade de inserção e partilha que vai além de interesses meramente acadêmicos.² Este desenvolvimento é ao nosso ver bastante salutar. Pois, dentro de uma busca de aperfeiçoamento e afinamento com a realidade destes estudantes percebe-se que estão procurando algo que de fato possa atender às suas buscas e ansiedades, percebendo hoje de forma mais clara as infindas possibilidades e riquezas musicais do Brasil, durante muito tempo apenas ignoradas ou somente percebidas do lado de fora.

De fato podemos constatar que a etnomusicologia tem algo a oferecer: neste momento compreendemos a etnomusicologia mais do que como apenas uma disciplina. Talvez mais como uma mentalidade, uma forma de percepção que vai muito além de uma disciplina. Ela cria a possibilidade de uma nova forma de discussão e percepção, pois intrinsecamente ela obriga a questionar, repensar os conceitos, as realidades socio-culturais-históricas e

¹ A título de exemplo mencionamos Bastos (1999).

² Neste ponto vemos uma situação bastante diferente daquela descrita por Behague (1999) que ressalta justamente a suposta falta de compromisso e envolvimento entre os (etno)musicólogos latino-americanos em geral (p.52).

sistemas cognitivos existentes e as suas consequências e até possíveis aplicações dentro do universo da cultura brasileira.

Este fato me fez refletir a respeito das reais possibilidades e até necessidades de uma maior integração e ampliação da etnomusicologia, não somente em relação à pós-graduação, mas também em relação à graduação. Se existe uma demanda maior e até uma intensificação a nível de Pós-Graduação, torna-se desejável que todos os alunos frequentassem em algum momento uma das disciplinas oferecidas na grade das disciplinas de etnomusicologia, por falta de pré-conhecimentos já existentes. Até pergunta-se se estes conhecimentos já não poderiam e até deveriam ser oferecidos a nível de graduação, desta forma possibilitando um maior aproveitamento das disciplinas da Pós-Graduação por todos os alunos.¹

Parece que, depois de 10 anos de existência de cursos de etnomusicologia a nível de pós-graduação, tendo ela sido implantada inicialmente de certa forma no nível mais avançado, torna-se desejável que ela seja presente também em cursos de graduação. Neste momento é o nosso desafio dentro da reforma curricular na UFBA pensar de forma concreta a criação de um curso em etnomusicologia. Acreditamos que uma maior integração desta disciplina enquanto área de conhecimento torna-se extremamente benéfica para o alunado de graduação que a partir desta proposta dispõe de ferramentas para um a maior compreensão das culturas musicais brasileiras e suas aplicações e possam contribuir de uma forma mais completa na difícil tarefa de entender a complexa realidade musical brasileira e trabalhar de uma forma inovativa com ela.

Não se pretende tratar a etnomusicologia como remédio milagroso ou único para a compreensão da realidade brasileira, porém, devido a sua ainda pouca aceitação de forma mais oficial (ver nota 1), embora na realidade de trabalho encontra-se bastante bem inserida, torna-se importante reconhecer as suas possibilidades enquanto instrumento de consolidação para uma maior integração com áreas aparentemente tão distantes quanto p.ex. a execução e a composição. Todas elas podem se beneficiar das metodologias de trabalho utilizadas na etnomusicologia para enriquecer a sua visão e compreensão. Ao contrário destas duas áreas, a educação musical já tem percebido a importância da etnomusicologia há mais tempo, embora ela até agora esteja mais esperando resultados prontos da etnomusicologia para serem aplicados do que buscando conjuntamente novas formas de levantamento, estudo e aplicação.

Também não se pode ignorar que dentro, e até mais fora, do mundo academico está tendo uma nova leva de documentações sonoras que continua

¹ Lembramos neste contexto às novas exigências da CAPES em terminar o Mestrado em apenas 4 semestres, tornando-se desejável que os pré-conhecimentos (adquiridos na graduação) estejam mais sólidos, desta forma encurtando de fato a duração do curso de Mestrado.

revelando aspectos desconhecidos da musicalidade brasileira e que apesar de todas as preocupações e previsões de puristas mostra a talvez para alguns surpreendente força criativa e criadora do universo musical artístico, tantas vezes imbricado com manifestações indissociáveis como danças e outras formas de expressão corporal, aspectos cênicos, religiosos e tantos outros.¹ Este fato ressalta a tão exigida e necessária integração de estudos (etno)musicológicos e, desta forma musicais, no universo das pesquisas de uma forma geral.

Torna-se importante ressaltar que é possível observar um número crescente de grupos de pesquisa de conjuntos de pesquisadores e alunos que juntos questionam e indagam, buscando respostas novas para tantas fatos ainda desconhecidas. Como exemplo tomo a liberdade de citar um dos meus próprios projetos de pesquisa que trabalha em vários níveis e aos poucos aborda diversas camadas históricas e atuais: trata-se de um estudo sobre o mundo musical popular em Salvador na primeira metade do sec. XX. Dentro do universo abordado, levantando documentação histórica e muitas informações através de entrevistas com pessoas idosas, observamos que certos estilos e/ou práticas tidos, em geral, como excludentes, encontram-se bastante próximos: as diferenciações entre o popular e erudito, o profano e religioso, o profissional e não profissional são muito menos rígidas ou nítidas do que imaginamos hoje. Questões de criação, memorização e arranjo oferecem aspectos ainda não percebidos e entendidos a fundo que são de extrema importância em discussões atuais na avaliação de capacidades de rendimento e de motivação. Uma outra pesquisa vinculada aborda os instrumentos musicais da cultura afro-brasileira e sua inclusão em contextos sociais em transformação, modificando a sua execução e construção, a partir das fotografias de Pierre Verger, oferecendo outros caminhos de compreensão.² Estes exemplos oferecem uma interessante base para a discussão da realidade musical atual, dando-nos exemplos práticos de que forma a pesquisa de cunho etnomusicológico nos pode oferecer não somente ferramentas de trabalho, mas também conhecimentos que são de grande importância para todas as áreas de música e uma reformulação de seus perfis.

Concluindo podemos dizer que a etnomusicologia deve exercer um papel fundamental na busca e consolidação do estudo das músicas brasileiras, integrando as mais diversas vertentes na busca de uma revisão de conceitos,

¹ Mencionamos o conjunto de publicações “Músicas do Brasil” de Hermanno Vianna, antropólogo, “Bahia Singular e Plural” do IRDEB na Bahia, com o apoio do etnomusicólogo Fred Dantas, e a série de CD’s do ITAU Cultural do etnomusicólogo Paulo Dias, alcançando públicos novos.

² Gostaria de lembrar que enquanto Cuba lançou recentemente um exaustivo Atlas Geográfico de Instrumentos Musicais Cubanos, o Brasil até hoje não conseguiu nem sequer realizar estudos parciais nesta área.

terminologias e processos, preocupada com as respostas e suas inserções na sociedade e troca séria com os atores sociais das tantas manifestações musicais que aos poucos estão assumindo o papel de pesquisadores de suas próprias práticas culturais.

Referências Bibliográficas

- BASTOS, Rafael José de Menezes (1999). "Agùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture". *The World of Music*. Nº 1/1999, p.85 -96.
- BEHAGUE, Gerard (1999). "A etnomusicologia na América Latina: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática". In *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, p.41-69.
- LÜHNING, Angela (1995). "Novas Pesquisas: Rumo à etnomusicologia brasileira". *ART*. Nº 22, p. 103-111.
- LÜHNING, Angela (2001). "Música afro-brasileira e memória". *A devoração do tempo: Brasil – um país sem memória*. Coord. Annette Leibing/ Sibylle Benninghoff – Lühl. São Paulo, Edit. Siciliano (no prelo).
- VEIGA, Manoel Vicente Ribeiro (1995). "Controle social da informação musical vista em caso específico: a tabela de classificação de áreas de conhecimento". *ART*. Nº 22, p.49-63.

Análise Musical: A Sintaxe do Movimento x Efeito – Paradigma

Antonio Guerreiro de Faria
Uni-Rio
E-mail: guerreiro@radnet.com.br

Sumário: O autor considera os estereótipos formais que se cristalizaram na música tonal (e suas variantes) nos dois últimos séculos, tornados paradigmas pelo uso de símbolos gráficos, qualificando suas conseqüências como efeito-paradigma. Apresenta ainda vertentes menos conhecidas, preocupadas com a estagnação formal e o congelamento do movimento em esquemas simbólicos, refletindo ainda sobre a necessidade de se combater o efeito-paradigma através da valorização do discurso musical.

Palavras-Chave: Forma musical; Musicologia sistemática.

Os questionamentos que a Análise Musical pode sofrer, passam, às vezes, pelo que se pode chamar de efeito-paradigma. O efeito-paradigma pode ser visto como o resultado da tendência para a busca de modelos fixos que solucionem questões. Consideraremos aqui a ação do efeito-paradigma, apenas nas formas de música tonal, e suas variáveis.

Muito provavelmente a busca dos moldes musicais, surge da atitude de se observar a música enquanto estrutura, e não enquanto discurso. Os títulos: *Forma Musical Curso de Forma Musical, Forma e Estrutura, Estrutura e Estilo*, sempre surgiram no meio acadêmico enquanto paradigmas para o estudo da forma musical. Esta, pelo efeito-paradigma, acabou transformando-se em forma.

Foi, aparentemente, no item segmentação, uma das preocupações mais fundamentais das análises em todas as épocas, que os problemas começaram. A teoria da cognição parece reconhecer duas perspectivas para a apreensão de dados artísticos: do particular para o geral, e do geral para o particular.

Estudos específicos voltados para a performance, preocupam-se com a “arte do fraseado”. Em um destes estudos, relativamente recente, publicado por *James M. Thurmond*¹, é possível apreciar a defesa da apreensão particular – geral em música, com base nos referenciais teóricos propostos por *Vincent D’Indy*. Sobre a apreensão e a percepção musical, nos diz *Thurmond*:

¹ Estudo voltado para a apreensão e agrupamento de motivos, com vistas à interpretação e fraseado. Veja as Referências Citadas.

Ao abordar a análise onde pontuar ou frasear, é importante lembrar que em música, como em literatura, a percepção artística caminha do motivo, (que é comparável à sílaba ou palavra, na prosa) para a frase; depois para a sentença, período, e finalmente para a peça como um todo. *Vincent D'Indy* nos lembra bem disto da seguinte forma:

Em certas artes, arquitetura, escultura, pintura, o todo aparece antes do detalhe: a assimilação do trabalho se encaminha do geral para o particular. Em outras artes, como na música e na literatura os detalhes despertam primeiro a atenção e levam à assimilação do todo. A percepção caminha do particular para o geral. (*D'Indy*, p.17)

Exemplificando o que foi descrito acima: se alguém observa a Catedral de Notre Dame de Paris observará, em primeiro lugar, a estrutura como um todo. Só depois examinará os vitrais que a compõem e outras características que a particularizam.; entretanto se alguém ouve a 5ª Sinfonia de Beethoven, ouvirá necessariamente, em primeiro lugar o motivo. Só depois disso será possível para o ouvinte apreender o motivo seguinte a próxima frase, período, tema, movimento, e finalmente o trabalho completo. (*Thurmond*, 1982, p.10, em tradução do autor da comunicação.)

A análise do texto é muito reveladora, e deixa claro que *Thurmond* recorre à polarização Arquitetura x Literatura para definir o *medium* da música. Se a música e Literatura são artes do discurso, a Arquitetura é arte do espaço e as fronteiras ficam portanto distanciadas. *Thurmond* aparentemente vai em auxílio de *D'Indy*, utilizando-se de princípios da *gestalt*, ao afirmar que na Arquitetura a apreensão se dá do geral para o particular, ao passo que na música esta apreensão se dará a partir de unidades menores para unidades maiores; do particular para o geral. Ao terminar seu raciocínio, *Thurmond* vai empregar, como sempre acontece, o termo **estruturas**.

Contra este tipo de arrazoado é possível dizer que ao situar música e literatura como artes que são **percebidas** do particular para o geral, *D'Indy*, obviamente, vinculou uma arte do tempo ao processo discursivo. A outra é que nenhum crítico será capaz de produzir a apreciação de um texto literário a partir de sílabas ou palavras soltas. Na literatura, o discurso somente poderá ser totalmente compreendido após ter sido totalmente exposto. Pois se a apreensão do som se processa em um *continuum*, o mesmo não ocorre com a apreciação em música, que só pode ser feita **após** a audição de uma peça. Os teóricos se esmeraram pois, em construir uma arquitetura da sintaxe traduzindo o discurso em símbolos gráficos congelados. As letras do alfabeto passaram a representar as formas tornando-as formas e, desta maneira, os símbolos passaram ao largo do som e da música. As reduções feitas por *D'Indy* para as tipologias musicais se transformaram em estruturas simbólicas: Sonata = S, Minueto = M, Lied = L.

Mesmo as tentativas de representar partes por letras e assim “descrever” o discurso associando-o à estruturas, resultaram em meros símbolos dissociados de qualquer contexto sonoro: A B A C A = R (ou Rondó). O paradigma foi estabelecido, mas os processos internos, harmonia, contraponto, desenvolvimento de idéias, foram abandonados e reduzidos à esquemas gráficos sem função musical. A necessidade de uma fôrma musical para “explicar” a música de maneira estrutural já foi violentamente recusada por compositores que se aventuraram pelo campo da teoria musical, como *Ernst Toch* :

Para os pouco talentosos, no entretanto, elas são soluções bem-vindas, caminhos fáceis de serem seguidos, capazes de transformar a FORMA [maiúsculas no original] em formalismo e pedantismo. Será que para uma mente criativa é uma finalidade muito importante saber se esta ou aquela composição está em forma de Sonata, ou Rondó? *Quem se importa com isto?* [itálico no original] Seguramente, nem o compositor. Seguramente, nem o executante. Seguramente, nem a audiência. (*Toch* p.155, tradução do autor da comunicação.)

Ainda sobre o livro de *Toch*, o autor estampa no início capítulo Harmonia, em epígrafe, a máxima do pré-Socrático Heráclito : , ou seja, tudo flui. O que *Toch* procura em sua obra , é estabelecer a música em um fluxo discursivo, sem se preocupar com os paradigmas formais, pois como ele mesmo afirma no capítulo *A Influência Formativa Do Movimento* :

A estagnação é a principal inimiga da forma, e uma vez que forma e inspiração estão intimamente relacionados, podemos dizer que a estagnação é a principal inimiga da inspiração. Se a inspiração morre, a forma morre junto com ela. O que as faz viver é o *movimento*. [itálico no original] (*Toch*, p.194, tradução do autor da comunicação.)

Outro autor do século XX incomodado com a noção estática de forma, parece ter sido *Boris Assafiev*, o qual parte do princípio de que a forma se inicia com o movimento e que este movimento parte da vontade de quem cria :

A fonte de vida se manifesta em si mesma nas formas artísticas, i.e., um processo criativo que resulta numa síntese que não pode ser dividida em elementos independentes. A sensação contida neste processo e a correlação do mesmo processo feita com a natureza, tal como é intuitivamente compreendida, pode inspirar o desenvolvimento de uma nova teoria do conhecimento, ou ao menos subsidiá-la.

A sensação deste *élan vital* é mais aparente aos músicos que para outros artistas porque eles o concretizam em termos de material fluido do som. (*Assafiev* , *Boris*; *Melos: Knigô Muzikii*, vol II, S.Petsburgo ,1918,65-66, in *Stoianowa*, p. 44, tradução do autor da comunicação.)

Para *Assafiev* a forma é um processo, no qual intervêm a harmonia, o contraponto, a dinâmica, o fraseado, e não tão somente a radiografia de um contorno, um esquema alfabético, ou fórmula matemática.

Ivanka Stoianowa em *Geste-Texte-Musique: Mallarmé et la musique contemporaine* Tese de Doutorado publicada por *Musique en Jeu*, constata que *Assafiev* situa o movimento como fator organizador da forma, e conceitua qualquer esquema formal estático como elemento “estagnador”:

Uma classificação e uma sistematização das formas, de esquemas construtivos, que não estejam aliados aos ‘processos de entonação e transformação das energias sonoras’, nada fornecem, segundo *Assafiev*, para a compreensão das leis do movimento musical e a transmutação das formas. Os esquemas formais não existem fora da entonação. Somente a projeção visual da música admite os esquemas abstratos fora da dinâmica sonora, fora do processo de entonação. (Ibidem, tradução do autor da comunicação.)

Assafiev parece ter fundado seu pensamento no princípio da polarização. Não de formas estabelecidas através de esquemas descritos no espaço, mas valorizando o movimento, e estabelecendo a polarização *stasis – kinesis* como gerador de contorno.

Na realidade, *Assafiev* vinculou o processo do movimento discursivo à dialética semelhança/ contraste.

Todo o processo de estruturação musical e todo esquema formal estabelecido, segundo *Assafiev*, são regidos por dois princípios: de uma parte o ‘princípio da equivalência’ ou seja, sucessão ou o ressurgimento dos mesmos eventos sonoros, ou dos eventos sonoros “semelhantes”; de outra parte, o ‘princípio do contraste’ que se manifesta na aparição de um evento sonoro que se oponha ao precedente. Ao nível da percepção musical, o princípio da equivalência se transforma no ‘princípio da descoberta da semelhança’. O ‘princípio do contraste’ se torna ‘princípio da constatação da diferença’. (Ibidem p.46.)

Ao estabelecer o discurso como forma em movimento, *Assafiev* definiu a forma musical como um processo de sintaxe que se engendra no tempo. Mais recentemente, *Jean LaRue* em *Guidelines for Style Analysis* lançou a idéia de *Growth. Growth* (ou crescimento formal, que na verdade atua como um gerenciador da forma) é produto do Movimento e para *La Rue* este é uma complexa extensão do ritmo, que tem como produto imediato o Contorno. *La Rue* estabelece ainda que o item Contorno (Shape, no original), assumido pelas formas musicais, representa a memória do movimento; e que este contorno musical é delineado através de um processo proveniente do discurso musical, e não como o resultado final de uma disposição arquitetônica, congelada no espaço-tempo:

Após a primeira articulação do fluxo musical o compositor se defronta com o primeiro dilema: O que ele deve fazer? E ainda que as escolhas pareçam infinitas, elas na realidade desembocam em quatro opções básicas de continuação [em itálico no original] : Retorno, Desenvolvimento, Resposta

[como conseqüente]e Contraste. Tendo em mente estas opções como hipóteses-guia para a articulação do contorno podemos mais rapidamente reconhecer qual foi o procedimento escolhido.(La Rue,1970,p.14, tradução do autor da comunicação.)

LaRue coloca a sintaxe como responsável pelo estabelecimento das formas musicais, sem compromisso direto com a semiologia musical. Neste estudo de caso, três autores , em diferentes épocas de um mesmo século , confrontaram a forma musical com sua dimensão espaço-temporal. O processo de segmentação, sempre concorreu para o estabelecimento de “tipologias”concludentes sobre **o que** é a forma; e que se cristalizou em um paradigma às vezes traduzido por um símbolo gráfico.Este último, sempre será caracterizado pela mais absoluta ausência de sons, e não captará de forma alguma, as infinitas variedades de um tema que flui no tempo. Os moldes e tipologias apenas contribuem para o conservadorismo acadêmico, podando a imaginação criadora e preservando fórmulas duvidosas de conhecimento , qualquer que seja a área. Desta maneira a técnica sempre será apenas um conjunto de soluções-padrão para a resolução de problemas : por exemplo analisar uma partitura denominada Rondó, e apenas constatar a validade do modelo estrutural ABACADA na partitura. Ora, reduzir as infinitas variedades de textura , factura, timbre e articulação deste Rondó a apenas uma estrutura gráfica parece ser o objetivo final.

Talvez o melhor paradigma para o século vindouro seja a ausência total deles, e que a Análise apenasconstate a presença dos elementos que caracterizem o discurso tais como repetição, contraste , e retorno(literal ou variado) dos sons, determininando-se **como** foram articulados esses elementos. Desta maneira poder-se-á quem sabe, liberar a criatividade do século XXI ameaçada pelo efeito-paradigma do século XX.

Referências Bibliográficas

- LA RUE, Jean (1970). **Guidelines for style analysis**, N.Y, W.Norton &Co Inc.
- STOIANOVA, Iwanka (1975). L’enoncé musical, **Musique en Jeu**.n° 19, pp 23-57.
- THURMOND, James Morgan.(1982) **Note grouping – a method for achieving expression and style in musical performance** Fort Lauderdale ,Meredith Music Publications .
- TOCH, Ernst (1977). **The shaping forces in music**, N.Y, Dover

Marco Antônio Guimarães e o Uakti: A Construção de uma Experiência Musical Singular

Artur Andrés Ribeiro
Escola de Música da UFMG
E-mail: arturand@musica.ufmg.br

Sumário: Se a evolução da maioria dos instrumentos acústicos tradicionais encontra-se estacionada desde o início do século XIX, observa-se o desenvolvimento dos instrumentos elétricos e eletrônicos no período após a II Grande Guerra Mundial. Nesse cenário, a construção de instrumentos musicais acústicos originais por Marco Antônio Guimarães para o grupo UAKTI, nas últimas três décadas, ocupa um lugar de destaque na história da música brasileira e internacional. De fato, trata-se de um caso raro onde os novos instrumentos acústicos completam o ciclo de idealização e construção de instrumentos acústicos, composição de repertório específico, desenvolvimento de práticas de performance, documentação fonográfica (9 CDs, trilhas de filmes e balés) e formação de público de maneira sistemática.

Após traçar a trajetória histórica de Marco Antônio Guimarães e do grupo UAKTI, este estudo discute como os novos instrumentos acústicos se consolidaram no tempo, a partir de um sistema integrado entre (1) o Idealizador, (2) o Construtor, (3) o Compositor, (4) o Performer, (5) a Música e (6) o Público.

Palavras-Chave: UAKTI – construção novos instrumentos musicais acústicos.

Apresentação

A história do grupo UAKTI confunde-se com a trajetória musical de Marco Antônio Guimarães, nascido em Belo Horizonte, em 10 de outubro de 1948. Com seu avô materno, Camilo de Assis Fonseca, Marco Antônio Guimarães desenvolveu habilidades manuais e um espírito criativo, conforme ele relatou à revista *Manchete*: “Quando era criança, construía os próprios brinquedos. Meu avô tinha uma oficina e eu o admirava ali trabalhando. Por influência dele, todos os seus filhos tinham oficina na garagem. Hoje não se encontra mais marceneiro, carpinteiro” (GUIMARÃES, 1989). Esta marcante influência familiar proporcionou ao jovem Marco Antônio Guimarães um estreito contato com o mundo das ferramentas e materiais construtivos que, anos mais tarde, possibilitou a concretização de sua carreira profissional como instrumentista, compositor e criador de novos instrumentos musicais.

Em 1966, Marco Antônio Guimarães mudou-se para Salvador com o intuito de estudar regência e fagote nos *Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia*. O principal fator que motivou sua transferência para a Bahia foi o fato de que ali se desenvolvia, há vários anos, uma intensa e inovadora experiência artística e cultural, cuja importância musicológica revelou-se através da formação de diversas gerações de músicos, compositores, regentes, instrumentistas e musicólogos de relevada importância no cenário artístico nacional e internacional. Durante o período de quatro anos em que esteve na Bahia, Marco Antônio Guimarães manteve contato com importantes músicos, mas foram os compositores Ernst Widmer (1927-1990) e Walter Smetak (1913-1984) que contribuíram, de forma marcante, para o direcionamento de sua futura carreira musical.

Nas raízes do processo de sua formação musical como compositor, Marco Antônio Guimarães reconhece em Ernst Widmer sua maior influência: “*Na Bahia, estudei composição na escola onde Smetak ensinava, mas Widmer era o mestre de todos os compositores. Sua liberdade de compor me influenciou muito, tinha coragem de passear pelo atonalismo e pelo tonalismo*” (GUIMARÃES, 1994, p.1). O impulso criativo voltado para uma constante busca do novo, a visão mais abrangente das diferentes formas de linguagem musical e de seu potencial expressivo, somados a uma atitude desprovida de preconceitos e tradicionalismos em relação à música, foram, talvez, as mais fortes influências recebidas por Marco Antônio Guimarães, nos seus anos de contato com Widmer.

O próprio Marco Antônio Guimarães descreve seus primeiros contatos com Smetak, que aceitou suas visitas diárias ao porão do velho prédio da Universidade da Bahia, que lhe servia de oficina: “*Em Salvador eu descobri que, no porão da Escola de Música, tinha um cara construindo instrumentos e fui lá saber o que era. Fiquei atordoado: era o violoncelista Walter Smetak, cercado por centenas de instrumentos esquisitos, extremamente coloridos. A minha vida mudou quando entrei naquele porão*” (GUIMARÃES, 1997, p.6). O contato com Smetak e seus novos instrumentos mudou as perspectivas profissionais de Marco Antônio Guimarães de forma decisiva e, sem dúvida alguma, a busca de novos sons por meio da criação de novos instrumentos tornou-se a mais marcante influência exercida por Smetak na obra de Marco Antônio Guimarães: “. . . não fosse ele, eu não teria feito nada disto” (GUIMARÃES, 1986).

Após um período de residência em São Paulo, onde trabalhou como violoncelista na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - OSESP, Marco Antônio Guimarães retorna a Belo Horizonte, em 1976, onde, dois anos mais tarde, forma o grupo UAKTI - Oficina Instrumental, juntamente com os percussionistas Paulo Santos e Décio Ramos e o flautista Artur Andrés. O

nome *Uakti* provem de uma lenda indígena dos índios *Tukano* do Alto Rio Negro:

Uakti vivia às margens do Rio Negro. Seu corpo, aberto em buracos, recebia o vento e emitia um som tão irradiante que atraía as mulheres da tribo. Os índios, enciumados, perseguiram Uakti e o mataram, enterrando seu corpo na floresta. Altas palmeiras ali cresceram: de seus caules os índios fizeram instrumentos musicais de sons suaves e melancólicos, feito o som do vento no corpo de Uakti. Ao ouvirem esse som, as mulheres estarão impuras e serão tentadas (*ANTUNES, 1981*).

Nestes vinte e dois anos de atividade, o grupo UAKTI desenvolveu um trabalho inédito e inovador na área da música instrumental, com amplo reconhecimento nacional e internacional. Com nove CDs distribuídos pela Polygram e pelo selo Point-Music de Nova Iorque, o grupo trabalhou com artistas consagrados como Milton Nascimento, Paul Simon, The Manhattan Transfer, Philip Glass, Ney Matogrosso, Skank, Zélia Ducan e Grupo Corpo. Realizou diversas turnês e apresentações pelos EUA, Europa e Japão, além de trilhas para balés e filmes de longa-metragem. O grupo UAKTI recebeu os prêmios Ministério da Cultura 1996 de Melhor Grupo de Música e a Medalha de Ouro do Prêmio Santista 1997, na área de Artes.

Modelo descritivo do processo de criação e consolidação dos novos instrumentos musicais acústicos do UAKTI

Quais fatores interferem no processo de criação e consolidação dos novos instrumentos musicais acústicos e como se desenvolve este processo? A partir da experiência de vinte e dois anos do grupo UAKTI, pode-se observar que os fatores que geram a construção e a consolidação de novos instrumentos musicais acústicos estabelecem entre si um processo complexo. Verifica-se também que esse processo é contínuo e integrado, que envolve sete parâmetros distintos. Como núcleo central, estão os **(1) os Novos Instrumentos Acústicos**. Em torno deles, gravitam **(2) o Idealizador**, **(3) o Construtor**, **(4) o(s) Performer(es)**, **(5) o Compositor**, **(6) a Música** e **(7) o Público**. Para compreender esse processo é necessário, antes, descrever as diversas relações que se estabelecem entre esses sete parâmetros. Como auxílio à compreensão desse processo, elaborou-se um diagrama multidirecional que o organiza e integra no tempo, conforme a Fig.1 abaixo:

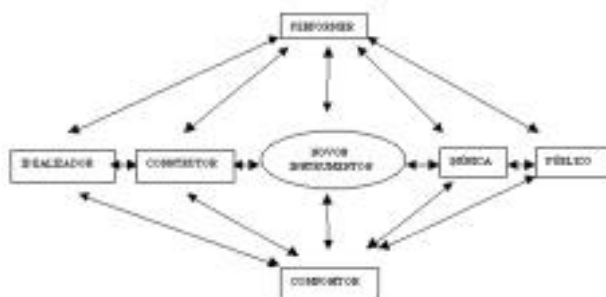


Figura 1: Diagrama multidirecional do processo de idealização, criação e consolidação de novos instrumentos musicais acústicos.

Pode-se constatar que, habitualmente, as funções de **Idealizador**, **Construtor** e **Compositor** são acumuladas por uma mesma pessoa, (i.e.: Harry Partch [1913-1974] e Walter Smetak). No caso de Marco Antônio Guimarães, ele também idealiza e constrói cada um dos novos instrumentos, além de compor para eles: “. . . ter uma idéia para fazer um instrumento novo é fácil, qualquer pessoa pode ter. Realizar o mecanismo, já é outra história. A pessoa tem que ter desenvolvido um certo domínio das ferramentas e do material necessários, assim como [ter aprendido] alguns fundamentos sobre acústica, para se obter um certo rendimento sonoro” (GUIMARÃES, 1986). A respeito das características que distinguem cada um destes três parâmetros, Marco Antônio Guimarães comentou:

Idealização é uma coisa que está em aberto. . . você fica livre para imaginar. Na construção, já se está limitado ao material, ferramenta, todo o processo de construção, que é muito mais complexo. E na parte de composição, volta-se a ficar livre de novo. A parte da construção é mais ‘pegar na matéria’, na ferramenta, o resto é mental (GUIMARÃES, 1999).

No trabalho de Marco Antônio Guimarães, pode-se constatar que, sua ampla investigação do fenômeno sonoro resultou no descobrimento de diferentes formas de utilização musical dos tubos de PVC. Esse material tornou-se, posteriormente, o mais largamente empregado na construção dos novos instrumentos do UAKTI. No entanto, a descoberta desse material como fonte sonora teve origem na experimentação de seu potencial percussivo: “Um dia eu estava segurando um tubo de PVC e bati nele com a mão aberta. Gostei do som e resolvi desenvolver um sistema de percussão” (GUIMARÃES, 1982). Partindo desta constatação, foi possível a ele idealizar diferentes formas de utilização do PVC, seja na construção de instrumentos de percussão, cordas ou sopros, ou de mecanismos de afinação para os próprios tubos.

Para que o processo de construção e consolidação dos novos instrumentos musicais acústicos tivesse continuidade, foi necessária a

interferência de outros fatores. Sobre isto, GUIMARÃES (1984) declarou: “Para cada instrumento criado é preciso também desenvolver uma técnica e escrever especialmente para ele.” Isto estabelece uma seqüência natural de procedimentos, onde a relação **Performer-Novo Instrumento** normalmente antecede a relação **Compositor-Novo Instrumento**. Isto se dá pela necessidade, na maioria dos casos, do desenvolvimento prévio de técnicas de performance específicas para cada um dos novos instrumentos: “Instrumento pronto, grupo a postos, são horas a fio experimentando e diagnosticando as possibilidades sonoras” (JOSEPHSON, 1997). Para alguns instrumentos foi possível adaptar, até com certa facilidade, técnicas de performance convencionais. Isto ocorre devido às semelhanças entre alguns dos **Novos Instrumentos** e certos instrumentos tradicionais. Em outros casos, foi necessária a criação de novas técnicas de performance com poucas ou nenhuma referência anterior.

Por outro lado, GUIMARÃES (1986) comentou a importância da relação **Performer-Novo Instrumento** e como essa relação se estende e envolve também o parâmetro **Compositor**:

. . . a dedicação dos demais músicos à investigação dos instrumentos torna-se fundamental. Quando é criado um novo instrumento, tem-se que desenvolver uma técnica nova. Por exemplo: Paulo e Décio, que se dedicam mais profundamente à percussão, desenvolveram uma técnica virtuosa em instrumentos que aparentemente oferecem poucos recursos. A partir daí, posso compor obras mais complexas. Nesse sentido, o trabalho do Uakti é um trabalho coletivo. Dependendo deles, não é mesmo? Pois ninguém mais toca aqueles instrumentos. . .

Essa relação **Performer-Novo Instrumento-Compositor** é recursiva e estabelece uma ação integrada e interdependente: novas técnicas de performance possibilitam a composição de novas obras, especialmente escritas para esses novos instrumentos, que por sua vez servem de estímulo para que o **Performer** siga adiante na sua investigação. Evidencia-se, portanto, o importante papel que os **Novos Instrumentos** representam no cerne do processo composicional. Segundo GUIMARÃES (1985), “. . . cada instrumento puxa para um estilo e, muitas vezes, é o instrumento que direciona o tipo de música. No final a gente acaba fazendo uma música em função do próprio instrumento.”

A relação **Compositor-Novo Instrumento** está pautada numa investigação, por parte do primeiro, das possíveis potencialidades, características e limitações de cada um dos novos instrumentos. A partir dessa realidade, cabe a ele explorar musicalmente essas peculiaridades, assim como as diferentes possibilidades de performance, previamente desenvolvidas pelos instrumentistas.

A partir do parâmetro central **Novos Instrumentos** do esquema de idealização, construção e consolidação dos novos instrumentos musicais acústicos (vide Fig.1, p.4), os parâmetros **Idealizador**, **Construtor**, **Compositor** e **Performer** estabelecem, através da **Música**, uma relação com o sétimo e último parâmetro, o **Público**, que como parte final de todo o processo, é por este alimentado, mas também o realimenta. Apesar do caráter experimental da **Música** do UAKTI, uma de suas características mais evidentes é a sua facilidade de comunicação com o **Público**, o que possibilita o estabelecimento de um forte vínculo entre ambas as partes, especialmente nas performances ao vivo. Esse paradoxo, seja do experimentalismo que deságua em um trabalho de fácil assimilação, seja a complexidade que também resulta em um trabalho de fácil assimilação, contradiz a idéia de que experimentalismo e complexidade afastam o público menos esclarecido de música. Essa realidade foi sintetizada através de um comentário do compositor norte americano Philip GLASS (1990) sobre a **Música** do grupo: “. . . o *Uakti* tem uma linguagem musical nova e, ao mesmo tempo, compreensível em qualquer parte do mundo.”

Referências Bibliográficas

- ANTUNES, Murilo (1981). *Uakti-Oficina Instrumental*. Rio de Janeiro: PolyGram. Versão da lenda de Uakti.
- GLASS, Philip (1999). *Águas da Amazônia*. Nova Iorque: Point-Music. Texto do encarte (Tradução Francisca Andrés).
- GUIMARÃES, Marco Antônio (1982). UAKTI: quando a música quer ser sempre nova. Entrevista a Maria Dolores Cunha, *Jornal de Casa*, Belo Horizonte, 02/05/1982.
- _____. (1984). Uma fábrica de sons. Entrevista a Raquel Faria, *Visão*, São Paulo, 12/11/1984, p.66-68.
- _____. (1985). Uakti, a invenção do som. Carmem Moretzsohn, *Correio Brasiliense*, Brasília, 07/06/1985.
- _____. (1986). Uakti: La magia de la selva. Entrevista a Carlos Galilea, revista *La Luna*, Barcelona, Agosto de 1986. p.28-29. (Tradução do autor)
- _____. (1989). Minas não trabalha em silêncio. Entrevista a Ricardo Rodrigues, *Manchete*, Rio de Janeiro, Março de 1989. p. 74-77.
- _____. (1994). Guru da world music vive no mato. Entrevista a Jotabê Medeiros, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11/09/1994. Capa Caderno 2.
- _____. (1997). *Villa-Lobos na batida de uma nota só*. Entrevista a Vitória Neves, *O Tempo, Belo Horizonte*, 11/05/1997. Magazine, p.06.
- _____. (1999). Entrevista de Marco Antônio Guimarães ao autor. Belo Horizonte, 15/09/1999.
- JOSEPHSON, Joana Ziller (1997). *O som das coisas*. Morada, *Belo Horizonte*, junho de 1997. p 10-12.

Ricercar a 6 de Johann Sebastian Bach: Possibilidades quanto à Macroforma

Áurea Helena de Jesus Ambiel

Mestrado em Artes (*Fundamentos Teóricos das Artes*) - Unicamp

Orientação: Profa. Dra. Helena Jank e Co-orientação: Prof. Dr. H. J. Koellreutter

E-mail: ambiel@iar.unicamp.br / astefan@terra.com.br

Sumário: O *Ricercar a 6* da *Musikalisches Opfer* de J. S. Bach é analisado neste estudo, como sendo uma fuga. Aceito como tal, torna-se complexo tentar determinar a sua macroforma, pois a fuga, considerada enquanto uma técnica composicional, não apresenta um plano formal previamente estabelecido. Assim, são citadas aqui, duas hipóteses possíveis, quanto à análise da sua macroforma.

Palavras-chave: Ricercar a 6 – Fuga – Possibilidades – Macroforma

Considerações gerais e possibilidades quanto à macroforma

Segundo alguns autores, como Westrup e Harrison¹, Hans Theodore David² e A. Webern³, a peça *Ricercar a 6*, é na realidade, uma fuga. Consequentemente, a análise desta peça, baseia-se nesta proposição.

A fuga, aceita como técnica composicional, não apresenta um plano formal pré- estabelecido. Kent W. Kennan, cita que [...] “somente a exposição de uma fuga procede de acordo com um plano formal fixo; o que acontece depois disso, é ditado pela natureza do material musical e pelo gosto e imaginação do compositor” (Kennan, 1972: 217).

É formada basicamente por seções: [...] “a estrutura do todo é geralmente seccional, com cadências marcando os finais de seções” (Kennan, 1972: 217).

Como não apresenta um plano formal fixo, a sua natureza é mais livre. Normalmente após a exposição, podem ocorrer os episódios e os desenvolvimentos. Algumas fugas de Bach podem apresentar, além de episódios e desenvolvimentos, uma espécie de “exposição secundária”, na qual

¹ (Westrup e Harrison, 1959: 445)

² (David, 1972: 134)

³ O próprio Webern, intitula a sua orquestração de *Fuga (Ricercata) a 6 voci*.

motivos derivados do tema são tratados imitativamente, em entradas sucessivas (nesta obra, normalmente em intervalos de quarta, quinta ou oitavas justas), à maneira de uma exposição. Estas entradas são chamadas por Hans T. David, de *Elaborações Temáticas*:¹

[...] Bach, em muitas fugas, não se satisfaz introduzindo simplesmente entradas ou grupos de entradas de um lado, e episódios de outro, mas adiciona um terceiro tipo de tratamento contrapontístico, o qual é tão distinto de um como de outro. Parece aconselhável em tais casos fazer distinção entre “episódios”, que são sempre de uma natureza transicional e empregam sequências para uma extensão considerável, e “elaborações temáticas”, que são mais autônomas e podem ser construídas como grupos de entradas de material secundário (David, 1972: 140).

Algumas fugas podem também apresentar uma recapitulação². Roger Bullivant, comenta, quanto ao uso da recapitulação, que:

[...] “a repetição de uma passagem já é encontrada em Andrea Gabrieli e canzonas de Kerll e tem seções repetidas indicadas por sinais; mas a recapitulação nunca tinha sido um plano importante da Fuga. Bach usa isto em quantidades variadas de repetição de episódios com vozes intercambiadas, para recapitulação de uma passagem significativa” (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980: 15).

Observa-se que o *Ricercar* é formado por seções (exposição, episódios, desenvolvimentos, *elaborações temáticas* etc.) e, como comenta David, a ordem tonal e a cadência³ são importantes referenciais para a análise

¹ *Elaborações Temáticas I* (ver partitura: comp. 39: último tempo – 48: início).

² Segundo Thomas Benjamin, a recapitulação [...] “buscará um retorno para a harmonia da tônica, em algum lugar depois da metade, frequentemente 2/3 ou _ do caminho através da fuga. Se este retorno para a tônica é acompanhado por uma afirmação [apresentação] do sujeito (e material do contra- sujeito, se algum), então há o que alguns escritores sobre fuga, chamariam uma recapitulação”. [...] “Nem achará frequente neste momento, uma repetição da exposição inteira, isto seria redundante” (Benjamin, 1986: 266- 67).

A recapitulação encontra-se na seção final da fuga.

Kennan cita que o termo recapitulação [...] “não significa uma repetição literal da exposição, mas uma seção similar, na qual, o sujeito e o contra-sujeito, se algum, são afirmados novamente na tonalidade original, geralmente com vozes intercambiadas ou com alguma outra diferença. [...] Se a fuga, tem uma recapitulação completa, o ponto de retorno é provável cerca de 2/3 através do caminho” (Kennan, 1972: 223).

³ Segundo David, as cadências podem ser classificadas em principais ou secundárias. As cadências principais, que são mais amplas e desenvolvidas, marcam geralmente o final de uma seção. As cadências secundárias, de menor amplitude e “força”, normalmente não determinam a conclusão de seção.

Outro aspecto relevante com relação às cadências, é que elas podem ser referenciais importantes para a identificação e pontuação das partes que compõem a macroforma. David comenta, que várias cadências estão correlacionadas na obra: [...] “assim as cadências são organizadas em pares simétricos, cada um dos pares, formando a correlação para o outro em uma seção distante, exatamente como as próprias seções formam correlações simétricas mutuamente” (David, 1972: 150). Ver página 6.

das mesmas: [...] “O intrincado mas ainda assim facilmente compreensível sistema de relações entre as partes da forma é claramente evidenciado pelo desenho e ordem tonal das incisões” (David, 1972: 149).

Concluindo, o *Ricercar*, visto como uma fuga, não apresenta a sua macroforma tão claramente estabelecida. Assim, para esta análise, foram observadas duas hipóteses possíveis, não se exclui entretanto que outras interpretações possam vir a ocorrer. Antes de discorrer a respeito destas hipóteses, é necessário dizer que foi utilizado como texto de referência: *Analysis of Ricercar a 6* de H. T. David (pp. 134 – 152), para o estudo da peça.

1ª Hipótese: baseada no tratamento formal, utilizado por H. T. David na análise do *Ricercar a 6* de J. S. Bach.

Segue o texto de David e o plano formal montado a partir do mesmo.

[...] “O *Ricercar a 6* como um todo é uma das mais equilibradas e mais exatamente proporcionadas composições já concebidas. A primeira metade da forma é composta por uma exposição contendo dois grupos de compassos de transição e uma entrada adicional; um episódio em escrita compacta a seis vozes; uma elaboração imitativa da seção média do tema, e uma elaboração similar da abertura do tema. A segunda metade é similarmente composta por uma exposição, que inclui dois grupos de compassos de transição, e entradas adicionais; uma recapitulação do episódio em escrita compacta a seis vozes; uma elaboração imitativa da seção média do tema, e uma elaboração imitativa da abertura do tema. Assim, um perfeito equilíbrio de material contrapontístico é conseguido. A primeira metade contém uma maior extensão de entradas e de episódio; a segunda, compensa a perda pela introdução de uma elaboração adicional da seção média do tema que simultaneamente recapitula o primeiro contraponto introduzido na primeira metade. Esta elaboração adicional é estreitamente relacionada a uma previamente oferecida dentro da segunda metade, mais do que para a primeira de seu tipo; consequentemente, a recapitulação parece ser sustentada pelo último terço do movimento, e não pela segunda metade inteira” (David, 1972: 149).

Plano Formal do *Ricercar a 6* de J. S. Bach, segundo H. T. David:

Visão Geral:

Exposição Episódio I Elaborações Temáticas I Desenvolvimento I (entrada temática adicional)	Segunda Exposição Episódio II El. Tem. II e Recapitulação Livre das El. Tem I Desenvolvimento II (entrada temática adicional) Última Resposta Tonal (entrada temática adicional) Coda (entrada temática adicional) Elaborações Temáticas III (elaboração adicional da seção média: cromática do tema)
---	--

Plano Formal Detalhado:

<p>- Exposição (comp. 1 – 29 : 1º tempo) : apresenta 6 entradas do tema : dois grupos de Compassos de Transição (comp. 17 – 19; início; 23 – 25 início)</p> <p>- Episódio I (comp. 29 – 39) (escrita compacta a 6 vezes)</p> <p>- Elaborações Temáticas (Imitativas) : motivo derivado da 2ª parte do tema (descendente cromática; comp. 39: último tempo – 45: início) : motivo derivado da 1ª parte do tema (triade arpejada asc.; comp. 45 – 48: início) Entrada Adicional:</p> <p>- Desenvolvimento I (entrada do tema em Sol menor – resposta) (comp. 48 – 52: 1º tempo)</p>	<p>- Segunda Exposição (comp. 66 – 79: início) : apresenta 2 entradas do tema : dois grupos de Compassos de Transição (comp. 70 – 73: início; 77 – 79: início), alienados com duas entradas do tema.¹</p> <p>- Episódio II (comp. 79 – 83 : início) (Recapitulação do Episódio I – escrita compacta a 6 vezes)</p> <p>- Elaborações Temáticas (Imitativas) motivo derivado da 2ª parte do tema (descendente cromática; comp. 52: 2º tempo - 58: início) motivo derivado da 1ª parte do tema (triade arp. asc.; comp. 83 – 86: início)</p> <p>- Entradas Adicionais - Desenvolvimento II (entrada do tema em Fá menor) (comp. 59 – 62: 1º tempo)</p> <p>- Última resposta tonal (entrada do tema em Sol menor) (comp. 86 – 90: início)</p> <p>- Coda (entrada do tema em Dó menor- sujão) (comp. 89 – 103)</p> <p>- Elaboração Adicional da Seção Média (cromática) do Tema (recapitulação das E. T. II e do 1º contrap.) (Compassos 90 – 98: início).</p>
---	--

¹ Na presente análise, nota-se uma 3ª entrada (comp. 62 – 66: início) de *Compassos de Transição* (antes da *Segunda Exposição*). Totalizam-se assim, três grupos ao invés de dois: um, antes da *Segunda Exposição*, e dois, durante a mesma.

É importante salientar que, embora tenha-se tomado como referência a análise deste autor, algumas considerações fazem-se necessárias. Observa-se neste trabalho que a peça não se apresenta “dividida” simetricamente em duas metades, como pode vir a ser subentendido no texto de David, mas sim como sendo uma obra formada por seções, que se apresentam continua e sucessivamente. Apresenta a seguinte configuração:

Exposição – Episódio I – Elaboraões Temáticas I – Desenvolvimento I –
Elaboraões Temáticas II – Desenvolvimento II – Compassos de Transição
III – 2ª Exposição – Episódio II – Recapitulação Livre das Elaboraões
Temáticas I – Última Resposta Tonal – Elaboraões Temáticas III – Coda.

Macroforma: 1ª Hipótese

1ª seção:

Abrange a Exposição e o 1º Episódio. Compassos: 1 – 39.

- Exposição (compassos 1 – 29: início). *Compassos de transição I e II* (comp. 17- 19: início; 23 – 25: início).

- 1º Episódio (compassos 29 – 39).

2ª seção:

Compreende as *Elaboraões Temáticas I* e o Desenvolvimento I (comp. 39 : último tempo – 52: 1º tempo).

- Elaboraões Temáticas I: 1º motivo: cromático descendente (comp. 39: último tempo – 45: início)

2º motivo: tríade arpejada ascendentemente (comp. 45 – 48: início).

- Desenvolvimento I (entrada temática em Sol menor; compassos 48 – 52: 1º tempo).

Ao terminar o *Desenvolvimento I*, termina também, a primeira metade do movimento (comp. 1 – 52: início). Desta forma, observa-se até aqui, a ocorrência de seis entradas do tema na exposição e mais uma entrada no Desenvolvimento I, totalizando sete entradas nesta primeira metade.

3ª seção:

- Elaboraões Temáticas II (compassos 52: 2º tempo – 58: início). Apresenta um motivo principal (cromático descendente), um contra- motivo diatônico ascendente e um terceiro motivo.

- Desenvolvimento II (entrada temática em Fá menor; compassos 58 – 62: 1º tempo)

4ª seção:

- Compassos de Transição III (compassos 62 – 66: início)

RECAPITULAÇÃO (compassos 66 – 103)

- Segunda Exposição¹ (compassos 66 – 79: início)

. Entrada temática (*sujeito*): Mi bemol maior (compassos 66 – 70: início)

. *Compassos de transição IV* (compassos 70 – 73: início)

. Entrada temática (*resposta*): Si bemol menor (compassos 73 – 77: 1º tempo)

. *Compassos de transição V* (compassos 77 – 79: início)

- Episódio II (compassos 79 – 83: início)

5ª seção:

- Recapitulação Livre das Elaboraões Temáticas I: apresenta o 2º motivo (tríade arpejada ascendentemente, das Elaboraões Temáticas I; compassos 83 – 86: início)

- Última Resposta Tonal (tema em Sol menor; comp. 86 – 90: início).

¹ (David, 1972: 143)

6ª seção:

- Elaborações Temáticas III (Recapitulação das Elaborações Temáticas II). Compassos: 90 – 99: início.
- Coda (*sujeito*: tema em Dó menor; compassos 99 – 103).

Outra questão relevante diz respeito à possibilidade da ocorrência de uma *Segunda Exposição* (comp. 66 – 79: início). David considera que a mesma abre a *recapitulação*¹, que abrange desde o compasso 66 até o 103 (final da obra). É importante salientar que embora David tenha confirmado a *recapitulação* na sua análise, aqui este termo não deve ser entendido como tal, no sentido estrito da palavra. Algumas razões:

- Para considerar-se uma *recapitulação* no seu sentido estrito deveria ocorrer, por volta de 2/3 da peça, um retorno do tema na tonalidade principal (Dó menor). Entretanto, a 1ª entrada temática da “*segunda exposição*”, embora inicie no último terço da obra, caminha para a relativa da tonalidade principal (Mi bemol maior).

- Não ocorre na *segunda exposição* a entrada do contra - sujeito, que deveria acompanhar as entradas temáticas.

Embora, não ocorra uma *recapitulação*, seguindo estritamente a conceituação de Benjamim ou Kennan², devem ser levados em consideração vários aspectos que serão elencados abaixo e que levam a que considere-se uma hipótese de *recapitulação* e de uma *segunda exposição*:

- A tonalidade da primeira entrada temática, embora não seja a da tônica, é a de sua relativa (Mi bemol maior).

- Após a entrada temática no âmbito de Mi bemol maior, a próxima entrada temática está em Si bemol menor, estabelecendo uma relação intervalar de uma quarta justa descendente com a entrada anterior, como comenta David: [...] “A entrada é dada a uma quarta abaixo da precedente - um intervalo típico de exposições fugais, embora a relação entre as entradas é aqui enfraquecida, pelo fato que a ordem do sujeito e resposta está invertida” (David, 1972: 144).

Nota-se também um aspecto interessante: as quatro últimas entradas temáticas (9ª à 12ª) apresentam-se de certa forma correlacionadas; a 7ª e a 8ª estão “soltas” ou seja, sem relações intervalares. Observe:

Entrada	Parte	Entrada Temática	Compassos	Relações Intervalares
7ª	DES. I	Sol menor	48 - 52: 1º tempo	_____
8ª	DES. II	Fá menor	58 – 62: 1º tempo	_____

¹ (David, 1972: 143)

² Ver nota nº 5 de rodapé.

9ª	1ª ent. temática ("2ª Expos.")	Mi bemol maior (âmbito)	66 – 70: início	4ª justa desc.
10ª	2ª ent. temática ("2ª Expos.")	Si bemol menor	73 – 77: 1º tempo	
11ª	Última resposta tonal	Sol menor (âmbito)	86 – 90: início	5ª justa desc.
12ª	Coda	Dó menor	99 - 103	

Sugere-se que algumas das partes que compõem a macroforma (a partir da *recapitulação*) estão correlacionadas com o início da peça:

- Duas entradas temáticas e dois compassos de transição (segunda exposição; comp. 66- 79: início), relacionados com seis entradas temáticas e dois compassos de transição (1ª exposição; comp. 1 – 29: início).

- Episódio II (comp. 79 – 83: início), relacionado com o Episódio I (comp. 29 – 39).

- Recapitulação Livre das Elaboraões Temáticas I (comp. 83 – 86: início - neste caso trata-se apenas de uma "lembança", pois somente aparece o segundo motivo: tríade arpejada ascendente e muito rapidamente), relacionada com as Elaboraões temáticas I (comp. 39: 4º tempo – 48: início).

- Elaboraões Temáticas III (comp. 90 – 99: início), que seria uma recapitulação das Elaboraões Temáticas II (comp. 52 – 58: início; apresenta o mesmo motivo cromático descendente, que é o principal nas duas Elaboraões Temáticas). Embora a relação com a ----*Elaboração Temática II* seja muito forte, a *Elaboração Temática III*, apresenta também um motivo importante derivado do *Contraponto 1*. Fragmentos imitativos derivados do primeiro contraponto, também vão ocorrer na Coda.

Algumas cadências estão também relacionadas, sugerindo uma correlação entre as partes envolvidas:

• *Cadência Secundária* em Sol menor (28 – 29: início) Cad. em Fá menor (78 – 79: início)

(fecha a *Exposição*) (fecha a *Segunda Exposição*)

Esta cadência (autêntica imperfeita) ocorre ao final dos *Compassos de Transição V* (comp. 78 – 79) e é semelhante à mesma cadência, ao final da última entrada temática na *exposição* (comp. 28 – 29). Ela antecede os Episódios I e II. Ver exemplo abaixo:

6ª entrada temática Cadência autêntica Episódio I
(final da exposição) imperfeita

Compassos de Transição V Cadência autêntica Episódio II
(final da 2ª exposição) imperfeita

• Cadência em Lá bemol maior (81 – 83) Cadência em Mi bemol maior (comp. 38 – 39)
(final do Episódio II) (final do Episódio I)

• Cadência "evasiva"- David lembra que:

[...] “a função de recapitulação da segunda exposição é enfatizada por vários detalhes. A entrada do tema Real termina com cadência evasiva, similar àquela que abre o segundo grupo de compassos de transição na própria exposição (comp. 70, última nota do tema harmonizada como a fundamental de um acorde de dominante com sétima, como no comp. 23)” (David, 1972: 143-44).

[...] “O final da entrada em Si bemol menor [comp. 76 - 77: início] é transportado sobre uma cadência evasiva, similar àquela empregada no final da entrada precedente” (David, 1972: 144).

2ª Hipótese: Nessa proposição não se considera a *segunda exposição* (comp. 66 - 79: início). Observa-se então que a possibilidade de da mesma (presente na 1ª hipótese) daria lugar à alternância de entradas temáticas (Desenvolvimentos) e *Compassos de Transição*.

Desta maneira, não ocorre uma recapitulação no sentido estrito da palavra, mas observa-se que algumas partes são lembradas, como por exemplo: o Episódio II (comp. 79 – 83: início) recapitulando o Episódio I (comp. 29 - 39); a *Recapitulação Livre das Elaboraões Temáticas I* (comp. 83 – 86: início) apresentando apenas uma pequena “lembrança” do motivo triádico ascendente, presente também nas *Elaboraões Temáticas I* (comp. 45 – 48: início) e as *Elaboraões Temáticas III* (comp. 90 – 99: início), relembrando as *Elaboraões Temáticas II* (comp. 52 – 58: início). A seguir é dada a configuração das partes que compõem a 2ª hipótese da macroforma.

Exposição – Episódio I – *Elaboraões Temáticas I* – Desenvolvimento I – *Elaboraões Temáticas II* – Desenvolvimento II – *Compassos de Transição III* – Desenvolvimento III – *Compassos de Transição IV* – Desenvolvimento IV – *Compassos de Transição V* – Episódio II – *Recapitulação Livre das Elaboraões Temáticas I* – *Última Resposta Tonal* – *Elaboraões Temáticas III* – Coda.

Conclusão

Observa-se que não é possível saber exatamente o esquema formal concebido pelo compositor. O que se tem são hipóteses possíveis, a partir dos dados analisados. Cabe ao intérprete a reflexão e a decisão de qual configuração formal atenderá melhor à sua concepção, quanto à estrutura presente na peça.

Este é um exemplo de que muitas vezes em arte, não é tão simples tentar definir questões pontualmente; há que aceitar-se que, inúmeras vezes, existem possibilidades e estas são oferecidas à decisão do intérprete.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Thomas (1986). *Counterpoint in the Style of J. S. Bach*. New York: Schirmer Books.
- BULLIVANT, Roger (1980). "Fugue", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, Vol. 7, p. 15.
- DAVID, Hans Theodore (1972). *J. S. Bach's Musical Offering - History, Interpretation, and Analysis*. New York: Dover Publications.
- KENNAN, Kent Wheeler (1972). *Counterpoint- Based on Eighteenth-Century Practice*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- MICHELS, Ulrich (1982). *Atlas de Música*. Madrid: Alianza Editorial. Vol. 1.
- WESTRUP, J. A . e HARRISON, F. L1. (1959?). *The New College Encyclopedia of Music*. New York: W. W. Norton.

Partituras

- BACH, Johann Sebastian. (1974). *Musikalisches Opfer*. Leipzig: Bärenreiter.
- WEBERN, Anton. (1963) . *Fuga (Ricercata) n° 2 Aus Dem Musikalischen Opfer, von J. S. Bach*. Áustria: Universal Edition.

A Organização Musical do Rio de Janeiro no Século XIX

Carlos Eduardo de Azevedo e Souza
CBM – Conservatório Brasileiro de Música
E-mail: ceduardo@rionet.com.br
Web: <http://www.cadusouza.hpg.com.br>

Sumário: Pesquisa em História da Cultura (História da Música) – sobre a *Organização Musical do Rio de Janeiro no Século XIX* – Trata-se na realidade, de um trabalho com objetivo não voltado para uma história da arte, embora a pressuponha, mas sim para o seu desdobramento histórico concreto, que remete às condições sociais em que foi produzida e exercida a música no Rio de Janeiro do século XIX, numa perspectiva próxima daquela adotada por Henry Raynor, em sua História Social da Música. Trata-se de verificar a progressiva organização de uma vida musical na cidade, entre o estabelecimento da Corte portuguesa, em 1808, e a morte de Louis Moreau Gottschalk, em 1869, como um elemento a mais para avaliar a inserção de uma sociedade urbana brasileira, saída dos quadros do Antigo Regime, no mundo contemporâneo, em que a obra de arte, ela própria, converteu-se em mercadoria.

Palavras-Chave: Música – História – Ópera – Negócios – Rio de Janeiro – Corte

De acordo com o Projeto de Pesquisa original, a tese pretende verificar a progressiva organização de uma vida musical do Rio de Janeiro, entre o estabelecimento da Corte portuguesa na cidade, em 1808, e a morte de Louis Moreau Gottschalk, um pianista virtuoso de origem norte-americana, em 1869, como um elemento a mais para avaliar a inserção de uma sociedade urbana brasileira, saída dos quadros do Antigo Regime, no mundo contemporâneo, em que a obra de arte, ela própria, converteu-se em mercadoria, numa perspectiva próxima daquela adotada por RAYNOR, 1986.¹

Sob esse ângulo, assume um lugar de relevo a análise, com todos os seus problemas, das instituições que formaram o quadro que possibilitou o surgimento e o desenvolvimento de uma sociedade musical urbana, ligada, de início, sobretudo à vida cortesã do Rio de Janeiro no século XIX, pois concentrada na música erudita produzida e financiada pelo Estado imperial, através da Capela Real/Imperial, a partir de 1808, e do Conservatório Imperial de Música, a partir de 1841. No entanto, não se podem excluir algumas

¹ História social da Música. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

atividades empresariais ligadas à produção de óperas e à realização de concertos, com a presença de concertistas estrangeiros, que podem ser verificadas em especial nas publicações periódicas. Por fim, tenho esperança de poder desenvolver uma prosopografia dos músicos que atuaram na cidade durante o período, a fim de assim caracterizar os estratos sociais envolvidos.

Vindo de outra área, já fiz um número de cursos em História maior do que o exigido, tendo feito três disciplinas. “História Política: Novas Perspectivas de Abordagens”, ministrada pela Prof^a. Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves; “Historiografia do Brasil Colonial”, com o Prof. Ronaldo Vainfas e “Instituições e Poder”, com a Prof^a. Gizlene Neder – UFF.

Correspondentemente as disciplinas (seminários), procedo a leituras sugeridas pelo orientador em função das lacunas de minha formação em História, com a intenção de servir para uma tomada de conhecimento da historiografia existente e também para travar contato e aprofundar o conhecimento em relação a diversas correntes teórico-metodológicas para utilização em minha tese. Pude, assim, através do estudo de alguns autores, como Edward H. Carr, Pierre Rosanvallon e Pierre Bourdieu, desenvolver algumas das ferramentas indispensáveis para a minha pesquisa. Assim como, de outros, que têm por finalidade aprofundar meu conhecimento do período, tanto no âmbito mais geral, como no âmbito mais específico da música.

E. H. Carr, em sua obra *Que é História?*, aponta em várias direções. Sobretudo, o que me chamou bastante atenção, vindo, como disse, de outra área, foram as observações sobre a relação entre o historiador e suas fontes, seus documentos, ressaltando o cuidado necessário para lidarmos com elas e os problemas envolvidos na construção do passado a partir dos documentos. O que remete para a questão da objetividade em História. Afinal, o passado nos chegou através da interpretação produzida por uma ou mais mentes humanas e, desse modo, foi

processado por elas e portanto, não pode compor-se de átomos elementares e impessoais que nada podem alterar... A pesquisa parece ser interminável, e alguns eruditos impacientes refugiam-se no ceticismo, ou pelo menos na doutrina segundo a qual, desde que todos os julgamentos históricos envolvem pessoas e pontos de vista, um é tão bom quanto o outro, e não há verdade ‘histórica objetiva’. CARR, 1996.¹

Em especial, as formulações de Bourdieu foram as que se revelaram mais ricas, em função dos conceitos de *campo*, que pode ser utilizado para investigar um campo musical no Rio de Janeiro da época, e o de *habitus*, que permite considerar a herança portuguesa e o esforço para dela desvincular-se.²

¹ 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, p. 44.

² BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel, 1989. e do mesmo autor – *A economia das Trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

Além disso, o lugar central que o autor atribui à problemática do *poder* serve para pensar os usos sociais da música na capital do Império. Em outro texto, “A Ilusão biográfica”, Bourdieu trabalha com uma noção, indispensável para meu trabalho, já que pretendo trabalhar com biografias coletivas e fazer uma análise prosopográfica de músicos e compositores do período analisado.¹ No livro *As Regras da arte*, o autor estabelece as bases para a constituição do que ele próprio chama de *campo artístico*, mostrando as inter-relações entre os artistas e as pessoas que fazem da arte uma mercadoria, como empresários, produtores e editores. Fornece, assim, alguns dos pressupostos para entender-se um mundo criado expressamente para acolher um personagem social sem precedentes, o artista, profissional em tempo integral, dedicado de maneira total e exclusiva ao seu trabalho, até certo ponto indiferente às exigências da política e às injunções da moral, por que não reconhecendo nenhuma outra jurisdição além das normas específicas de sua arte.²

Pelo lado da História Cultural, em suas diversas formas, travei contato com E. P. Thompson, preocupado em salientar que as classes sociais constituem não só uma formação econômica, mas também uma formação cultural e capaz de destacar que as classes populares, através de determinadas atitudes e comportamentos, aparentemente irrelevantes, revelam formas de resistência às diferentes formas de dominação cultural.³ Valorizou, assim, o estudo da cultura popular pelo historiador, a partir de uma aproximação com a antropologia, que prestasse atenção aos valores e aos rituais, postura que contribui, no meu caso, para aguçar o olhar sobre as manifestações culturais no Brasil do século XIX, como me permitiu ver a dissertação de mestrado de William de Souza Martins.⁴

Da mesma forma, Carlo Ginzburg, no prefácio de sua obra, *O Queijo e os Vermes*, considera que a preocupação da História das Mentalidades com a relação entre as classes foi o principal fator que o levou a optar por trabalhar com a idéia de *cultura popular*.⁵ Inspirado em Bakhtin, Ginzburg, assim como Peter Burke, destaca a oposição entre a cultura popular e a cultura erudita, própria das classes dominantes, distinguindo a questão do conflito de

¹ BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão Biográfica.” In: FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, FGV, 1996.

² BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

³ THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum: Estudos Sobre a Cultura Popular Tradicional*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

⁴ Arraias e procissões na Corte: civilização e festas na cidade do Rio de Janeiro (1828-1860). UFF, Niterói, 1996.

⁵ GINZBURG, C. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo, Companhia da Letras 1987.

classes.¹ Por um outro lado, enfatiza a concepção de *circularidade cultural*, propondo como recíprocas as influências entre a cultura dos dominados e dos dominantes, movendo-se de baixo para cima, bem como de cima para baixo. E, nesse movimento, ambas as culturas absorvem influências, de acordo com seus próprios valores. E vale ressaltar que, nessa última afirmativa, apresenta Carlo Ginzburg semelhanças com as posições de Roger Chartier, quanto à noção de *apropriação*, que enfatiza as práticas que se apropriam, de forma diversa, das idéias que circulam numa determinada sociedade, dando lugar aos usos diferenciados e opostos das mesmas. SOHIET, 1999.²

No entanto, se o conceito de circularidade cultural, adotado por Carlo Ginzburg, trabalha numa perspectiva vertical, em termos de influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a da cultura dominante, Chartier propõe que, para trabalhar com culturas populares diversas, marcadas por distinções étnicas, há de se levar em conta uma interpenetração cultural, o que leva a pensar numa perspectiva também horizontal para a circularidade.³ Neste ponto a verticalidade se mostra problemática, pois o autor só considera a perspectiva horizontal entre culturas populares, partindo do princípio que uma cultura popular não domina a outra, mas se pensarmos em termos de domínio econômico, encontramos tal situação, em que uma cultura popular domina outra e aí apresenta-se a verticalidade. Curiosamente, E. H. Carr já manifestava preocupações semelhantes, ao sugerir a importância tanto do enfoque *horizontal* dos estruturalistas, quanto do *vertical*, que atribui aos historiadores.⁴ Da mesma maneira, temos atualmente a preocupação acerca da relação micro/macro história, que constituem formas distintas de observação, não cabendo estabelecer-se entre elas uma relação hierárquica.

Trabalhando em particular com os conceitos de Bourdieu, acredito que será possível analisar os compositores/músicos José Maurício Nunes Garcia, Francisco Manoel da Silva, Louis Moreau Gottschalk e Carlos Gomes (entre outros), a fim de começar a situá-los não apenas em função de suas trajetórias biográficas, como é usual fazer-se, mas também relacionando-os ao campo que a cidade do Rio de Janeiro foi desenvolvendo para a vida musical no século XIX. Desde as atividades essencialmente religiosas ligadas à Capela Real/Imperial até o surgimento de escolas, algumas informais, como é o caso das atividades pedagógicas particulares dos músicos profissionais e dos pequenos cursos que atuavam junto às associações musicais, até as escolas

¹ BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, HUCITEC, 1993.

² SOHIET, Rachel. "Dois Dedos de Proza" *Correio da História*. Niterói, UFF, 01/99.

³ Em conferência na UERJ, em 02/98.

⁴ CARR, E. *Que é História*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

formais, como era o caso do curso de música de José Mauricio que, apesar de funcionar na residência deste, recebia verba do governo para o seu funcionamento, tornando-se assim uma escola pública; e o Conservatório de Música, criado por Francisco Manuel da Silva, que foi a primeira instituição oficial de ensino musical.

Além disso, alguns músicos tinham atividades também nas organizações musicais, sociedades que promoviam concertos públicos (em alguns casos somente para os associados). É importante salientarmos que as iniciativas do governo em relação às atividades musicais estavam quase que totalmente voltada para a ópera. Desta forma, fez-se necessário uma iniciativa particular para que os concertos pudessem ser realizados. Encontramos Francisco Manuel da Silva como um dos principais articuladores nesse sentido, cuja culminância encontra-se nas visitas feitas por músicos/instrumentistas conhecidos como virtuosos em seus instrumentos, como foi o caso de Thalberg e, numa outra dimensão, do próprio Gottschalk. Tal fato incrementou bastante a atividade dos concertos despertando interesse até por parte do imperador D. Pedro II.

Por outro lado, a questão da ópera se faz importante e deve ser tratada em separado, pois foi a atividade musical (comercial) mais intensa e de maiores proporções no Rio de Janeiro do século XIX. Desde o período de D. João até o fim do império, a ópera constituiu a principal forma de entretenimento da alta sociedade carioca, recebendo assim atenção por parte do governo. Quanto às iniciativas de cunho particular, principalmente na questão dos projetos e na organização, temos a participação de alguns indivíduos de importância, desde Manoel Luis Ferreira, que tratava de organizar óperas desde os fins do século XVIII, quando foi trazido para o Rio de Janeiro pelo marques do Lavradio, e que trabalhou junto a D. João na elaboração das primeiras temporadas de ópera, já com subsídio do príncipe para tal atividade. Temos posteriormente o empresário construtor do Real Teatro São João – Fernando José de Portugal e Castro, o “Fernandinho” – que além de conseguir o dinheiro junto aos comerciantes do Largo do Rocio para construir o teatro, tinha os contatos necessários para contratar as companhias européias para vinham apresentar-se no Rio de Janeiro. Outros empresários não faltaram, sucedendo o “Fernandinho” após o seu falecimento, como é o caso de D. José Amat, de origem espanhola, que tentou divulgar as *zarzuelas* entre nós e que participou da constituição da primeira companhia de ópera nacional.

Para trabalharmos com a ópera, temos como ponto de partida o artigo de John Rosselli “The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires”.¹

¹ *Past & Present*. Oxford, 127:155-82, May 1990.

Este texto nos oferece um bom modelo de análise para tratarmos o assunto. O autor trabalha com questões mercadológicas, marketing, rendimentos e principalmente com a manipulação da vontade do público (isso tudo em pleno século XIX). Em nosso caso, lidamos com outros fatores, como a vontade do rei/imperador que, no caso, ditava o que era de importante para a sociedade carioca fazer.

Ainda em termos restritos à História da Música, estou procurando compreender melhor o passado colonial no Brasil e também as condições da música em Portugal no período. No primeiro aspecto, merecem destaque os célebres textos de Curt Lange e os trabalhos do padre Jaime Diniz.¹ No segundo, foi possível obter, recentemente, um interessante trabalho de Maria Adelaide Salvador Marques e outro, de Joseph Scherpereel sobre a Capela Real em Lisboa.²

Atividades de Pesquisa ampliei o levantamento da documentação, iniciando evidentemente pela Biblioteca Nacional e pelo Arquivo Nacional. No entanto, dado o caráter do trabalho, estou procurando sondar outros caminhos.

Conservada no Arquivo Nacional (Seção Histórica), encontra-se a documentação referente à Capela Real/Imperial – uma das instituições musicais do Rio de Janeiro no século XIX e foco da atividade musical durante a permanência da Corte portuguesa no Brasil e o início do Império. As duas caixas apresentam dados referentes às atividades miúdas da Capela, como nomeações, dispensas, recibos de pagamentos, roteiros, agenda e programas dos principais eventos musicais, que permitem mapear a atividade musical ali desenvolvida no período de 1808 a 1843. Na caixa 12a, por exemplo, foi encontrado o documento de nomeação dos músicos que iriam constituir a orquestra e o coro da Capela Real e que indica que em sua maioria eram músicos brasileiros já em atividade na cidade, embora também fossem nomeados outros, que vieram com a comitiva do príncipe D. João. Tal documento trata dos vencimentos de todos esses músicos, bem como das atividades que esses iriam exercer.

Ainda no Arquivo Nacional encontram-se alguns documentos a respeito da Irmandade de Santa Cecília, especialmente relacionada à música. Essa irmandade em especial necessitará de uma análise mais ampla, pois trata-se de uma espécie de sindicato de músicos, em primeira instância, já que determina um estatuto das atividades profissionais e a obrigatoriedade de

¹ DINIZ, Jaime C. *Músicos Pernambucanos do Passado*. Recife, UFP, 1971. e *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia, 1647-1810*. Salvador, Editora da UFBA, 1993.

² MARQUES, Maria Adelaide S. “Músicos da Câmara no Reinado de D. José I”, Separata de *Do Tempo e da História, I*. Lisboa, 1965. e SCHERPEREEL, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentos da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

filiação de todos os profissionais do ramo, bem como de um exame para o ingresso na mesma. O primeiro item do estatuto diz que:

Toda pessoa que quiser exercitar a Profissão de Músico, ou seja Cantor ou Instrumentista, será obrigado a entrar nesta Confraria e para ser admitido por Confrade representará à Mesa, declarando a qualidade do seu estado e a sua naturalidade para que a Mesa o possa admitir ou excluir sendo notoriamente inábil ou publicamente escandaloso pelo seu mau procedimento.¹

Em outras direções, realizei, igualmente, um levantamento preliminar da bibliografia e da documentação existente na biblioteca e arquivo da Escola Nacional de Música. Na Biblioteca, conservam-se diversas partituras originais do século XIX, em particular do padre José Maurício Nunes Garcia. No Arquivo Paralelo, da mesma instituição, encontrei inúmeros documentos do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, do qual dependia, com informações sobre os serviços, instituições e estabelecimentos subordinados ao Ministério, os ofícios da criação da escola, bem como documentos sobre as atividades tanto educacionais quanto artísticas da instituição, que podem ser confrontadas e completadas por meio dos Relatórios do Ministério, conservados no Arquivo Nacional. Na criação do então Conservatório de Música, por exemplo, o que chama mais atenção é o vínculo (criado posteriormente à criação do Conservatório) desta instituição com a Escola Imperial de Belas Artes e seus principais compromissos uma com a outra, embora mais tarde fossem desvinculadas em 1881.²

Por outro lado, um contato propiciado por meu orientador com William de Souza Martins, doutorando na USP, que trabalha com a Ordem Terceira do Carmo, já forneceu algumas pistas e a indicação da existência de documentação a respeito no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Um levantamento já foi feito e foram localizados os livros referentes ao Senado da Câmara, onde eram decididos os assuntos referentes à Ordem Terceira do Carmo. Como por exemplo a nomeação do músico mineiro Lobo de Mesquita para o cargo de organista (a importância deste músico em especial consiste no fato de foi através dele que o Rio de Janeiro tomou contato com a tradição musical mineira do século XVIII):

Aos 16 dias do mês de dezembro de 1801, no Consistório da nossa Venerável Ordem 3.^a de N. S. do Monte do Carmo, estando congregados [...] foi chamado a nossa presença José Joaquim Emerico, professor de música e organista, ao qual lhe foi perguntado se queria tocar o órgão nas missas que se diziam na nossa Capela do nosso Pe. Me. Comissário, todos os sábados, domingos e dias santos, o que disse que sim, e logo se tratou de quanto havia de vencer por ano, ficando logo justo pela quantia de quarenta mil réis por

¹ ANDRADE, 1968.

² O documento original encontra-se no Arquivo da Escola Nacional de Música – UFRJ. Ministério da Justiça e Negócios do Interior, Publicação Oficial, RJ – Imprensa Nacional, 1898.

ano fazendo se lhe pagamentos, com a condição de que não vindo alguma vez tocar, devia outro em seu lugar para suprir suas faltas (...).¹

Também procurei proceder a um levantamento no Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. No entanto, lá não foi possível encontrar senão documentos como certidões de casamento, batismo e óbito. Os arquivos das irmandades religiosas, quando subsistiram, encontram-se, em sua maioria, nas irmandades respectivas. Ou, como mencionado acima, nos arquivos públicos e bibliotecas. Entretanto, recebi a notícia de que há outros documentos relacionados às atividades musicais no Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, sob os cuidados de Mons. Amaro Cavalcanti de Albuquerque Filho.

A atividade dos músicos nas bandas militares constitui uma outra possibilidade de investigação, pois é de supor que esse trabalho permitia uma outra fonte de renda, talvez mais estável, pois é conhecido que grande parte dos músicos brasileiros, se não eram vinculados à alguma ordem religiosa, possuíam alguma patente militar, logo faz-se necessário uma investigação mais detalhada de tais instituições. No Arquivo Histórico do Exército, localizei a obra de Mercedes Reis. *A Música Militar no Brasil no Século XIX*.² Trata-se de um glossário dos hinos (cívicos, patrióticos), marchas e dobrados, cantos patrióticos da Guerra do Paraguai, hinários e toques, e hinos não identificados. Traz partituras com cabeçalho (autor, instrumentação, datas, editora) e algumas fotocópias de partituras. Tal obra acrescenta pouco, mas não deixa de apontar algumas pistas sobre como era feito o comércio de partituras no Rio de Janeiro do século XIX, bem como sob a iniciativa de quem tais músicas eram compostas e com que finalidade. Nessa instituição também foi localizada uma obra de Raimundo José da Cunha Mattos, intitulada *Repertório da Legislação em Vigor no Exército e na Armada*.³ Compreende as leis colocadas em vigor desde 1808, delas constando o decreto de 1804 pelo qual D. João criava a primeira Banda Militar (oficial) no Brasil. Permite ainda verificar que em março de 1810 ficou estipulado que a despesa com as bandas, cujo número de músicos não poderia ultrapassar 16, devia limitar-se 36\$000 réis por mês.⁴

Para as próximas atividades programei dar início ao levantamento dos periódicos na Biblioteca Nacional, indispensável para acompanhar as atividades musicais dos teatros, principalmente no Segundo Reinado,

¹ ‘Termo do ajuste que se fez com o Organista José Américo Lobo de Mesquita para tocar o Órgão na nossa Capela nas Missas dos Sábados, Domingos e dias Santos’. Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro. Ordem do Carmo, AD 1214, Livro 2.º de Termos e Acordações da Mesa (1779 – 1843), f.171.

² Rio de Janeiro, Imprensa Militar, 1952.

³ Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1837.

⁴ *Ibidem*, p. 163.

sobretudo no que diz respeito às óperas. Tais periódicos mostram uma espécie de agenda dos teatros e até mesmo das sociedades musicais; por um outro lado, cronistas como Machado de Assis e José de Alencar nos dão um panorama geral das atividades musicais (principalmente das óperas), dos problemas enfrentados pelas respectivas companhias de ópera e também das intrigas e problemas gerados pela relação entre os artistas e empresários do ramo. O já citado empresário José Amat noticia ele próprio as suas atividades nas páginas dos jornais, como nos mostra Ayres de Andrade.¹ Em particular, assinalamos os seguintes periódicos: *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Mercantil*, *Jornal do Comércio*, *Album Semanal*, *Gazeta do Rio de Janeiro*, *Diário Fluminense*, *O Diário Mercantil*, *Correio do Rio de Janeiro*, *Diário do Governo*, *O Sete de Abril*, *O Cronista*, *Correio das Modas*, *Gazeta Oficial do Império do Brasil*, a revista *Guanabara*, e *A Lanterna Mágica*, a qual, tendo circulado no Rio de Janeiro entre 1844/45, embora ainda em fase de levantamento preliminar, já permitiu constatar que traz alguns artigos sobre as atividades musicais na cidade em seus números 3, 4, 5, 6, 8, 9 e 13.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Coleção Sala Cecília Meireles, 1967. 2v.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, HUCITEC, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel, 1989. e do mesmo autor – *A economia das Trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- _____. “A Ilusão Biográfica.” In: FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, FGV, 1996.
- _____. *As Regras da Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CARR, E. *Que é História*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- DINIZ, Jaime C. *Músicos Pernambucanos do Passado*. Recife, UFP, 1971.
- GINZBURG, C. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- MARQUES, Maria Adelaide S. “Músicos da Câmara no Reinado de D. José I”, Separata de *Do Tempo e da História*, I. Lisboa, 1965. e SCHERPEREEL, Joseph. *A Orquestra e os Instrumentos da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- REYNOR, Henry. *História social da Música*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

¹ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo*. Rio de Janeiro, Coleção Sala Cecília Meireles, 1967. 2v.

SOHIET, Rachel. “Dois Dedos de Proza” *Correio da História*. Niterói, UFF, 01/99.

THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum: Estudos Sobre a Cultura Popular Tradicional*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Tristan Murail - *L'Esprit des dunes*

Carole Gubernikoff
Universidade do Rio de Janeiro - Unirio
E-mail: gubernik@novanet.com.br

Sumário: Apresentação de partes de uma análise musical cuja ênfase são os aspectos empíricos tanto da composição quanto da análise. A obra é apresentada e interpretada sob a perspectiva de uma análise dos sentidos onde participam o título, os materiais, os gestos motivicos e uma abordagem harmônica.

Palavras-Chave: sentido musical, spectralismo, modelos híbridos, estética

L'esprit des dunes, 1993-1994, foi composta para quinteto de cordas - dois violinos, viola, cello e contrabaixo -, sopros - duas flautas, oboé, clarinete, trompa, trombone - e um percussionista, que toca uma variedade de instrumentos de pele, madeira e metal - e sons de síntese.

A análise abrange desde o título, que consideramos extremamente expressivo e indutor de sentidos, até os materiais harmônicos, melódicos e rítmicos, na perspectiva da constituição das seções. Nossa proposta foi a de abordar a obra como quem se propõe a decifrar um texto, na perspectiva da escuta e da aprendizagem¹, para extrair dele um sentido. Utilizamos para tanto apenas os instrumentos empíricos de observação, sem tentar recriar os processos composicionais através de programas de computador. Sendo assim, é uma análise de sentido que parte das coisas como elas se apresentam, sem procurar relações de identidade entre os processos composicionais assistidos por computador e a escuta. Ao longo da análise podemos, entretanto, encontrar algumas referências a informações bastante genéricas sobre a origem dos sons e de suas formas de tratamento e que fazem parte da concepção da obra. Nestes casos, eles são reconhecíveis auditivamente, e não há nenhum indicio de que haveria, por parte do compositor, intenção de mascara-los.

No processo de escuta/leitura, a partitura se apresenta como um série de paradoxos que vão da extrema precisão da notação rítmica e microtonal a meras referências a bancos de dados na memória do computador. Esta análise, portanto, se propõe como uma atividade que se desdobra em duas direções. Uma, se dirige para a notação na partitura entendida como superfície virtual. Outra, se dirige, através da escuta, para a superfície sensível, tanto aos

¹ Aprendizagem, neste caso, não tem nenhuma relação com pedagogia, mas com a intensificação da sensibilidade e do entendimento.

sons de síntese como para o suporte CD, que serão tratados como objetos musicais¹.

Como em outras obras do grupo “Spectral” francês, os materiais harmônicos utilizados na composição são extraídos da análise e ressonância de sons gravados. Estes sons, que normalmente eram extraídos de instrumentos com timbres característicos, como sinos, clarinetas e piano, servem de material para compor as texturas e timbres. Nesta obra ele abandonou o tratamento estático de amostragens espectrais verticais utilizado em obras anteriores, e acolheu a instabilidade microscópica, a permanente transitoriedade do sonoro. O que a distingue é que o resultado das análises dos espectros servirá não apenas de material harmônico, timbrístico e textural, mas também motivico e melódico, que chamaremos de gestural. Como em outras peças de Tristan Murail, há uma dupla remissão entre instrumentos e sons de síntese. Entretanto, nesta obra, os sons de onde são extraídos os modelos harmônico-espectrais não constam da instrumentação da peça, ganhando uma certa “exterioridade”. Ou seja, os materiais a que a ressonância se refere não participam de sua instrumentação.

Apresentaremos: a análise do título, da instrumentação, dos materiais e dos gestos. As demais partes da análise, principalmente a segmentação e interpretação harmônica das diversas seções, não serão apresentadas.

O Título

O título apresenta duas possibilidades de interpretação. A primeira é simplesmente “como as dunas se comportam”, ou ainda “o que as dunas nos contam”, o que levaria a uma interpretação puramente descritiva dos materiais empregados. A outra, incluiria alguns aspectos metafísicos..

Nos textos religiosos, o espírito é representado pelo sopro. Se for feita a tradução literal de espírito por sopro, o título se torna o Sopro das Dunas, ou ainda, num sentido mais literal, o Vento, que é o material principal da peça e que percorre a composição do início ao fim.

Os demais materiais composicionais também estão associados a sopro e a espiritualidade: a trompa tibetana e a emissão de sons vocais muito graves dos monges, fazem parte dos rituais religiosos dos mosteiros do Tibete. Outra voz muito importante, é a do canto difônico da Mongólia, o *Köömi*, no qual um único cantor emite tanto uma nota bordão quanto uma melodia construída sobre os parciais de sua voz.

Dunas remete imediatamente a areia e a deserto. Se considerarmos o título como o Espírito do Deserto, este pode ser entendido em pelo menos duas

¹ Sobre Objetos Musicais, SCHAEFFER, P. 1966 - *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.

acepções: uma física e outra psicológica. No próprio material que dá origem a toda a peça e que aparece logo no início, o som do vento produz a ilusão de uma voz que canta, e é chamado por seus habitantes de “Deserto que canta”, estabelecendo uma contiguidade entre vento e voz, entre o deserto e homem.

Do ponto de vista da acepção física, remete a paisagens extensas, dunas de areia, regiões inóspitas, e também à geografia, o Oriente, o Tibete e a Mongólia.

Tristan Murail informou que uma das fontes de inspiração desta obra é um filme realizado por Salvador Dalí, *Visions de Haute Mongolie*. Neste filme, desenhos produzidos pela corrosão em metal, vistos através de microscópios, “revelam” paisagens inesperadas, mundos interiores, desertos e paisagens inóspitas.

Ambas as imagens, o deserto imaginário e o mundo microscópico estão presentes em *L'esprit des dunes*.

A noção de interioridade pode levar à uma interpretação na vertente psicológica, solidão, espaços interiores desabitados, vida emocional complexa. A vertente física, leva ao interior do som, ao microscópico, do qual quanto mais nos aproximamos mais se torna instável e rico em detalhes. A analogia entre proximidade e complexidade é reforçada pelo tratamento dado à matéria sonora, que ao procurar o mais interior do som, presta uma homenagem ao compositor italiano Giacinto Scelsi.

Instrumentação e materiais

Em *L'esprit des dunes*, o perfil melódico, que identificamos com contornos, gestos, ganha importância e funciona como fio condutor da peça. Este material se baseia tanto nas inflexões melódicas dos cantos *Khöömi* quanto nos sons produzidos pelo vento do “Deserto que canto”. Mantém-se desta forma, a idéia sempre presente nas obras de Tristan Murail de um contínuo entre matéria e materiais, entre exterioridade e interioridade.

Em *L'esprit des dunes* o princípio que rege a instrumentação não é apenas o das famílias instrumentais e suas subclasses, mas também o de contiguidade e metamorfose sonoras. Estas contiguidades se dão simultaneamente do interior para o exterior, dos grãos das dunas para o deserto, e do exterior para o interior, das dunas para os grãos de areia. Neste caso, em alguns momentos, as notas podem ser comparadas aos grãos que compõem a areia, ou seja, são mais importantes do ponto de vista da textura global que das alturas individuais, a gestualidade sendo mais importante que a estrutura harmônica e intervalar. Os temas e motivos principais podem tanto ser apresentados pelos instrumentos quanto pelos sons de síntese. A tendência à auto referencialidade, o timbre de um instrumento presente na instrumentação, é substituída por um conceito de extensibilidade entre os

materiais originais e a composição. Ou seja, os modelos “ausentes” são estendidos e se transformam, através dos processos de elaboração, tanto em sons de síntese quanto na concepção instrumental da partitura.

A peça apresenta seus materiais gradativamente e aos poucos vai submetendo-os a processos de montagens, fusões, metamorfoses e hibridações.

Três tipos de som podem ser identificados na peça: sons da natureza, sons de instrumentos e sons de vozes.

Os sons de vento, o chamado *Deserto que canta*, representam a natureza. Este som vai se desdobrar e metamorfosear em sons de instrumentos de sopro, principalmente madeiras: oboé, 2 flautas e clarinete. Juntamente com o canto difônico mongol, este material se torna extremamente cromático e ornamentado e o chamaremos de “guirlandas”.

Os sons de instrumentos estão representados pela Trompa Tibetana. Este instrumento se caracteriza por um som muito grave, com grande ressonância e uma forma de ataque muita rica de transitórios em “cascata”.. Cabe ao trombone, na orquestração, estender e prolongar a idéia da trompa tibetana e às cordas em pizzicato e percussões referir à riqueza de transitórios. Este som servirá de modelo também para um dos principais materiais da peça, um grande gesto descendente que chamaremos de “trompa tibetana”.

As cordas são tangidas em grande parte da obra, criando uma contiguidade com os instrumentos de percussão de pele, os quais, por causa de sua forma de ataque, são contíguos aos instrumentos de percussão em madeira e vários tipos de sons arranhados, como cúica e reco-reco. Desta forma, as cordas participam tanto da reconstituição e distorção dos sons de síntese, quando tocadas com o arco, quanto de blocos de eventos rasquemos e ásperos, quando são usadas extensões técnicas como *sul ponticello* e arco arranhado.

As percussões são criteriosamente selecionadas para participar, complementar e distorcer os ataques e as ressonâncias dos demais instrumentos¹. Instrumentos de pele e de madeira, sem altura determinada, como tambores, tumbadoras, bongôs, caixas e maracas participam da configuração das partes percussivas; instrumentos de metal, como címbalos, triângulos e tantãs, distorcem sons percutidos ou prolongam ressonâncias, quando utilizados em trilos e rulos. A marimba, que tem alturas determinadas temperadas, participa de ressonâncias, quando prolonga rulos, ou de blocos percussivos.

Os sons vocais têm duas origens diferentes: as notas muito graves emitidas pelos monges tibetanos e os cantos difônicos da Mongólia, os *Khoömi*. Estes sons servirão de matéria de amálgama e de material

¹ Esta técnica foi muito utilizada por Bela Bartok.

composicional tanto pela análise espectral, como por sua forma de ataque e perfil.

Como podemos observar nesta rápida descrição dos materiais e da instrumentação, a idéia de analogia e contiguidade não se dá apenas entre apenas entre famílias de instrumentos, ou no material dos corpos e nas formas de ataque. A contiguidade se processa também entre os timbres, as harmonias e os gestos motivicos ou melódicos.

O referente externo para toda a peça é o vento, ou o sopro, ou o espirito, que está presente tanto no som natural, como nas vozes e nos instrumentos de sopro

Os gestos

Todas as remissões e analogias estão representadas tanto nas imagens sonoras da peça quanto no tratamento das diversas seções.

As principais imagens sonoras se transformarão em gestos, em materiais que se transformarão e se amalgamarão a outros ao longo da peça, sem perder a identidade.

1 - O gesto guirlandas, enunciado principalmente pelo oboé (podendo ser substituído por flautas ou clarinete), com seus arabescos microtonais, remete tanto à música do oriente, dos desertos, dos beduínos e seus instrumentos de palheta dupla, quanto ao calor e à sensualidade de *L'après-midi d'un faune* ou ainda da *Arabesque* ou *La Terrasse des audiences au clair de lune* de Debussy. São sonoridades franco-orientais, como um gosto pelos tecidos brocados. Mas, a referência principal é *Deserts*, de Edgard Varèse¹ para orquestra e sons concretos e eletrônicos. A referência a Varèse não é ao som de *Désert*, mas ao sentido vetorial de forma e energia que também pode ser encontrado em alguns momentos de *L'esprit*

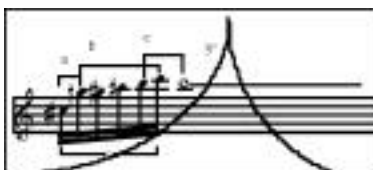


Figura 1: Guirlandas: - três micro células: a- o salto ascendente de trítono, b - os graus conjuntos microtonais e c - a bordadura em torno de Si; 2 - o timbre de oboé ou flauta; 3 - o âmbito do – do#+

2 - O gesto “tambores distantes”, enunciado por cordas em pizzicato e percussão, remete a paisagens orientais, músicas “folclóricas” não identificáveis, instrumentos de percussão não ocidentais.

¹ VARESE, E. 1959 - *Déserts*, New York, Francisco Colombo.

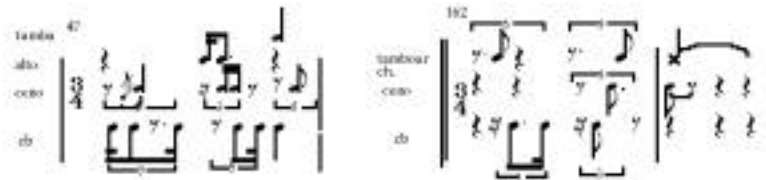
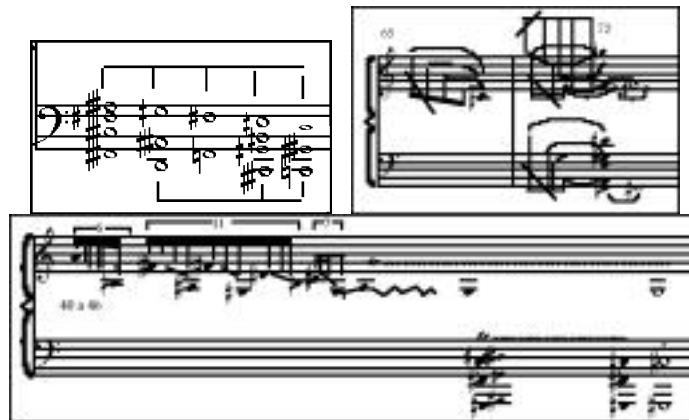


Figura 2: Rítmica e instrumentos de “tambores distantes”

3 - O gesto “arpejo descendente”, que tem origem tanto numa cadência oriunda do “Deserto que canta” quanto, por analogia, no ataque em cascata da trompa tibetana. Este gesto descendente pode se metamorfosear no gesto-tema “trompa tibetana” ou se manter com uma autonomia relativa.



Figuras 3a, 3b, 3c: diferentes expressões do gesto descendente e de “Trompa Tibetana”

4 - Os sons vocais, de duas origens diferentes: as notas muito graves emitidas pelos monges tibetanos e os cantos difônicos da Mongólia, os Khoömi servirão principalmente de amálgama sonoro a partir do que consideramos a segunda parte da peça, quando a partir da letra D, “rasgase” a superfície sonora e as vozes invadem o campo da percepção, através de sonoridades muito graves.

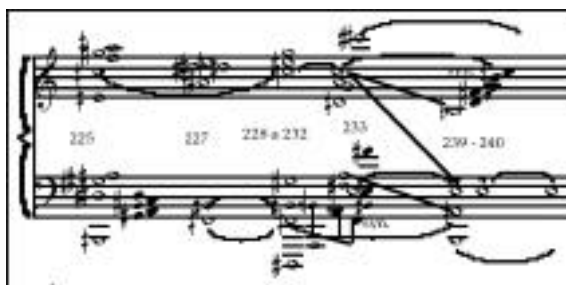


Figura 4

A peça se apresenta como um contínuo sem divisões, onde os materiais vão sofrendo incessantes elaborações e sucessivas metamorfoses. Entretanto, a peça é dividida em introdução e cinco seções, o que parece indicar uma necessidade, por parte do compositor, de apresentar e separar claramente os materiais e os diversos momentos. A retomada e a recorrência dos materiais pode ser entendida como uma divisão das seções em uma macroforma em duas partes. A primeira parte, que iria da introdução à parte C expõe, elabora, decupa e reagrupa, e a segunda parte, seções D e E, metamorfoseia e hibridiza.

Outra maneira de ler a forma da peça seria: apresentação do gesto guirlandas, que funcionaria como “gesto principal” que retorna sistematicamente em forma de rondó, cabendo a tambores distantes, gestos descendentes e trompa tibetana, funcionarem como material contrastante.

Entretanto, a característica principal da peça é a construção em mosaico. A urdidura deste mosaico obedece a diferentes determinações de expansão e concentração temporal, que podem ser muito cerradas, como na seção C, ou largas, como na seção B. Na verdade, todos os materiais recorrem sempre, em diferentes combinações, tanto no eixo da simultaneidade quanto no da sucessividade ou ainda no eixo da transversalidade, afetando a *gestalt* perceptiva de cada momento.

Aspectos harmônicos

A análise harmônica levou em consideração aquilo que pode ser extraída da superfície do sonoro e da partitura. A proposta principal dos compositores espectrais é estabelecer um contínuo entre os sons, timbres, materiais harmônicos e texturas a partir da análise dos espectros. Em *L'esprit des dunes*, Tristan Murail procura similaridades na composição dos diversos espectros empregados de modo a possibilitar os processos de amálgama e hibridação.

As teorias harmônicas tradicionais também se baseiam na ordem dos parciais da série harmônica para justificar a formação das escalas e das funções harmônicas tonais. A potencialização do conceito de parciais para além da equivalência de oitavas faz com que todo o espectro seja literalmente levado em consideração. Apesar da aplicação de uma espécie de temperamento igual microtonal aparente na escrita instrumental, em quartos de tom, o resultado harmônico simultaneamente simula e nega a harmonia triádica convencional e os sistemas escalares. Em alguns momentos, as relações harmônicas convencionais são mimetizadas quando a linha do baixo È construída sobre os primeiros parciais da fundamental do som. ... por estes motivos que, em analogia com a própria forma do espectro, privilegiamos na análise o perfil dos gestos, os contornos, e a linha do baixo na condução da análise harmônica de algumas passagens.

Outro aspecto que vale a pena lembrar, e que levanta questões interessantes para a teoria musical, é: a fundamental do som e a fundamental do acorde não podem ser confundidos. Devemos acompanhar, do ponto de vista da estésis, a nota do baixo, uma vez que o conceito de inversão dos acordes também não faz parte do repertório de possibilidades empregado por Tristan Murail. Optamos por observar a obra de Tristan Murail na perspectiva de um baixo condutor, sem inversão de acordes e sem equivalência de oitavas ou de uma idéia unificadora como a das tríades ou tétrades. Não obstante, graças aos processos de distorção gradativa e de hibridação timbrística empregados na composição, encontramos ao longo da obra, através da aplicação de técnicas de redução das durações e texturas¹, uma linearidade interna na condução do que poderíamos chamar de “vozes” e um comportamento da linha do baixo, na maioria das vezes baseado nos primeiros parciais, que mimetiza uma linha dos baixos tonal. Acreditamos que È este nível resultante das reduções que sustenta estruturalmente a peça.

Diferentemente da técnica de redução empregada para a música tonal², todas as notas são levadas em consideração, criando faixas verticais de coloridos mutantes, e consideramos apenas os perfis resultantes como pertinente para a escuta. Isto se justifica porque as técnicas de redução tradicionais levam em consideração principalmente o critério de resolução de dissonâncias, coisa que não existe para a peça em questão. Assim, apesar de remotas ligações com as teorias harmônicas influenciadas pelo compositor e teórico Jean Phillippe Rameau, não havendo função tonal, nem resolução de dissonâncias, no sentido tradicional, a principal forma de atração da atenção se

¹ Uma espécie de “time span reduction” de Fred Lerdahl aplicada à música espectral.

² Sobre técnicas de redução e análise linear há extensa bibliografia identificável sob a rubrica “análise schenkeriana”. Recomendamos principalmente FORTE, A. & GILBERT, - *Introduction to schenkerian analysis*, e SALZER, F. - *Structural hearing*, New York, Dover, 1989.

dá em torno de diferentes graus de tensão e distensão e não da simples oposição entre tensão e relaxamento.

Do ponto de vista da segmentação, a recorrência de gestos, texturas e perfis garante a unidade do ponto de vista da memória auditiva, mesmo não havendo ao longo da peça nenhuma repetição literal ou transposta. Este processo de repetição da diferença se apresenta para nós como diferentes atualizações das mesmas idéias e este foi o conceito que orientou nossa análise.

Diferença e repetição¹, os dois conceitos motores de toda criação temporal artística.

Figura 5: Tabela das elaborações do gesto "Guirlandas".

Por estes momentos selecionados podemos observar que as alterações de perfil e de direção sofrem uma variedade muito grande de transformações. Os fatores que selecionamos para identificar um gesto como originário do gesto guirlandas foram: o movimento ascendente com incipit em trítone; a bordadura ou apogiatura, que podem ser comprimidas num arabesco microtonal ou ampliadas para um gesto em forma de arco; as oitavas não

¹ Título do livro de Giles Deleuze publicado em 1968.

justas. Estes elementos estão presentes em todas as reduções harmônicas e em todos os materiais extraídos ao longo da análise da peça. Esta presença constante, nos leva a concluir que todos os materiais, através dos processos de justaposição e hibridização de espectros, se remetem uns aos outros. Não encontramos repetições, nem transposições literais, mas diferentes atualizações das mesmas idéias que se repetem incessantemente, criando novas relações, texturas e desdobramentos de superfície.

Referências Bibliográficas

- DUFOURT, H. 1991. L'Artifice de l'écriture dans la musique occidentale." in: *Musique, Pouvoir, Écriture*. Paris: C. Bourgois;
- FORTE, A. & GILBERT, - *Introduction to schenkerian analysis*
- GUBERNIKOFF, C. 1997 - "Escuta e eletroacústica: composição e análise", in *Debates 1*, Rio de Janeiro, Uni-Rio.
- LERDAHL, F. & JACKENDORF, J. 1983 - *A generative theory of tonal music*, Cambridge, MIT, 1983
- NATTIEZ, J.J. 1987 - *Sémiologie générale et musicologie*, Paris, Christian Bourgois
- MURAIL, T. 1984 - *L'Ésprit des dunes*, Paris,
- SALZER, F. 1989 - *Structural hearing*, New York, Dover,
- SCHAEFFER, P. 1966 - *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil
- VARESE, E. 1959 - *Déserts*, New York, Francisco Colombo.

‘Novidade e Profecia’ na Educação Musical: A validade pedagógica, psicológica e artística das composições dos alunos

Cecília Cavaliéri França
Escola de Música da UFMG
E-mail: ceciliaf@musica.ufmg.br

Sumário: Este artigo relata sucinta e parcialmente um dos estudos subsequentes à pesquisa em nível de doutorado da autora (CAVALIERI FRANÇA, 1998, SWANWICK e CAVALIERI FRANÇA, 1999), enfocando a relevância da composição na educação musical sob dois aspectos: primeiro, com base em observações e na literatura sobre a natureza do jogo imaginativo, levanta-se a suposição de que a composição seja a atividade propulsora do desenvolvimento musical na qual habilidades cognitivas mais avançadas podem emergir precocemente, apontando-se direcionamentos importantes para futuras pesquisas na área. Segundo, discutem-se qualidades artísticas de composições dos alunos coletadas na pesquisa, objetivando-se a disponibilização destas como repertório para outros estudantes de piano e como material de pesquisa para professores e compositores.

Palavras-Chave: Educação musical, composição musical, assimilação, jogo imaginativo, repertório pianístico.

É consenso entre a maioria dos educadores musicais que a composição representa uma modalidade de comportamento musical essencial em uma educação musical abrangente. “A educação pode vir a ser novidade e profecia; não precisa se limitar a esclarecer a história tribal”, comenta SCHAFER (1991, p.296), alertando para a necessidade de se promover a criação e não apenas a reprodução de músicas ‘do passado’. Paralelamente e, preferencialmente, de forma integrada à performance instrumental e apreciação musical, a composição é uma atividade fundamental pela especificidade de sua natureza, procedimentos e produtos. Esta idéia é compartilhada também entre compositores, não com o objetivo imediato de formar compositores mas de propiciar este tipo de relacionamento direto com a música. HINDEMITH (1952, p.178) e SCHOENBERG (1974, p.151-2), entre outros, consideravam-na um poderoso e agradável caminho para desenvolver a sensibilidade ao potencial expressivo dos sons e a compreensão sobre o funcionamento das idéias musicais. A composição oferece espaço para tomada de decisão sobre uma incontável gama de possibilidades de organização do material sonoro.

Idéias são selecionadas e rejeitadas, transformadas e reintegradas em novas formas, assumindo novos significados expressivos. Este processo promove uma atitude musical crítica e capacidade de julgamento, revelando-se uma preciosa contribuição para o desenvolvimento musical dos alunos. Compor permite-lhes desenvolver sua própria voz nesta forma de articulação simbólica, enriquecendo sua vida intelectual e afetiva.

A natureza psicológica da composição: o jogo do “faz-de-conta”

A natureza peculiar de cada modalidade do fazer musical promove diferentes níveis de engajamento cognitivo, afetivo e psicológico. Segundo SWANWICK (1983, p.17-25), a performance instrumental geralmente exige um grande esforço de *acomodação* por parte dos alunos, que têm que se ajustar a elementos técnicos, expressivos e estilísticos, além da complexidade inerente à leitura musical. Conforme o autor, a composição tem um importante componente de *assimilação*, envolvendo mais nitidamente o jogo imaginativo. Estes fatores podem ser poderosamente influentes no desenvolvimento musical. No curso do desenvolvimento, o jogo simbólico se torna mais internalizado (HAYES, 1994, p.736) e, em torno dos dez anos, ele emerge através da criatividade intelectual e artística (PULASKI, 1980, p.90).

As composições que são objeto deste estudo foram coletadas durante cinco meses no Núcleo de Educação Musical de Belo Horizonte. Elas somam 142 pequenas peças para piano de mais de 40 alunos entre 11 e 13,5 anos. Todas foram elaboradas e tocadas em sala de aula sem o objetivo imediato de notação. A maioria foi produzida individualmente dentro de, no máximo, vinte minutos, para que os alunos explorassem e organizassem idéias musicais sem que as peças se tornassem complexas ou longas para serem memorizadas. Os estímulos dados como pontos de partida para as composições consistiam de elementos rítmicos (contratempo), fragmentos melódicos, semitons, acordes e elementos da técnica de piano (‘chop sticks’) familiares aos alunos.

As diferentes peças realizadas a partir do mesmo estímulo testemunham a primazia da assimilação e do jogo imaginativo na composição, pois o estímulo oferecido exerceu uma influência mínima sobre o resultado: elas são tão diferentes entre si que não deixam pista sobre o ponto de partida comum. A partir do estímulo, os alunos determinariam desde o caráter expressivo, a forma e o estilo, até o nível de complexidade das peças, seja do ponto de vista composicional ou da performance instrumental. É necessário os alunos tenham oportunidades de tomar decisões expressivas sobre material que dominem tecnicamente para que possam ‘funcionar’ no seu nível musical ótimo (ou próximo a este). Este pressuposto, confirmado empiricamente

(CAVALIERI FRANÇA, 1998, 2000), contribuiu para que as composições revelassem elevados níveis de compreensão musical (*Especulativo* e *Idiomático*, segundo o Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical de SWANWICK e TILLMAN, 1986). Há inclusive indicações de que alguns alunos estariam alcançando um nível ainda mais elevado (*Sistemático*) na composição do que nas outras modalidades, apreciação e performance. Infelizmente a população do estudo era pequena para suportar esta diferença estatisticamente¹.

Segundo VYGOTSKY (1978, p.93-96), no jogo imaginativo a criança entra em um mundo imaginário no qual ela tem a oportunidade de se emancipar de situações limitadoras: criar situações imaginárias é um meio de desenvolver o pensamento abstrato (p.102-103). Por isso, observa-se que no jogo a criança se comporta acima do padrão esperado para sua idade, fato reafirmado em pesquisas mais recentes. LILLARD (1993, p.367) escreve que no jogo as crianças podem atingir uma compreensão mais sofisticada, pois este “emana mais da mente do que do mundo”. O jogo imaginativo é um ambiente onde as crianças são mais competentes em tarefas que requerem um pensamento divergente e flexível. Portanto, ele permite não somente praticar *esquemas* musicais assimilados, como Piaget acreditava, mas também impulsionar o desenvolvimento cognitivo e afetivo (BERK, 1994, p.232, 257).

Se a composição é a modalidade de comportamento musical que envolve mais nitidamente o jogo imaginativo, e este, por sua vez, pode impulsionar o desenvolvimento, podemos deduzir que a composição constitui o ‘carro-chefe’ do desenvolvimento musical, impulsionando-o. Acreditamos que este seja um tema extremamente relevante para novos estudos longitudinais empregando populações maiores. Ao compor, os alunos têm a oportunidade de criar ‘mundos de faz-de-conta’ onde habilidades mentais mais avançadas podem emergir precocemente, superando assim o nível esperado para sua faixa etária. Quando os permitimos ‘falar’ por eles mesmos podemos nos surpreender com o florescimento de uma riqueza e diversidade musicais intrigantes, como relatamos a seguir.

A diversidade artística na produção dos alunos

Quando os alunos estão engajados na tarefa de organizar e comunicar seu pensamento em formas sonoras, processo e produto devem ser encarados como composição (HARRIS e HAWKSLEY, 1989, p.2-3). Ambos são articulações legítimas de sua vida intelectual e afetiva, “um tipo de símbolo ou metáfora de um estado de consciência” (LOANE 1984, p.207). Isto

¹A diferença encontrada entre os resultados atingidos pelos alunos na composição e na apreciação não era estatisticamente significativa (Qui-quadrado = 0.4500, p<1 (n.s.).

não quer dizer que tudo o que se produzir nas atividades de composição será musicalmente ou educacionalmente válido (embora tenha sempre valor psicológico). *Qualidades artísticas* podem ser identificadas nas peças e, sobretudo, devem ser perseguidas. Ouvindo o conjunto das composições coletadas, constatamos que mesmo se valendo de uma técnica pianística ainda elementar, os alunos produziram grande variedade rítmica, de caráter, forma, tessitura, idioma, colorido harmônico e textura, revelando sensibilidade e intuição no tratamento do material sonoro. Muitas vezes, como comenta LOANE (1984, p.211), ao experimentar e explorar idéias ao piano, eles descobrem elementos que vão além de seu conhecimento formal, ou seja, que não lhes foram ‘ensinados’, e decidem incorporá-los à composição de uma maneira imaginativa e consistente. Uma certa ‘inocência’ teórica pode contribuir para a utilização da harmonia e tonalidade sem limitações formais.

Transparece nas peças o prazer de ‘brincar’, de controlar acordes, registros, pedal e articulação - muitas vezes com alternância irrepreensível de toques *staccato* e *legato*. Observamos nuances de expressividade, seja o caráter vigoroso ou meditativo, descontraído ou melancólico, uma profusão de temas, *cantabiles*, lamentos, mudanças de andamento e dinâmica. Temas aparentemente simples são desenvolvidos, estendidos, invertidos. Tensão e relaxamento são produzidos intuitivamente com cores harmônicas, modulações, pedais, ostinatos, acordes ou notas economicamente dispostas ao longo da peça. É constante a preocupação com a forma, com toques especulativos dentro ou entre frases e soluções estruturais surpreendentes, repetições assimétricas, motivos reaparecendo modificados, sempre com unidade mas raramente previsíveis. Várias peças são estilisticamente consistentes, sejam mais convencionais ou mais ousadas. Em algumas percebemos um profundo significado musical: uma celebração da música como forma de discurso simbólico.

A qualidade artística e a riqueza musical do conjunto destas pequenas peças nos impeliu a darmos continuidade ao estudo. Estas compreendem um leque de inventividade pianística nem sempre encontrada nos livros e métodos tradicionais de piano para iniciantes. Soma-se a isto seu interesse psicológico por serem composições de crianças, possivelmente apropriadas ao domínio instrumental, estrutura de pensamento e amadurecimento musical de outras crianças. É provável que possam também oferecer a compositores profissionais válidas referências sobre o universo musical infantil. Num primeiro momento, está sendo feita a experimentação, análise e performance das peças por alunos de piano entre 9 e 13 anos. A partir de seu *feedback* estamos realizando o trabalho de seleção e revisão das peças, adequação da escrita, sugestão de dedilhados, fraseado e dinâmica, e classificação destas por nível de dificuldade e natureza. Concluído o estudo,

poderemos disponibilizá-lo para outros alunos e professores como uma interessante alternativa de repertório.

Lamenta-se a lacuna existente entre a vitalidade da performance ao vivo e inédita destas peças pelos pequenos compositores e as limitações do texto escrito. As sutilezas de intenção, a valorização de determinadas notas e pontos culminantes, o fraseado, a articulação estrutural e os gestos cadenciais são aspectos elusivos à escrita musical. É notável a adequação do andamento escolhido, pois este demonstrava grande sensibilidade, contribuindo para o sentido musical e autenticidade estilística, permitindo a fluência do discurso musical. A título de ilustração, transcrevemos abaixo duas peças, ambas realizadas dentro de vinte minutos tendo como estímulo o 'semitom'. Vale notar as diferentes soluções de tratamento deste elemento que as alunas encontraram.

Composição n.1

Esta composição revela uma compreensão sofisticada do potencial do motivo inicial, com vários eventos se sucedendo em uma estrutura clara e com diferentes níveis de expressividade. O dó central repetido aparece como gesto introdutório e é mantido como um pedal durante toda a peça. A linha melódica consiste da exploração e desenvolvimento de um pequeno motivo que aparece em seguida como semitom e é explorado na frase seguinte, sempre com uma sensível exploração de toques e articulação. Um *rallentando* fecha a primeira seção e prepara a mudança sutil de andamento e caráter da segunda seção, cujo material, derivado da primeira, adquire um caráter mais exótico e misterioso. Uma pequena ponte utilizando dós em três oitavas conduz à idéia inicial, modificada, passando ao gesto final, *appoggiaturas* com as notas do motivo e fechando com agógica impecável no ataque da última nota.

Composição n.2

Prevalece nesta peça uma sensação de prazer por se controlar os sons, pela leveza e frescor do *staccatto*, a espontaneidade no movimento e a exploração das modulações. A idéia inicial é transposta em uma frase de métrica irregular e reaparece se dissolvendo em direção ao registro grave até o longo e surpreendente final, embora conservando o mesmo caráter até a última nota. A maneira como ela integra a exploração especulativa da forma com um senso de estilo, aliada a um sentimento de apropriação assimilativa do discurso musical levou alguns jurados a considerá-la nível *Simbólico* segundo o Modelo Espiral.



Figura 1: Composição n.1



Figura 2: Composição n.2

Concluindo, apostamos na composição como instrumento revitalizador do componente de assimilação inerente a um fazer musical imaginativo e consistente. Através dela podemos envolver os alunos em experiências musicalmente significativas e acessíveis onde eles possam tomar decisões expressivas impulsionando seu desenvolvimento em direção a uma compreensão musical mais refinada.

Referências Bibliográficas

- BERK, Laura (1989/1994). **Child Development**. Boston, London: Allyn and Bacon.
- CAVALIERI FRANÇA, Cecília (2000). Performance Instrumental e Educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. PERMUSI, Revista de Performance Musical. Belo Horizonte: UFMG, v.1, p.52-62.
- _____ (1998). "Composing, performing and audience-listening as symmetrical indicators of musical understanding". Tese de Doutorado, PhD, University of London Institute of Education.
- HARRIS, R. e Hawksley, E. (1989). **Composing in the Classroom**. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAYES, Nicky (1994). **Foundations of Psychology: an Introduction**. London: Routledge.
- HINDEMITH, Paul (1952). **A Composer's World: Horizons and Limitations**. Gloucester, Mass: Peter Smith.
- LILLARD, Angeline (1993). Pretend Play Skills and the Child's Theory of Mind. *Child Development*, n.64, p.348-371.
- LOANE, Brian (1984). Thinking about Children's Compositions. **British Journal of Music Education**, v.1, n.3, Cambridge: Cambridge University Press, p.205-231.
- PULASKI, Mary Ann (1980). **Understanding Piaget: an Introduction to Children's Cognitive Development**. New York: Harper & Row.
- SCHAFER, R. Murray (1991). **O Ouvido Pensante**. Sao Paulo: UNESP.
- SCHOENBERG, Arnold (1950/1974). **Style and Idea**. London: Stein.
- SWANWICK, Keith e CAVALIERI FRANÇA, Cecilia (1999). Composing, performing and audience-listening as indicators of musical understanding. *British Journal of Music Education*, v.16, n.1. Cambridge: Cambridge University Press, p.5-19.
- SWANWICK, Keith e TILLMAN, June (1986). The sequence of musical development: a study of children's composition. *British Journal of Music Education*, v.3, n.3, Cambridge: Cambridge University Press, p.305-339.
- VYGOTSKY, Lev (1978). **Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes**. Cambridge, MA: Harvard University Press.

A Obra Vocal “DE CAPELLA” de Padre José Maurício Nunes Garcia: Seis Edições e seus Elementos de Escrita

Cláudio Antonio Esteves
Universidade Federal de Santa Maria
E-mail: cae@cal.ufsm.br
Web: w3.ufsm.br/claudio

Sumário: Este texto é um breve relato de partes da dissertação de mestrado recém defendida na UNICAMP com apoio da FAPESP que tem como objeto obras específicas da produção de Padre José Maurício. O objetivo é mostrar a relevância do gênero *de capella* pelo estudo de seis de suas obras. Este gênero é praticamente desconhecido embora encontrado em quase um terço da obra mauricianiana. Compostas de 1797 a 1809, marcam fases importantes na vida do compositor e na sua produção musical. Os recursos empregados por Padre José Maurício nestas poucas obras, revelam um quadro divergente da evidência simplista sobre sua realidade.

Palavras-Chave: musicologia brasileira, música de capella, Padre José Maurício, música vocal, música sacra, edição de partituras

Introdução

Apesar da quantidade de trabalhos abordando as características sociais e culturais do período colonial brasileiro, especialmente dos anos da permanência da Corte Real Portuguesa no Brasil, a análise teórica da obra do Padre José Maurício Nunes Garcia, ou de outros compositores do período colonial, é ainda hoje pouco realizada. Concorre para isso a dificuldade de acesso e a falta de obras editadas para estudo. Observa-se ainda, em parte da literatura disponível sobre o compositor, uma visão condescendente em relação a seu conhecimento teórico, subestimando sua escrita musical, atitude que tem mudado em função de estudos mais recentes. A edição de sua obra se coloca com a urgência do conhecimento de sua contribuição musical, sentida tanto por seus alunos, quanto pelos que, por grande consideração, procuraram copiar suas músicas. A mais recente publicação de sua biografia por MATTOS (1997) acentua ainda mais a necessidade deste conhecimento.

A produção do Padre José Maurício Nunes Garcia está catalogada em 241 itens¹ (sendo um deles um COMPÊNDIO DE MÚSICA¹ – CT 236

¹ (MATTOS, 1970). Observe-se que, apesar do **Catálogo** ter numeração até 237 conta-se também um item sem numeração (chamado de **s. n.º**), colocado depois do item 8, e 3 itens que foram

com método de pianoforte), dos quais aproximadamente 87 são peças para coro misto a cappella ou com acompanhamento de órgão e baixo-contínuo. Estas peças revelam um domínio do instrumento vocal e uma criatividade harmônica inusitadas, podendo ser utilizadas como objeto de estudo para se aprofundar o conhecimento do pensamento harmônico e da estrutura formal deste compositor. O conjunto de sua obra propicia, portanto, o conhecimento do passado musical e social do Brasil Colônia.

Obras de capella

Além das obras *a cappella*, pesquisou-se todos os itens de instrumentação para vozes (sejam mistas ou iguais), órgão (baixo cifrado) com ou sem instrumentos graves declarados que caracterizam o contínuo. Esta inclusão se deu por ainda se observar a prática do baixo cifrado, o que difere do uso *obbligato* do instrumento que altera o relacionamento deste com as vozes. Encontrar tal procedimento ainda em uso procede da instrução formal cuja base teórica pode ser observada no COMPENDIO DE MÚSICA escrito pelo compositor e dá origem a uma escrita musical mista com características barrocas e clássicas.

A pesquisa resultou em 73 peças além de 14 *a cappella*. Chama a atenção que 21 destas peças, quase um terço, possuem no título a designação de serem música *de capella* (os termos empregados são: *4 Vozes e Organo de Capella*, *4 Vozes de Capella*, *Himno de Capella*, *4 Vozes e Organo Muzica de Capella* e *a 4 de Capella*).

	CT	RUBRIC A	TÍTULO CONVENCIONAL	TÍTULO
1	6	Antifonas	AVE REGINA CAELORUM	<i>Ave Regina Caelorum Antifona de Nossa Senhora...</i>
2	18	Hinos	AETERNA CHRISTI MUNERA	<i>"Himnos para Matinas e p.a Tercia", in: Himnos Para as 1.as e 2.as Vesperas ...</i>
3	19	Hinos	A SOLIS ORTUS CARDINE	<i>"Himno de Laudes", in: Himnos das Vesperas, Matinas, Laudes e Segundas ...</i>
4	20	Hinos	AVE MARIS STELLA	<i>Ave Maris Stella Himno para as 1.as. e 2.as. Vesperas de Nossa ...</i>
5	23	Hinos	BEATE PASTOR PETRE	<i>"Himnos p.a Laudes", in: Himnos Para as 1.as e 2.as Vesperas de S. Pedro ...</i>
6	25	Hinos	DECORA LUX AETERNITATIS	<i>Himnos Para as 1.as e 2.as Vesperas de S. Pedro...</i>

intercalados e levam a numeração 51a, 73a e 87a. Outros itens sem numeração são apenas referências cruzadas. Não está se levando em conta as 11 obras do capítulo Obras de Autoria Discutível, à página 347 do **Catálogo Temático**.

¹ Ver FAGERLANDE (1993).

7	27	Hinos	DOMARE CORDIS	<i>Himno p.a as 1a. e 2a. Vesperas da Rainha S.ta Izabel...</i>
8	28	Hinos	EXULTET ORBIS GAUDIIS	<i>"Himno p.a 25 de julho S. Jacob Apostolo", in: Himno para as 1.as e 2.as Vesperas da Rainha S.ta Izabel...</i>
9	33	Hinos	JESU REDEMPTOR OMNIUM	<i>"Himno de Vesperas e Matinas", in: Himnos das Vesperas, Matinas...</i>
10	34	Hinos	O GLORIOSA VIRGINUM	<i>"Himno p.a Laudes", in: Ave Maris Stella Himno para as 1.as e 2.as Vesperas de Nossa Senhora ...</i>
11	39	Hinos	QUEM TERRA PONTUS SIDERA	<i>"Himno de Matinas", in: Ave Maris Stella Himno para as 1.as e 2.as Vesperas de Nossa Senhora ...</i>
12	40	Hinos	QUID LUSITANOS DESERENS	<i>"Himno de S. Antonio para 1.as e 2.as Vesperas, e para Laudes", in: Himno das Vesperas 1.as e 2.as de S.to Antonio ...</i>
13	41	Hinos	SALUTIS HUMANAE SATOR	<i>Himno das Vesperas da Ascensão ...</i>
14	43	Hinos	UT QUEANT LAXIS	<i>"Himno das 1.as e 2.as Vesperas de S. João Baptista e tambem para Laudes", in: Himno das Vesperas 1.as e 2.as de S.to Antonio ...</i>
15	91	Te Deum	TE DEUM PARA AS MATINAS DA ASSUNÇÃO	<i>Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella ...</i>
16	92	Te Deum	TE DEUM DAS MATINAS DE SÃO PEDRO	<i>Te Deum Laudamus de Capella e ...</i>
17	95	Te Deum	TE DEUM DAS MATINAS DA CONCEIÇÃO	<i>Te Deum Laudamus De Capella ...</i>
18	105	Missas	MISSA DE S. PEDRO DE ALCANTARA	<i>Missa Pequena Organo Missa a 4 Vozes de Capella ...</i>
19	170	Matinas	MATINAS DE NATAL	<i>Responsórios Para Noite do Natal a 4 Vozes e Organo Muzica de Capella ...</i>
20	180	Vésperas	SEGUNDAS VÉSPERAS DOS APÓSTOLOS	<i>In convertendo Dominus 4°. Salmo ...</i>
21	184	Ofícios fúnebres	MISSA DE REQUIEM	<i>Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella ...</i>

Tabela 1: Obras declaradas "de capella"

MACHADO, em seu dicionário que reputa ser "o primeiro que aparece escripto em lingua portugueza" (1909?, p. VII), coloca sob o verbete *musica* a locução *musica de capella* com a definição: "chamão-se assim as composições a quatro vozes e órgão." (1909?, p. 133)¹.

¹ A primeira edição data de 1855, segundo AZEVEDO (1952, p. 227). Está colocada a data desta edição em dúvida pois AZEVEDO ressalta que após a 3. ed. houve novas tiragens e usa a anotação [s. d.]. BLAKE (1902, p. 96), cita uma 3. ed. feita em Paris em 1888. Entretanto, na anotação à

A indicação ressalta a instrumentação mencionada anteriormente, destacando-a como usual e funcional relativo à liturgia. Este conjunto de peças se torna representativo na produção musical do compositor ao se notar que soma quase um terço do total de sua obra musical constante no **Catálogo Temático**.

Dentre as peças deste gênero foi feita a escolha do objeto da dissertação, através de critérios claros que delimitam o campo de estudo, visando a confiabilidade e veracidade das informações.

Os critérios adotados para o levantamento preciso do objeto de estudo a ser editado e ter tratamento analítico procuram definir o grupo de obras que irão constar da pesquisa com o cuidado necessário pela sua confiabilidade e pertinência das informações.

Cada um delimita o campo restringindo a abrangência do conjunto de obras de possível escolha, partindo de premissas claras. São cinco os critérios de dupla aplicação: ao se considerar a escolha das peças se procede à **elaboração teórica** de uma relação inicial, na qual são aplicados a cada descrição das obras do **Catálogo Temático**, posteriormente, são reutilizados ao se proceder a **verificação física**, tornada possível apenas pela observação do suporte da obra considerada.

Os critérios, colocados abaixo por ordem decrescente de delimitação, são os seguintes:

1) **Escolha do gênero e orquestração.** Considerou-se as peças sacras para coro de vozes mistas, SATB com baixo cifrado para o órgão, levando-se em conta, por vezes, acompanhamento de baixo instrumental. Este acompanhamento, apesar de na maioria das vezes ter o instrumento indicado precisamente (Contrabasso e Trombão, por exemplo), mostra um uso instrumental subordinado às vozes por dobramento. Tal subordinação não dispensa o uso instrumental (como em obras com orquestração *ad libitum*) e em quase todas as peças consideradas há pequenos trechos onde o órgão possui pequenos solos de poucos compassos. O órgão, nestes solos, abandona o acompanhamento e acrescenta outra voz, um baixo ostinato ou mesmo um pequeno trecho solista *obbligato*. Isto se deve pela exploração do idioma específico do instrumento.

2) **Datação.** O ano da elaboração da composição se torna importante pela intenção de se conhecer a habilidade teórica do compositor e sua modificação ao longo do tempo. A apreciação da evolução de sua escrita através da análise deste desenvolvimento pode trazer detalhes e informações importantes.

página 280 pode-se ler: “P D Paris. –Tip. H. Garnier, 6, r. des Sts-Pères. 343.6.1909” o que se pode supor que 343 seja o número da obra no catálogo da tipografia e 6 de 1909, mês e ano de impressão. Na página ii pode-se ler também “Nova Edição Augmentada pelo autor e por Raphael Machado Filho” o que se acredita não seja a terceira edição citada mas possivelmente uma posterior a essa.

3) **Confiabilidade das obras.** Considerou-se apenas manuscritos autógrafos ou cópias de época. Cleofe Person de Mattos, no **Catálogo Temático**, por vezes, discute a autenticidade de trechos ou seções de peças não autógrafas. Outras há que, só recentemente foram descobertas como não sendo do Pe. José Maurício. Não foram consideradas obras copiadas por músicos de outras épocas, apesar de hoje constituírem um acervo inestimável por serem, em alguns casos, o único acesso àquelas peças. A falta de parâmetros para a avaliação de tais cópias é o que levou a esta decisão. O reconhecimento dos originais é feito pela familiaridade com sua escrita musical e cursiva.

4) **Escolha da proveniência e suporte material das obras.** Para isto considerou-se apenas trabalhar com fontes primárias. Obras já editadas se mostraram, frente à comparação com os originais, pouco cuidadas das características de época e impregnadas de conceitos estranhos àquela realidade. Fotocópias de boa qualidade dos originais, microfílm, digitalização e os próprios manuscritos (quando possível) formam o conjunto do suporte material utilizado.

5) **Exclusão de arranjos das obras originais.** Algumas das peças só chegaram até nós na forma de versões arranjadas por músicos de diferentes épocas - Miguel Pereira Normandia e Francisco Manuel da Silva, por exemplo - dificultando assim qualquer possibilidade de total separação da influência ou contribuição de cada qual. As reorquestrações que porventura o Pe. José Maurício tenha feito em algumas delas (o que não é raro) não foram consideradas pois a intenção inicial da obra se altera.

A aplicação dos critérios acima e utilização dos microfílm da Biblioteca Nacional como suporte da pesquisa resultou nas seis obra abaixo, relacionadas em termos da numeração dos microfílm:

CT	DIMAS	TÍTULO DA OBRA
91	M001(004)-0004	<i>Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo Pe. Joze Mauricio N. G.</i>
171	M003(002)-0038	<i>Partitura 1º. Respro. das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809</i>
178	M001(002)-0002	<i>Vesperas de Nossa Senhora do Snr. Pe. Me. Je. Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>
16	M001(002)-0002	<i>“Magnificat do Pe. Me. J. M. N. G.”, in: Vesperas de Nossa Senhora do Snr. Pe. Me. Je. Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797</i>
184	M005(001)-0064	<i>Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 pa. a Real capella</i>
194	M002(014)-0027 M007(003)-0124	<i>Miserere Pa. 4º. fra. de trevas a 4 Vozes e Organo do Snr. Pe. Me. Joze Mauricio Pa. a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798</i>
195	M002(015)-0028 M007(002)-0123	<i>Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. Pe. Me. Joze Mauricio Nunes Garcia</i>

Tabela 2: Relação dos microfílm utilizados

Observe-se que o CT 16 não recebeu a numeração da DIMAS (Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional) diferente do CT 178 pois estão no mesmo manuscrito. Uma breve consulta a estes microfílm

revela um engano no **Catálogo Temático**: os *incipits* do CT 194 e do CT 195, à página 292, estão trocados, o que fica evidente com as edições, pois todo o título, número de compassos de cada parte, andamentos e demais descrições são coerentes, indicando erro na montagem do Catálogo e não confusão entre duas obras de mesmo gênero e ano.

Partes do Material Harmônico

A análise do campo harmônico das obras em questão, denota um conhecimento aprofundado, pela exploração destes recursos em toda sua potencialidade. No modo maior, por exemplo a sétima é usada em alguns graus: V, vii, vi e ii. A sétima nos acordes com função de dominante são comuns à escrita tonal do período, mas a presença no sexto e segundo graus se coloca como característica da escrita mauriciana.



Figura 1: Campo harmônico diatônico do modo maior

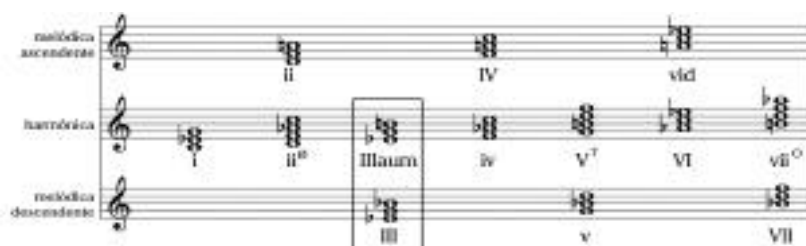


Figura 2: Campo harmônico diatônico do modo menor

O uso do campo harmônico com sétimas proporcionou material para utilização da dissonância em passagens modulatórias. Tal utilização não define necessariamente uma única região tonal, como se observa no exemplo abaixo onde a passagem de sol menor para ré menor com escala cromática no órgão coloca uma intrigante região de movimentação que não pode ser explicitada diatonicamente.

The image shows a musical score for measures 34 to 44 of a Requiem. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto/Tenor) and two piano accompaniment staves. The vocal lines have lyrics in Portuguese. The piano accompaniment includes a section labeled 'Indefinição Tonal' (Tonal Indefinition) in a box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'ff'.

Figura 3: Compassos 34 a 44 no Requiem do CT 184

Estas breves considerações, realizadas após análise formal e harmônica de todas as seis obras, são usuais na linguagem mauriciana. A utilização de outros recursos como acordes alterados, a manipulação do plano tonal e a distribuição das cadências são os elementos ressaltados na dissertação para a observação de sua prática harmônica.

Conclusão

Dentre a grande produção musical de Padre José Maurício, se destaca um conjunto preferencial: as que sobrevivem como autógrafas e cópias da época. Devido a práticas musicais passadas, muito se alterou em sua obra em nome do gosto musical, sobrevivendo, por vezes o arranjo mas não a obra original. Ainda assim, este conjunto é grande o bastante para possibilitar o futuro desenvolvimento da pesquisa.

As obras *de capella* são musicalmente representativas na obra sacra coral do compositor, sendo ainda desconhecidas, embora sua importância na celebração religiosa como parte da liturgia. As características musicais específicas, como a remanescência do baixo cifrado no órgão (condição do gênero sacro), o predomínio da escrita homofônica e a articulação entre os recursos harmônicos e a definição tonal, são parte do estilo utilizado pelo compositor, estilo este que não realizou a fusão entre a sobriedade musical religiosa necessária e o gosto da corte (o que também não foi conseguido por nenhum outro compositor), mas que sempre obteve respeito dos que conheciam a arte. A edição das seis obras constantes deste trabalho se colocou como importante pois não haviam sido editadas ainda, impossibilitando uma análise estrutural mais clara.

Os dados referentes aos elementos apontados neste trabalho não são conclusivos nem podem pretender validade para toda a obra mauriciana, buscando-se regras gerais de aplicabilidade de cada recurso por ele utilizado.

Esta amostragem é pequena em comparação com a totalidade de sua produção, o que impede a indução do raciocínio. No entanto a questão não é colocada no que ele faz como regra que mas no que não era desconhecido em sua formação musical. Neste sentido, as peças *through composed* e o predomínio da textura homofônica representam o procedimento composicional adotado em função da importância litúrgica do texto frente ao material puramente musical.

Referências Bibliográficas

- GARCIA, José Maurício Nunes. “*Magnificat*”, in: *Vesperas de Nossa Senhora Do Sr. P.º M.º J.º Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797*. CT 16. DIMAS M001(002)-0002. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Vesperas de Nossa Senhora do Sr. P.º M.º J.º Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797*. CT 178. DIMAS M001(002)-0002. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Te Deum Laudamus A 4 Vozes de capella e Organo em o anno de 1801 Composto pelo P.º Joze Mauricio N. G.* CT 91. DIMAS M001(004)-0004. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Miserere P.º 4.º fr.º de trevas a 4 Vozes e Organo do Sr. P.º M.º Joze Mauricio P.º a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798*. CT 194. DIMAS M002(014)-0027. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Sr. P.º M.º Joze Mauricio Nunes Garcia*. CT 195. DIMAS M002(015)-0028. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Partitura 1.º Resp.ª das Matinas de S. Pedro Por J. M. N. G. em 1809*. CT 171. DIMAS M003(002)-0038. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 p.º a Real capella*. CT 184. DIMAS M005(001)-0064. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 Vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Sr. P.º M.º Joze Mauricio Nunes Garcia*. CT 195. DIMAS M007(002)-0123. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Miserere P.º 4.º fr.º de trevas a 4 Vozes e Organo do Sr. P.º M.º Joze Mauricio P.º a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798*. CT 194. DIMAS M007(003)-0124. 1 bobina de microfilme; 35 mm.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de (1952). **Bibliografia musical Brasileira (1820-1950)**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento (1902). **Diccionario bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- FAGERLANDE, Marcelo (1996). **O método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: RioArte.
- MACHADO, Raphael Coelho [1909?]. **Diccionario musical**. Nova ed. augm. Rio de Janeiro: B. L. Garnier.

MATTOS, Cleofe Person de (1970). **Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: MEC.

_____ (1997). **José Maurício Nunes Garcia: biografia**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro.

A Sonatina para Piano na América Latina

Cristina Capparelli Gerling

Programa de Pós Graduação em Música - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: cgerling@vortex.ufrgs.br

Sumário: Este estudo visa cotejar os escritos musicológicos e analíticos pertinentes no repertório pianístico na América Latina no século XX tomando as sonatinas como ponto de partida para: a) determinar a interseção entre a herança comum da “música cosmopolita universal” (Dahlhaus, 1980) e estilos nacionalistas particulares; b) determinar o universo de tópicos comuns (Ratner, 1980 e Agawu, 1991) ao repertório e o que confere a cada obra sua identidade própria e, c) determinar o grau de “distorção na leitura” (Straus, 1990) dos modelos adotados.

Palavras-Chave: nacionalismo, neo-classicismo, análise estilística, repertório pianístico, sonatina.

Introdução

Durante as décadas iniciais do século XX, compositores europeus reivocaram o passado, e conferiram uma moldura néo-clássica às suas composições. Segundo nos afirma Straus (p.1), esta adoção não denota preguiça ou falta de imaginação mas antes, uma distorção intencional de leitura na qual antagonismo e confronto tem um papel preponderante. O resultado destas reinterpretações é um processo criativo de intertextualidade nas obras de um número significativo de compositores. Roger Sessions (1933) caracterizou a adoção deste padrão de objetividade denominado “néo-classicismo” como uma gradual disassociação do romantismo exacerbado dos países germânicos.

Neste novo estilo, as elaborações rítmicas, motívicas e sobretudo harmônicas que até o final do século XIX ocorriam de maneira extensa e gradual, cedem o lugar para contrastes súbitos; alternâncias de padrões tomam o lugar das elaborações e, condensações motívicas passam a ter um lugar de maior destaque nas determinações formais. Estas alternativas composicionais tem um papel definidor para os compositores emergentes na primeira metade deste século pois permitem-lhes, ao exemplo de Stravinsky, adotar uma textura mais transparente, enfatizar o ritmo, o movimento e o timbre, enquanto o tratamento dado à tonalidade adquire uma qualidade distinta daquela praticada em épocas anteriores.

O direcionamento harmônico funcional, antes tão enfatizado, dá lugar à justaposições e contrastes de sonoridades. A utilização e expansão do

vocabulário harmônico dissociado da sintaxe tradicional contribui para que compositores imprimam características sonoras distintas às suas obras.

Este fenômeno generalizado e que toma diferentes feições na obra de compositores tais como Schoenberg e Stravinsky, pode ser observado de maneira inequívoca nas obras escritas por compositores tão diversos como Bartok, Ravel, Busoni, Satie, Prokofieff, e Britten entre outros. De maneira análoga, compositores latino-americanos, tomados de renovado fervor patriótico, passam a se apropriar de elementos nacionalistas, por vezes emoldurados por arcabouços néo-clássicos na busca tanto de uma identidade própria quanto de um elo de ligação com a “música cosmopolita universal” (Dahlhaus, 1980, p.88). Os elementos nacionalistas particulares consistem-se no amálgama entre os elementos estilísticos e ideológicos do fato musical, não devendo ser vistos como periféricos pois, “estilos nacionais diferem não só na sua substância, mas também nas maneiras pelas quais são nacionais, bem como na função social, estética e política que preenchem” (p.90).

Se na Europa o néo-classicismo permite a exploração e o empréstimo de formas, danças e recursos de épocas passadas, a partir da década de vinte deste século, um número significativo de compositores da América Latina encontram nos arcabouços néo-clássicos as molduras preferenciais para o estabelecimento do diálogo entre a tradição européia e a utilização de elementos nacionalistas particulares. A sonatina, com um processo de elaboração temática e motívica mais condensado e proporções mais reduzidas do que a sonata, é um dos esquemas adotados frequentemente. A sonatina foi inicialmente selecionada como foco deste estudo, prevendo-se futuros trabalhos sobre outros gêneros na música para piano.

Justificativa e Objetivos

Contrastando com a quantidade e qualidade de estudos sobre o repertório de música erudita dos séculos precedentes na Europa, ainda nos deparamos, particularmente na América Latina, com lacunas no estudo sistemático no gênero de música instrumental em geral e especificamente na música para piano. Esta situação é sintomática de uma circulação precária e de uma desvalorização intolerável que não condiz com a riqueza e diversidade do repertório. Por outro lado, dado o extenso número de obras publicadas, como estabelecer critérios para valorizar o que intuitivamente é tido como significativo dentre as obras escritas para piano no século XX ?

Este estudo visa cotejar os escritos musicológicos e analíticos pertinentes com o repertório selecionado para:

- a) determinar a interseção entre a herança comum da “música cosmopolita universal” (Dahlhaus, 1980) e estilos nacionalistas particulares.

- b) determinar o universo de tópicos comuns (Ratner, 1980 e Agawu, 1991) ao repertório e o que confere à cada obra sua identidade própria.
- c) determinar o grau de “distorção na leitura” (Straus, 1990) dos modelos adotados.

Fundamentação Teórica e Metodológica

O modelo analítico proposto tem por fundamentação as formulações de Leonard Ratner (1980), Kofi Agawu (1991) e Joseph Straus (1990). Leonard Ratner apresenta a idéia de tópicos ou seja, o rico repertório de figuras características responsáveis pela coerência na construção, reconhecimento e grau de aceitação da linguagem musical do classicismo (Ratner, p.9). Preliminarmente divididas em *tipos*, peças inteiras—uma marcha, e em *estilos*—um determinado padrão de acompanhamento, estas tópicos foram sistematizadas, para permitir a incorporação de parâmetros, fórmulas e recursos composicionais no discurso musical do período clássico.

O estreito relacionamento entre música como uma linguagem e a linguagem propriamente dita no qual Ratner se embasa, é expandido por Kofi Agawu à luz da semiótica. O conceito de tópicos pode ser aplicado no exame do repertório deste projeto pois o texto musical é o ponto de partida para a compreensão da linguagem composicional.

As tópicos revelam tanto os traços e formulações comuns à linguagem musical quanto uma imagem acústica singular, são o elo entre o referencial externo—regras pré-estabelecidas de construção musical e o referencial interno—o gestual expressivo do fenômeno acústico particularizado (Ratner, 1980 e Agawu, 1991). Para tanto será feito um levantamento das tópicos mais salientes e consistentes no repertório para que sejam estabelecidas prioridades e hierarquias. Uma vez estabelecido o universo de tópicos relevantes, cada análise observará o jogo de relacionamentos entre o que pertence à linguagem comum (tópicos) e o que, através da composição, produz a singularidade.

Segundo Straus, os compositores sob o peso da herança européia não se deixam subordinar mas, deliberadamente reinterpretam os elementos do passado de acordo com seus próprios interesses e idéias musicais. No reencontro com a tradição, os compositores latino americanos vêm-se face à face não só com um passado influente, mas também com a tarefa de construir uma identidade própria. Assim sendo cada sonatina será estudada como parte de um repertório produzido na América Latina do século XX, como expressão singular do gênero e como uma obra que dialoga em “conflito ansioso” (Straus, p.17) com os modelos herdados.

Com esta premissa, a análise abordará o grau de integração entre expressão e estrutura. Por exemplo, a justaposição através de bitonalidade e de ritmo de dança espanhola em combinação com a citação literal do Rondó de C.M. Von Weber, no terceiro movimento da *Sonatina Española* de J.J. Castro-é dissonante com relação ao modelo de sonatina, gerando neste caso atritos entre passado e presente, identidade própria e apropriação de objeto alheio. Em que medida este “conflito ansioso,” cridado pela intertextualidade, revela a um só tempo a dependência de um modelo e sua aceitação ou rejeição?

No processo de delimitação e priorização das tópicas, prevê-se que haja entre estas um estreito relacionamento e filtragem, gerando hierarquias que serão avaliadas como parte do processo analítico. A intertextualidade no *corpus* selecionado, como a sonatina de Castro acima citada, resulta em obras fertilizadas em maior ou menor grau pela transgressão de um modelo. Vista por esta ótica, a noção de transgressão de modelos passa a ser a medida de maior ou menor grau de singularidade em cada obra.

Para Dahlhaus,

o fato musical não é um ajuntado de componentes precisos e sem ambiguidade mas sim o resultado de uma formação categorizada a partir de um substrato acústico, uma formação que pressupõe e inclui elementos estéticos e ideológicos tanto quanto funções estruturais e sintáticas. (85-86).

Portanto, a determinação de tópicas e o diálogo diacrônico e sincrônico travado entre estas, não se constitui em um fim mas, sim, em uma ferramenta analítica utilizada para compreender a música nos seus próprios termos e para ampliar o conhecimento das construções formais e expressivas.

Critérios para Seleção do Repertório

A maioria das sonatinas inicialmente selecionadas foram compostas entre as décadas de trinta, quarenta e cinquenta, período que coincide com a adoção do nacionalismo e do néo-classicismo por um número significativo de compositores latino-americanos. Porque esta atração por este último, um estilo tão estrangeiro quanto qualquer outro? Como e em que medida os compositores latino-americanos buscam uma identidade própria? Como e em que medida os elementos nacionalistas particulares são enquadrados em esquemas pré-formatados, agindo como agentes modificadores dos modelos?

Compositores, ao confrontar formas padronizadas, criam obras que serão exitosas caso o resultado artístico transcenda o modelo. O processo analítico procurará respostas as seguintes questões:

Será cada sonatina uma mera cópia? Uma sátira ou paródia? Será possível determinar por que compositores se deixaram prender `a esquemas do passado, submetendo-os a impulsos revisionistas? A ocorrência de tópicas

comuns no repertório em combinação com o grau de distorção na leitura dos modelos pode determinar critérios para valoração estética?

O estudo dos processos revisionistas em cada uma das sonatinas vai determinar se o modelo:

- a) é aceito tácitamente, resultando em uma cópia ou em mero exercício de composição;
- b) entra em processo de alteração e transgressão do modelo, distorce a leitura e ao transcender sua origem, alcança o status de composição musical.

Com bases nestes critérios para o estudo estilístico comparativo, será feita a seleção final.

Os conceitos de nacionalismo e néo-classicismo sofreram modificações e re-avaliações no decorrer do século XX. Visando um embasamento teórico atualizado, a análise e crítica estilística, parte central do trabalho, será precedida de uma revisão bibliográfica. Embora a interseção entre nacionalismo e néo-classicismo seja a moldura desta pesquisa, o conteúdo intrínseco de cada obra será o ponto de partida. A busca de indicações adicionais para o estudo das redes de coerências ou de antagonismos no discurso e nos relacionamentos com possíveis modelos levará em conta outros estilos e técnicas composicionais.

Partituras

- Aguiar, Ernani. Two Sonatinas for Piano. Saga Music Publishing. THA 978462
Alimonda, Heitor. Sonatinas 1 (1945) e 2 (1960). Rio de Janeiro: ms do autor.
Almeida Prado. Sonatina nº1, 1966. Ricordi, Sonatinas 2 e 3, 1998, ms do autor.
Ardévol, Jose. Sonatina, 1934. San Francisco: New Music.
Amengual, René. Sonatina, 1938. ECIC.
Bosmans, Arthur. Sonatina Lusitana, 1947. ECIC.
Buchardo, C. Lopez. Sonatina, 1949. Ricordi
Caspary, Clodomiro. Sonatina, nd, ms do autor.
Castro, Juan J. Sonatina Española, 1956. UE.
Chavez, Carlos. Sonatina, 1924. Arrow.
Contreras, Salvador. Sonatina nº 1, (1980) LCMC, México.
Cordero, Roque. Sonatina Rítmica, 1943. PIC.
Eitler, Esteban. Sonatina 1943. Ediciones Musicales "Politonia".
Escobar, Luis. Sonatina, 1952. PAU.
Estrada, Carlos. Sonatina, 1962.
Fernandez, Lorenzo. Três Estudos em Forma de Sonatina, 1929. Ricordi.
Gianneo, Luis. Sonatina, 1945. EAM
Gnatalli, Radamés. Sonatina Coreográfica, 1950, ms do autor.
Guerra-Peixe, César. Sonatina nº1 (1951) ms do autor, e nº 2 (1979), Vitale.
Graetzer, Guillermo. Sonatina, 1945, Ricordi Americana.
Guarnieri, Camargo. Sonatinas 1-8, 1928-1982, Ricordi.
Guastavino, Carlos. Sonatina, 1949. Ricordi.

- Hofmann, Hubertus. *Sonatina non facile*, 1988.
Lacerda, Osvaldo. *Sonatinas n° 1, 2 e 3*, 1990-1991, ms do autor.
Krieger, Edino. *Sonatina*, 1971, Vitale.
Maiztegui, Isidro. *Sonatina en mi mayor*. EAC, 1944.
Mendes, Gilberto. *Sonatina para piano (Mozartiana)* 1951. ms do autor.
Mignone, Francisco. *Sonatinas 1-4*, 1949. Ricordi.
Moncada, Hernandez E. *Sonatina*, 1976.EMM.
Paz, Juan Carlos. *Sonatina*, 1933. ECIC.
Plaza, Juan Bautista. *Sonatina Venezolana*, 1942. Schirmer.
Rattenbach, Augusto B. *Sonatinas 1-2*, 1956-1972, EAM
Santoro, Claudio, *Sonatina 1*, 1947, 2, 1964 e *Sonatina Infantil*. 1947.
Tosar-Errecart, H. *Sonatina n° 2*, 1951. Ricordi
Vallarino, Carlos Botto. *Sonatina*, 1958. Inst. de Extension Musical, Un. de Chile.
Vasconcelo Correa, Sérgio. *Sonatina*, 1984, ms do autor.
Widmer, Ernst. *Sonatine für Klavier*, 1954, ms do autor.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Maria e Guedes, Zuleika (1992). **O Piano na Música Brasileira**. Ed. Movimento.
- AGAWU, Kofi (1991). **Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classic Music**. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- ALVAREZ CALVO, Victor Hugo (1997). **Juan Bautista Plaza's Piano Music Exemplified by his 'Sonatina Venezolano' and 'Cuatro Ritmos de Danza' (Venezuela)**, D.M.A. Dissertation, University of Miami.
- ANDRADE, Mario (1928). **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo:Livraria Martins Editora.
- ____ (1965). **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- ANTOKOLETZ, Elliott (1992). **Twentieth-Century Music**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de (1956). **150 anos de música no Brasil(1800-1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- ____ (1986). "O compositor Latino-Americano e o Universo Sonoro deste Fim de Século". **Latin American Music Review**, VII n°2, 248-253.
- BEHAGUE, Gerard (1992). "Music in the Benson Latin American Collection" em **Library Chronicle of the University of Texas**, vol.XXIII / 3, 109-115.
- ____ (1971).**The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil**. Detroit: Information Coordinators.
- ____ (1980). **Music in Latin America :An Introduction**. Prentice Hall.
- ____. "Brazil" em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. III (1980),221-44.
- ____. "Recent Studies on the Music of Latin America". **Latin America Research Review**. XX/3 (fall,1985) 218-227.
- ____ e ARETZ, Isabel. "Argentina", em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. I (1980), 564-71.

- _____ e Julia FORTÚN. “Bolivia”, em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. II (1980), 871--76.
- _____ e LIST, George. “Colombia”, em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. IV (1980), 568-81.
- _____ e LIST, George. “Colombia”, em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. IV (1980), 568-81.
- _____ e BORBOLLA, Carlos. “Cuba”, em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. V (1980), 84-9.
- _____ e STANFORD, Thomas. “Mexico”, em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. XII (1980), 226-240.
- _____ e ARETZ, Isabel. “Peru”, em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. XIV (1980), 557-66.
- _____ e RAMON Y RIVERA, Luis Felipe. “Venezuela”, em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. XIX (1980), 604-13.
- _____ e AYESTARÁN, Alejandro . “Uruguay”, em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. XIX (1980), 471-74.
- BUSONI, Ferruccio (1957). **The Essence of Music and other Papers**. New York: Dover.
- CASELLA, Alfredo (1929) “Il neoclassicismo mio e altrui” . Pegaso, Maggio, 1929: 576-83.
- CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario (1929). “ Neo-classicismo musicale”. **Pegaso**, Febrario: 197-204.
- CHASE, Gilbert (1962). **A Guide to the Music of Latin America**. Washington, D.C..
- CHOI, MoonSun, A. (1995). **A Brief Evaluation of Selected Solo Piano Music By Latin American Composers**, DMA Dissertation, The Ohio State University, 1995.
- CONTIER, Arnaldo Daraya (1978). **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo, Novas Metas.
- CORDERO, Roque (1980). “Panama”, em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. XIV , 151-54.
- DAHLHAUS, Carl (1980). “Nationalism and Music” em **Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century**. Berkeley: University of California Press, 79-101.
- ETZLER, Andrea W. (1980). “ **A Survey of Representative Contemporary Solo Piano Literature of Chile**”, Thesis, Bloomington: Indiana University.
- FICHER, Miguel. **Latin American Classical Composers: A Bibliographical Dictionary**. Scarecrow Press, 1996.
- FREIRE, Helena.(1984) **The Piano Sonatinas and Sonata of Camargo Guarnieri**, D.M.A. dissertation, Indiana University.
- GANDELMAN, Salomea (1997). **36 Compositores Brasileiros- Obras para Piano (1950/1988)**. Funarte/ Relume Dumará.
- GODOY, Monica (1994). **Claudio Santoro: Overview of his Piano Works and Analysis of the Fourth Piano Sonata**, Boston University, DMA Dissertation.
- HALSEY, Stevens. **Life and Music of Bela Bartok**, 3rd ed., Malcolm Gilles, 1993.
- HUTCHINSON, John and Anthony D. Smith, ed. (1994). **Nationalism**. Oxford and New York: Oxford University Press.

- LIPPMAN, Edward (1992). **A History of Western Musical Aesthetics**. University of Nebraska Press.
- LORENZ, Ricardo (1955). **Scores and Recordings at Indiana University Latin American Music Center**, Indiana University Press.
- LUPER, Albert T (1951). "Lorenzo Fernandez and Camargo Guarnieri: Notes Toward a Mid-Century Appraisal." em **Proceedings Conference on Latin American Fine Arts**, Institute of Latin American Studies, University of Texas, Austin, Texas.
- MESSING, Scott (1988). **Neoclassicism in Music From the Genesis of the Concept through the Schonberg/ Stravinsky Polemic**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
- MILHAUD, Darius (1923). "The Evolution of Modern Music in Paris and Vienna". **North American Review**, April: 544-54
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1990). **Music and Discourse- Toward a Semiology of Music**. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- NEVES, Jose Maria (1981). **Música Contemporânea Brasileira**. Ricordi.
- NICHOLS, Roger (1977). **Ravel**. London: Dent.
- NORDYKE, Diane (1982). **The Piano Works of Carlos Chavez**. Phd. Dissertation, Texas Tech. University.
- ORENSTEIN, Arbie (1975). **Ravel: Man and Musician**. New York: Columbia University Press.
- ORREGO-SALAS, Juan A. e Grebe, Maria Ester (1980). "Chile", em **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Stanley Sadie, ed. IV, 230-40.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia (2000). **A cor e o som da nação, a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)**. São Paulo: Annablume / Fapesp.
- RATNER, Leonard G. (1980). **Classic Music -Expression, Form, and Style**. New York: Schirmer.
- SAMSON, Jim (1977). **Music in Transition**. New York: Norton.
- SALZMAN, Eric (1974). **Twentieth-Century Music: An Introduction**. 2nd ed., Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- SESSIONS, Roger (1932-1933), "Music in Crisis: Some Notes on Recent Musical History" **Modern Music**, X ,63-78.
- SIMMS, Bryan R. (1996), **Music of the Twentieth Century**. New York: Schirmer.
- SIMO, Rita (1965). **Stylistic Analysis of Piano Music of Latin America since 1930**. D.M.A. dissertation, Boston University.
- SLOMINSKY, Nicolas (1972). **Music in Latin America**. New York: Da Capo Press.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, J.M. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- STRAUS, Joseph (1990). **Remaking the Past**. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- TALBOR, Michelle (1988). "Juan Carlos Paz: A Latin American Supporter of the International Avant-garde". **Latin American Music Review**, IX nº2, 207-232.
- VEGA, Aurelio de la (1971-72). "La Música Artística Latinoamericana" em **Boletín Interamericano de Música**.LXXXII, 3-33.

- VERHAALEN, Marion (1971). **The Solo Piano Music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri**. D.M.A. Dissertation, Columbia University.
- WAMPLER, Cheryl Lee (1987). **The Legacy of European Compositional Techniques in the Piano Music of Domingo Santa Cruz Wilson** (Chile), DMA Dissertation, The University of Texas.
- WEISS, Piero e TARUSKIN, Richard (1984). **Music in the Western World, A History in Documents**. New York: Schirmer.

Avaliação em Performance: Critérios Expressos por uma Amostra de Professores

Cristina Tourinho
Universidade Federal da Bahia
E-mail: anacrist@ufba.br

Sumário: Os professores de violão que trabalham em escolas de música, como outros professores de instrumento, estão avaliando continuamente a performance dos seus estudantes. Durante as aulas a avaliação formativa serve para orientar as decisões em classe e durante um período de ensino. Mas a administração das escolas e o sistema de ensino exigem, pelo menos uma vez por ano, que também seja mensurado o conhecimento adquirido pelo estudante. Os problemas da transição entre a avaliação formativa e somativa, os exames que resultam em notas, está sendo estudada com referência a fala e a ação de 15 professores de violão que trabalham em instituições profissionais de ensino de música no Brasil.

Os dados foram coletados entrevistando e observando estes professores em duas cidades do Brasil e estão sendo analisados e interpretados segundo os princípios estabelecidos por Keith Swanwick – uma teoria recente e bem justificada de desenvolvimento musical.

Palavras-Chave: Violão/Avaliação/Performance/Educação Musical.

No Brasil, o violão tem uma grande aceitação e é um instrumento muito procurado por adolescentes nos cursos livres e conservatórios. Também está presente na maioria dos cursos universitários de performance, a nível de graduação e pós graduação. A literatura original para o instrumento vem crescendo muito a partir século XX – inclusive com a contribuição de muitos compositores não violonistas¹ - assim como o material didático para o aluno, livros e coletâneas de peças organizadas por nível de dificuldade ou para atender a uma técnica específica. O mesmo não acontece com a literatura voltada para a formação do professor de violão, que precisa buscar referências da parte pedagógica em livros de teclados e cordas ou no material de educação musical geral.

Os professores que atuam nos cursos de violão das universidades e escolas profissionalizantes são graduados em instrumento, com um currículo que privilegia a performance e nem sempre contém disciplinas pedagógicas. A

¹ Manuel de Falla, em 1922, foi o primeiro compositor não violonista a escrever uma peça para violão solo.

parte didática é uma consequência da experiência profissional, curiosidade, prazer de ensinar e bom senso dos professores, que compensam a ausência específica da formação pedagógica. Segundo Bruhn, (1990: 13) professores dedicados ao ensino devem ter, de um lado, consciência e conhecimento de diferentes áreas pedagógicas e pedagogia musical em particular; de outro lado, consciência e conhecimento de como ensinar detalhes de interpretação.

Constantemente o professor está avaliando como o seu aluno toca. (Swanwick, 1999; Conway, 1999; Cowell, 1995; Duke, 1998; Elliot, 1985, entre outros). Esta avaliação formativa- ainda que nem sempre consciente - guia o professor a cada instante, a cada aula, durante o período de ensino, como guia as decisões que intuitivamente tomados na vida diária. Embora existam problemas referentes a critérios na avaliação formativa, os maiores problemas começam a aparecer quando o resultado de um período de trabalho precisa ser medido e transformado em um uma nota, um conceito (Swanwick, 1999) ou quando o professor precisa explicar que critérios usa para aprovar ou reprovar um aluno. Dois estudos preliminares conduzidos por Tourinho (1988, 1999) foram fundamentados no que Swanwick chama de “moving away from the informal assessment” (1999: 71) No primeiro projeto 6 professores de Salvador julgaram a performance de alunos de violão usando seus próprios critérios e os propostos por Swanwick. No segundo projeto piloto 12 professores de violão em Salvador falaram das suas dificuldades em julgar a performances de seus alunos. Os resultados das duas sondagens apontaram os caminhos para os procedimentos que foram adotados no presente estudo: a) a amostra foi ampliada geograficamente; b) a amostra foi restrita a professores que trabalham em instituições acadêmicas e tinham experiência de ensino; c) foram utilizados 3 instrumentos de coleta de dados: formulário, entrevista gravada em áudio e observação gravada em vídeo; d) a pesquisa ficou restrita ao âmbito analítico, sendo eliminada a parte experimental.

Ensinar um instrumento para alguns professores ainda hoje tem como prerrogativa que o aluno deva ser especialmente dotado. Esta equivocada posição tem frustrado muitos estudantes e trazido resultados pouco válidos em termos musicais e educacionais. (Swanwick e Cavalieri, 1999; Altwegg, 1990; Cope, 1997). Os trabalhos mais recentes têm procurado esclarecer a necessidade de clarificar e definir as formas de avaliação de performance dentro da escola (Aspin, 1984; Elliot, 1995, Hallam, 1998; Swanwick, 1999), de uma forma diferente de uma lista de “pontos técnicos e musicais”, de comparação entre estudantes, ou mesmo de listas de classificação.

Uma importante contribuição neste delicado assunto vem sendo dada por Keith Swanwick durante os últimos anos (Swanwick, 1979, 1988, 1994 e 1999) ao estabelecer camadas cumulativas para o que ele chama “musical understanding”. Swanwick propõe também 4 dimensões para a

avaliação em música (material, expressão, forma e valor) e 3 princípios básicos 1) cuidado com o discurso musical, 2) consideração o discurso musical do aluno e 3) fluência antes da leitura musical.

Pesquisas orientadas por Swanwick no Institute of Education em Londres comprovam que estes princípios são válidos para avaliação em audição, composição e performance. Como outros trabalhos na área de educação musical, as pesquisas anteriores usando a teoria de desenvolvimento musical de Swanwick focalizaram mais o aluno e o professor da escola comum ou crianças e adolescentes da escola de música especializada. Este trabalho está voltado para a análise da performance do aluno da Escola de Música, a nível profissionalizante, e do ponto de vista do professor de violão. Participaram do atual projeto somente professores de violão que desempenham atividades profissionais de trabalho desenvolvidas como fator de produção, “vendidas a um preço (salário) ou remunerações específicas que têm compromissos tácitos assumidos entre empregados e empregadores”. (Carrion e Garay, 1999:52). A amostra obedeceu aos princípios recomendados por Strauss e Corbin (1998) tendo em vista a especificidade do assunto a ser estudado. Face a pouca bibliografia sobre avaliação de performance de estudantes a nível profissional torna-se necessária uma transferência de princípios e exemplos da educação de música em geral e da performance encontrados em livros e pesquisas que se referem a educação musical para crianças e adolescentes – a maior fonte de informação.

Com a tecnologia disponível atualmente é possível para o estudante de instrumento ganhar subsídios para avaliar o próprio rendimento através de gravações pessoais de áudio e vídeo, ouvir outras interpretações e assistir a concertos. Apesar de reconhecer que não só os aparatos tecnológicos e professores – mas também os próprios alunos, os colegas, os pais e amigos – julgam e influenciam a performance, neste trabalho vai ser considerada a atuação específica do professor como juiz e pessoa que toma decisões prioritárias sobre as necessidades e deveres do aluno dentro da escola. (Davidson and Scutt, 1999: 80)

A metodologia envolveu três instrumentos de coleta de dados: entrevista semi-estruturada, gravação da atuação dos professores em classe e um formulário do perfil profissional de cada entrevistado. A entrevista associada a observação ajuda o pesquisador a colher dados a respeito de fatos sobre os quais os observados não têm consciência. (Lakatos, 1985: 191; Gil, 1995: 113). Os dados foram transcritos de forma integral e posteriormente eliminadas as hesitações e maneirismos no texto final a ser apresentado para facilitar a compreensão do leitor. (Lennon, 1996) As aulas gravadas foram transcritas descrevendo-se a ação dos entrevistados e acrescidas de observações pessoais a respeito de avaliações não verbais feitas pelo professor,

bem como as “não-avaliações”. Em seguida foram categorizadas e comparadas com a fala do mesmo professor. O atual estágio de trabalho é a análise dos dados coletados e transcritos das entrevistas e gravações. Ao todo são 65 páginas de texto integral das entrevistas e mais 60 páginas de transcrição das observações em espaço um. Os dados resultantes, categorizados, serão vistos em relação com a bibliografia mais recente sobre avaliação em performance e com relação a teoria de desenvolvimento musical de Keith Swanwick, princípios, critérios e camadas. O estágio atual do trabalho aqui apresentado é de uma análise parcial das falas dos professores:

Estas apontam para um desconforto sobre o assunto na fala da maioria dos entrevistados. Este desconforto é aumentado pela pouca discussão acadêmica que se promove nas escolas, que só exigem que o professor entregue uma nota sem maiores explicações de critérios adotados. Por sua vez, os professores se confundem quando tentam discriminar os critérios que usam, constantemente somando e dividindo o resultado de domínios distintos para chegar a um resultado final, quando não consideram fatores musicais extrínsecos para atribuir uma nota.

A avaliação formativa é processada de forma menos estressante que a avaliação somativa. O que Swanwick chama de “moving away from the informal assessment” causa os mais diversos sentimentos entre os entrevistados (confusão, ódio, “faço por que não tem jeito”... só para exemplificar algumas colocações). Geralmente esta mensuração é feita com uma banca, ou com uma audição pública na qual a banca está presente. Os professores disseram preferir um recital para avaliar o aluno, mas a maioria faz um exame a portas fechadas. E algumas bancas, por diferenças pessoais entre os professores não discutem os resultados, cada um registra uma nota segundo seus critérios, que é somada e dividida, a nota que o aluno recebe.

Todos os professores são unânimes em afirmar que os seus alunos são indivíduos diferentes: estar cursando o mesmo ano da mesma disciplina é a única coisa que os iguala; os professores procuram sempre promover o crescimento e a individualidade de cada sujeito. Os programas da disciplina nas escolas existem como uma referência, quando existem. Alguns são muito antigos, outros muito rígidos, outros completamente ignorados. Prevalece um programa individual, de acordo com as possibilidades de cada pessoa.

Procurou-se com a amostra de professores experientes que trabalham em escolas profissionais e com adultos jovens, explorar um segmento ainda não utilizado por outros pesquisadores que usaram a teoria de desenvolvimento musical de Keith Swanwick anteriormente e com isso abrir um novo espaço de estudo. Em uma perspectiva conceitual ampla espera-se colocar ênfase em aspectos específicos da avaliação da performance do ponto de

vista do professor e que os resultados sejam consistentes e possam oferecer outras alternativas de utilização da teoria.

A peculiaridade da amostra brasileira escolhida também deve ser explorada. As pesquisas que envolvem violão/ensino/performance não consideraram ainda um estudo sobre fala e ação do professor. Os trabalhos de pós graduação concluídos no Brasil que tratam de violão especificamente se referem ou a parte de análise de algum problema técnico/musical da performance ou a parte musicológica e histórica do instrumento. (Anais da ANPPOM, 1997). Não está sendo sugerido que um pequeno estudo com uma população específica tenha um poder explanatório grande, mas espera-se que tenha o poder de retro-alimentar a população estudada do qual foi derivado, contribuindo com a reflexão no campo da pesquisa, prática e avaliação da performance.

Referências Bibliográficas

- ALTWEGG, Rafaelle. "Soloist-Orchestral Player-Teacher". In *IJME*, 15, 1990, p. 9-12.
- ANPPOM - Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, Ano IV, Rio de Janeiro, 1977.
- BRUHN, Siglind. "Re-considering the Teacher-Student Relationship in the Training of the Performing Musician". In *IJME*, 16, 1990, p. 13-22.
- CONWAY, Colleen M. "The Development of Teaching Cases for Instrument Music Methods Courses". In *JRME*, 47/4, 1999, p. 343-356.
- COPE, Peter and SMITH, Hugh. "Cultural Context in Musical Instrument Learning". In *BJME*, 1997, 14/3 p. 283-289.
- COWELL, Richard. "Now That We're There. Who Wants to Know?" In *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, VI/4, 1995, p. 5-18.
- DAVIDSON, Jane e SCUTT, Sarah. "Instrumental learning with exams in mind: a case study investigating teacher, student and parent interaction before, during and after music examination." In *BJME*, 16/1, 1999, p. 79-95.
- DUKE, Robert A. e Henninger, Jacqueline C. "Effects of Verbal Correction on Student Attitude and Performance." In *JRME*, 46/4, 1998, p. 482-495.
- ELLIOT, David. *The Assessment of Musical Performance*. Tese de Mestrado não publicada. Londres, 1985.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 3a ed. Sao Paulo: Atlas.
- HALLAM, Susan. *Instrumental Teaching*. Oxford: Heineman, 1998.
- LAKATOS, Eva Maria e Marconi, Marina de Andrade. *Fundamentos da Metodologia Científica*, 3a. ed. Sao Paulo: Atlas, 1985.
- LENNON, Mary. *Teacher Thinking. A Qualitative Approach to the Study of Piano Teacher*. Tese de Doutorado não publicada. Londres, 1996.
- ROSINHA CARRION e Angela GARAY. O Mercado de Trabalho na Indústria Petroquímica Gaúcha. *Revista O&S*, v. 6, n. 16, set/dez. 1999, p. 52, Salvador, Bahia
- STRAUSS, Anselm e CORBIN, Juliet. *Basics of Qualitative Research*. London, SAGE, 1998.

- SWANWICK, Keith e CAVALIERI, Cecilia. "Composing, performing and audience-listening as indicators of musical understanding". In BJME, 16/1, 1999, p.5-19.
- SWANWICK, Keith. *Teaching Music Musically*. London: Routledge, 1999.
- TOURINHO, Cristina. "A Epistemologia do Professor de Violão". Trabalho não publicado, Salvador, 1999.
- _____. "Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick e Tilman: um estudo preliminar das ações musicais dos violonistas enquanto executantes. In Anais (ANPPOM, 1998), p. 197-200.

Estudo e Implementação de um Programa de Atendimento Musicoterapêutico a Pacientes Externos Portadores de Distúrbios Psicóticos: Projeto Psicose - Hospital das Clínicas da UFMG

Cybelle Maria Veiga Loureiro
Depto Instrumentos e Canto da Escola de Música / UFMG
E-mail cybelle@musica.ufmg.br

Renato Corrêa
Instituto de Ciências Biológicas -ICB/UFMG
E-mail mackreiy@hotmail.com

Sumário: Este estudo mede a eficiência do tratamento musicoterapêutico a pacientes portadores de Distúrbios Psicóticos, inclui uma revisão da literatura específica, metodologia de avaliação e sistemas de coleta de dados. A observação preliminar dos possíveis pacientes foi iniciada em novembro de 1999, com uma coleta de dados das necessidades e habilidades de cada paciente e da filosofia de tratamento adotada pela equipe multidisciplinar do PROJETO PSICOSE. A musicoterapia atua na prática filosófica adotada em dois níveis clínicos: Processo Orientado e Terapia Reeducativa. A primeira promove principalmente a participação, o envolvimento ativo de atenção ao Aqui e Agora e a coesão do grupo. A segunda inclui a identificação e expressão de sentimentos, mudanças de comportamento e solução de problemas que surgem na elaboração musical. Foi desenvolvido um método de observação que possibilita identificar uma linha básica das manifestações dos pacientes para compara-las com dados posteriores especificando o processo evolutivo do “nível de participação” em termos de assiduidade, atenção, memória, idéias positivas e percepção motora.

Palavras-Chave: Musicoterapia/Implementação/Psicóticos/Coesão.

Antecedentes Históricos

Os primeiros estudos sobre implementação da musicoterapia no atendimento a pacientes psiquiátricos têm seus fundamentos documentados em trabalhos realizados em 1804 e 1806 na Universidade da Pennsylvania coordenados pelo psiquiatra Benjamin Rusch, que constatou a necessidade de indivíduos especializados em música e com conhecimento nas diversas

patologias psiquiátricas para atender esta população. (Atlee, 1804; Mathews, 1806; Carlson et al, 1981).

O primeiro atendimento hospitalar a contar com profissionais com estas especificidades foi o Utica State Hospital em Nova Iorque em 1892. No século XX consolidou-se o uso da musicoterapia na reabilitação física e mental dos veteranos da I e II Guerra Mundial. (Van de Wall, 1936).

Em 1940, o tratamento musicoterapêutico para pacientes portadores de Distúrbios Psicóticos passa a ser altamente difundido devido às mudanças graduais filosóficas no atendimento hospitalar a essa população, defendida por Karl Menninger. Este eminente psiquiatra considerava as formas de tratamento que incorporavam várias modalidades, como sendo adequada para essa população, passando a Musicoterapia a fazer parte das equipes multidisciplinares.

A partir de 1950, várias pesquisas nessa população vêm sendo publicadas, gerando com elas as bases científicas das técnicas musicoterapêuticas utilizadas até hoje. (Boxberger, R. 1963). Vários avanços vêm sendo alcançados por equipes multidisciplinares que buscam por melhores métodos e formas de tratamento psiquiátrico. Com o apoio institucional da medicina, farmacologia e outras terapias psicossociais, a musicoterapia esta ampliando seu campo de atuação e de pesquisas. (Solomon, et al, 1984; Furman, 1988).

Descrição do projeto

O estabelecimento institucional do programa de pesquisa e atendimento musicoterapêutico no Hospital das Clínicas vem sendo implementado no âmbito do PROJETO PSICOSE DO HOSPITAL DAS CLÍNICAS coordenado pelo *Prof. Dr. Maurício Viotti Daker* e aprovado pelo *Departamento de Neurologia e Psiquiatria da UFMG*.

O Projeto Psicose prevê atividades assistenciais, de extensão e pesquisa, relacionado a pacientes externos portadores de distúrbios psicóticos. Em 1999 inúmeras consultas e reuniões foram feitas a fim de definir o local e profissionais envolvidos neste programa. Os setores contatados incluem a Direção Geral e a Diretoria de Ensino Pesquisa e Extensão do Hospital das Clínicas, Setor de Terapia Ocupacional, Grupo de Medicina do Adolescente do Ambulatório Bias Fortes, Laboratório de Movimento da Escola de Medicina, Departamento de Psicologia da FAFICH/UFMG, Núcleo de Ensino e Pesquisa (NEP) do Hospital Galba Velloso e os Grupos de Auto-Ajuda Psicóticos Anônimos (PA) e Amigos e Parentes dos Psicóticos Anônimos (AP-PA).

Objetivo Geral

Manter ou aumentar o “nível de participação” de pacientes externos dos programas terapêuticos do Hospital das Clínicas, Grupo de Auto-Ajuda Psicóticos Anônimos e outras instituições.

Objetivos Específicos

Implementar o atendimento musicoterapêutico a pacientes psiquiátricos nessa instituição.

Pesquisar os métodos de avaliação que possibilitem especificar uma “Linha Básica” das manifestações dos pacientes, facilitando a análise e registros dos resultados alcançados e possibilitando o melhor acompanhamento dos profissionais envolvidos.

Desenvolver métodos de observação sistemática, coleta e registro de dados sobre o comportamento dos pacientes que possibilitem outras investigações futuras.

Fundamentação Científica

Foi realizada uma pesquisa literária específica para fundamentar os processos adotados na prática clínica, na metodologia de avaliação e no sistema de coleta de dados. A filosofia de tratamento adotada pela equipe multidisciplinar na prática clínica esta baseada no modelo cognitivo de Berne's Transactional Analysis. A musicoterapia atua nesta prática filosófica em dois níveis clínicos. O primeiro conhecido como *Processo Orientado*, busca principalmente a participação, o envolvimento ativo de atenção ao Aqui e Agora, a identificação de habilidades e a coesão do grupo. Dentre as técnicas utilizadas nesse processo podemos citar: *escrever música em grupo (melodias / ritmos / harmonia); escrever canções em grupo (musica + verso); escolher, analisar e modificar canções escolhidas pelo grupo; escolher música como tema de discussão do grupo; improvisação instrumental e ou vocal*. O segundo processo, *Terapia Reeducativa* incluiu a identificação e expressão de sentimentos, mudanças de comportamento e solução de problemas que surgem na elaboração musical. Algumas das técnicas dirigidas para esses fins são: *pensamentos criativos individuais expressados em títulos, temas e composições musicais; improvisação instrumental ou vocal como forma de representação não-verbal de adjetivos usados como expressão de sentimento; performance instrumental dirigida para a expressividade; movimento exploratório como representação de temas musicais*. (Gfeller, 1990; Thaut, 1990).

A metodologia de avaliação esta baseada no estudo de “Brian L. Wilson” sobre os vários modelos de avaliação encontrados na literatura de

pesquisa em musicoterapia nessa população. Alguns dos testes utilizados nessa pesquisa como o Music Projective Test – IPAT Music Preference Test Personality; Expressive Arts Group Assessment; Day Treatment Client Assessment; Improvisational Music Therapy Assessment; Interpersonal model of Music Therapy Improvisational; Music / Activity Therapy Intake Assessment for Psychiatric Patients, nos possibilitaram identificar os aspectos cognitivos e sensoriomotor que estão sendo pesquisados. (Wilson, 1990).

São utilizados dois sistemas para a coleta de dados: *Sistema de Coleta de Frequência e Sistema de Coleta em Níveis*. O primeiro quantifica dois tipos de comportamentos chamados de *Discretos e Contínuos*. Os comportamentos discretos têm um começo e um fim distintos e podem ser contados em número de vezes que ocorrem separadamente. Os comportamentos contínuos são observados usando-se a quantidade de tempo contínua de uma manifestação do paciente. O segundo sistema especifica qualitativamente os diferentes “níveis de participação” nos aspectos cognitivos - assiduidade, atenção, memória - e o aspecto sensoriomotor - percepção motora. (Furman, 1988).

Processo de avaliação dos resultados

Sistema de Coleta de Frequência: Neste método são utilizados os sinais (+) ou (-) como parâmetros ou *Números de Contribuições* referentes à observação sistemática dos “níveis de participação”. O sinal (+) indica que foi alcançado o objetivo esperado nos aspectos cognitivos e sensoriomotor que em termos percentuais indica 100%. O sinal (-) indica que não foi alcançado o objetivo esperado, o que em termos percentuais corresponde 0%.

Sistema de Coleta em Níveis: Neste método os parâmetros de avaliação para a observação sistemática referente aos *Aspectos Cognitivos e Sensoriomotor* foram ajustados em escala numérica de 0 a 5 representando os níveis dos resultados alcançados. Em termos percentuais a escala representa uma variação de 0% a 100% agrupadas em faixas de 20%.

Escala adotada: 0 - Não observado; não avaliado; não alcançado; 0%. / 1 - Muito fraco; muito desordenado; muito pequeno; 20%. / 2 - Pouco fraco; pouco desordenado; Pequeno; 40%. / 3 - Meio fraco; meio desordenado; 60%. / 4 - Forte; ordenado; grande; 80%. / 5 - Muito forte; bem ordenado; muito grande; 100%.

Análise dos Dados: A coleta de dados é realizada pelos membros da equipe de musicoterapia e pelos próprios pacientes que observam o próprio desempenho e os dados são registrados em formulário próprio segundo os parâmetros descritos nos dois sistemas de coletas de dados. Os dados coletados nas sessões musicoterapêuticas são processados e interpretados na forma gráficos pelo programa *Graph Pad Prism*. As coletas de dados das sessões são

agrupadas a cada quatro sessões e avaliadas através do sistema de cálculo de média e desvio-padrão do programa utilizado.

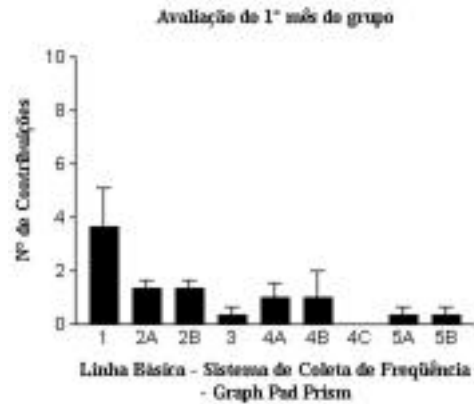


Figura 1: Refere-se às quatro primeiras sessões destinadas ao desenvolvimento de um método de observação sistemática que permite a identificação de uma "linha básica" utilizada posteriormente como padrão inicial para comparação.

Legenda: 1- Assiduidade; 2A- Atenção: Desempenhar um papel; 2B- Atenção: Participar da idéia do outro; 3- Colocações de idéias e pensamentos positivos; 4A- Memória imediata; 4B- Memória em curto prazo; 4C- Memória em longo prazo; 5A- Percepção motora: Duração; 5B- Percepção motora: Intensidade.

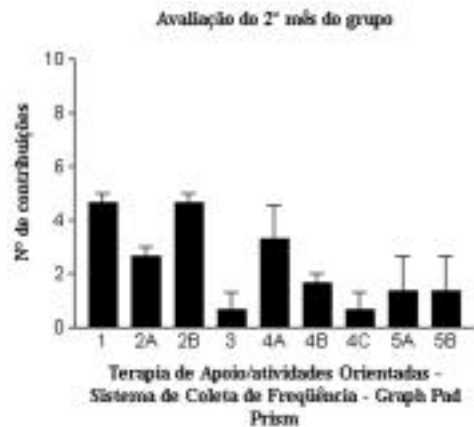


Figura 2: Coleta de dados das quatro sessões seguidas destinadas a avaliação do processo evolutivo, buscando promover o máximo de participação, envolvimento ativo e de atenção ao "AQUI e AGORA".

Legenda: 1- Assiduidade; 2A- Atenção: Desempenhar um papel; 2B- Atenção: Participar da idéia do outro; 3- Colocações de idéias e pensamentos positivos; 4A- Memória imediata; 4B- Memória em curto prazo; 4C- Memória em longo prazo; 5A- Percepção motora: Duração; 5B- Percepção motora: Intensidade.

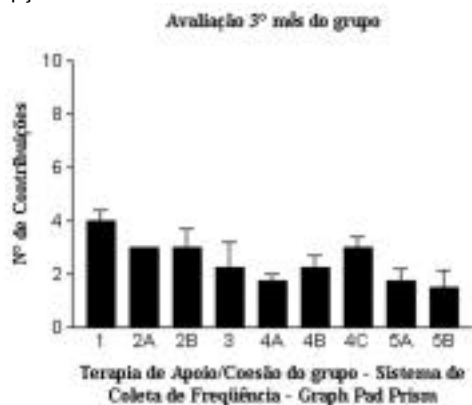


Figura 3: Resultado da coleta de dados do processo evolutivo das quatro sessões subseqüentes destinadas a criar um ambiente terapêutico apropriado para o sucesso da coesão do grupo. Legenda: 1- Assiduidade; 2A- Atenção: Desempenhar um papel; 2B- Atenção: Participar da idéia do outro; 3- Colocações de idéias e pensamentos positivos; 4A- Memória imediata; 4B- Memória em curto prazo; 4C- Memória em longo prazo; 5A- Percepção motora: Duração; 5B- Percepção motora: Intensidade.

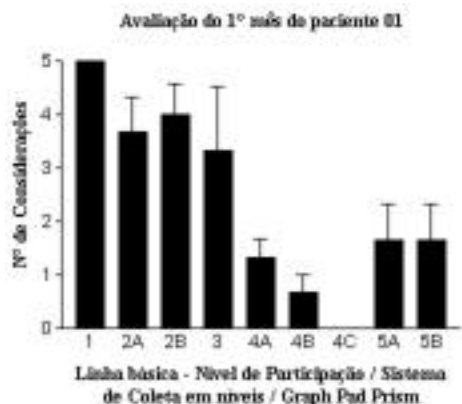


Figura 4: Estudo de Caso do paciente 01 referente às quatro primeiras sessões destinadas ao desenvolvimento de um método de observação sistemática que permite a identificação da "linha básica" utilizada posteriormente como padrão inicial para comparação.

Legenda: 1- Frequência; 2A- Atenção: Desempenhar um papel; 2B- Atenção: Participar da idéia do outro; 3- Colocações de idéias e pensamentos positivos; 4A- Memória imediata; 4B- Memória em curto prazo; 4C- Memória em longo prazo; 5A- Percepção motora: Duração; 5B- Percepção motora: Intensidade.

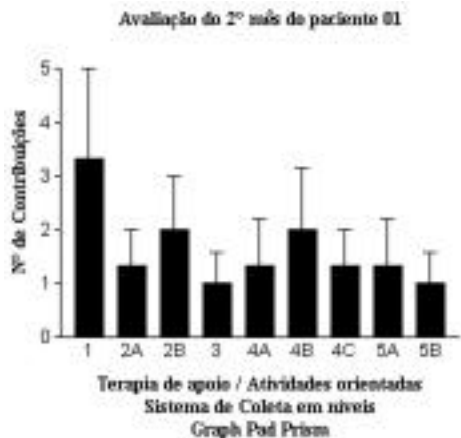


Figura 5: Coleta de dados das quatro sessões seguidas destinadas a avaliação do processo evolutivo, buscando promover o máximo de participação, envolvimento ativo e de atenção ao "AQUI e AGORA".
Legenda: 1- Frequência; 2A- Atenção: Desempenhar um papel; 2B- Atenção: Participar da idéia do outro; 3- Colocações de idéias e pensamentos positivos; 4A- Memória imediata; 4B- Memória em curto prazo; 4C- Memória em longo prazo; 5A- Percepção motora: Duração; 5B- Percepção motora: Intensidade.

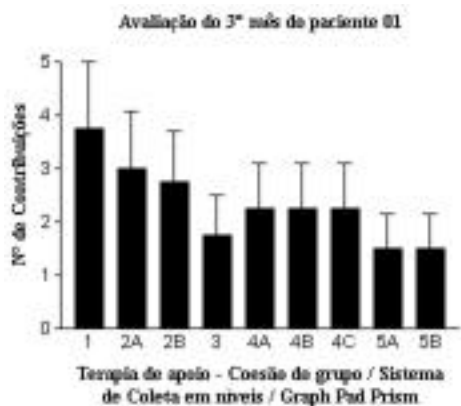


Figura 6: Resultado da coleta de dados do processo evolutivo das quatro sessões subseqüentes destinadas a criar um ambiente terapêutico apropriado para a coesão do paciente no grupo.
Legenda: 1- Frequência; 2A- Atenção: Desempenhar um papel; 2B- Atenção: Participar da idéia do outro; 3- Colocações de idéias e pensamentos positivos; 4A- Memória imediata; 4B- Memória em curto prazo; 4C- Memória em longo prazo; 5A- Percepção motora: Duração; 5B- Percepção motora: Intensidade.

Considerações finais

Este estudo propicia evidências objetivas do processo evolutivo alcançado nesta fase de implementação da musicoterapia na instituição proposta. A interpretação dos dados vem facilitando a leitura da equipe multidisciplinar e respondendo questões não somente do processo evolutivo, mas também sobre a função e o uso da música como instrumento terapêutico. Além disso, especifica os métodos comprovados em pesquisa e a sua reutilização, considerando-se o socio-cultural do grupo. Os resultados obtidos nesta fase de implementação facilitam o processo de auto-análise do profissional em musicoterapia com relação às abordagens utilizadas, demonstrando o que deve ser mantido ou modificado para possíveis investigações futuras.

A implementação de programas de atendimento que propiciem ao paciente um direcionamento, ou ainda uma ligação entre a instituição e à comunidade são serviços que vêm sendo identificados como necessário a pacientes psiquiátricos na transição e inserção bem sucedida dessas pessoas à comunidade após a hospitalização. Os dados desta fase inicial da pesquisa na prática terapêutica demonstram que a assiduidade varia conforme o quadro clínico do paciente, em função da falta de recursos financeiros e principalmente do hábito de procurar por tratamento. Melhoras consideráveis foram encontradas nos *aspectos cognitivos e sensoriomotor*.

Uma das perspectivas futuras de investigações previstas após os resultados até agora obtidos será observar isoladamente a assiduidade dos pacientes às sessões de musicoterapia e sua possível relação com as alterações do quadro clínico desta população.

Referências Bibliográficas

- ATLEE, E. A. (1804). *An Inaugural Essay on the Influence of Music in the Cure of Disease*. Philadelphia: B. Graves, Printer
- BOXBERGER, R. (1962). *Historical Bases for the Use of Music in Therapy*. In *Music Therapy*, ed. H. Schneider.
- CARLSON, E. T; J. L. Wollock & P. S. Noel, eds. 1981. *Benjamin Rusch's Lecture of the Mind*. Philadelphia Philosophical society.

- FURMAN, C., ed. (1988). Effectiveness of Music Therapy Procedures: Documentation of Research and Clinical Practice. Washington D. C.: National Association for Music Therapy.
- GFELLER, K. E; Thaut.H. M. (1990). Psychomusical Foundations of Music Therapy;Taxonomy of Clinical Music Therapy Programs and Techniques , in Unkefer, R. E. Music Therapy in the Treatment of Adults with Mental Disorders, New York: Schirmer.
- MATHEWS, S. J. (1806). On the Effects of Music in Curing and Palliating Diseases, Philadelphia: P. K. Wagner.
- SOLOMON, P.; B. Gordon & J. Davis. (1984). Community Service to Discharged Psychiatric Patients. Springfield, Il.: Charles C. Thomas.
- VAN DE WALL, W. (1936). Music in Institutions, New York: Russell Sage Foundation.

Um Olhar Fenomenológico sobre o Ensino de Piano em Conservatório Público Mineiro

Denise Andrade de Freitas Martins

Mestre em Educação Musical pelo CBM- RJ - Diretora do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”, Ituiutaba - Minas Gerais

E-mail: denise@mgt.com.br

Sumário: O ponto de partida para este estudo foi a noção de que todo o trabalho pedagógico e a relação aluno-piano-professor em Conservatórios Públicos de Música em Minas Gerais dependem dos programas de piano. Nosso interesse foi despertado pela insegurança e descontentamento constantes dos professores no tocante à responsabilidade de decisão na elaboração de programas de piano. Procurando a fonte desta prática, encontramos um estudo realizado por Lília Neves Gonçalves sobre a criação e as concepções pedagógico-musicais dos Conservatórios Públicos de Música em Minas Gerais na década de 50. Verificamos, assim, que os programas, baseados em modelos já existentes, sempre deveriam ser dependentes da decisão dos professores. Para descrever e analisar a relação aluno-piano-professor nas aulas de piano do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”, em Ituiutaba, apresentamos uma abordagem fenomenológica baseada, principalmente, nos escritos do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. A descrição e análise das aulas de piano que realizamos consideram, principalmente, o uso da linguagem musical, da linguagem falada e a concepção do corpo-próprio ou do corpo fenomenológico de Merleau-Ponty. Outras figuras emergem enquanto as situações em aula são descritas, a relação aluno-piano é ampliada tornando-se mais complexa, e negando a existência de um complicador hipotético: os programas de piano.

Palavras-Chave: Conservatório, Programa de Piano, aluno-piano-professor, Fenomenologia da Percepção, Merleau-Ponty.

Introdução

Gonçalves (1993) menciona a década de 50 para o surgimento dos conservatórios públicos mineiros, por iniciativa do, então, governador Juscelino Kubitschek. Dentre os cursos propostos havia: o Curso de Professor de Música, o Curso de Canto e o Curso de Instrumentistas, que tinha como finalidade a formação ou a preparação de músicos solistas e virtuosos; tradição européia do século XIX, evidenciada nos conteúdos programáticos, com enfoque em seletas composições antigas e modernas, brasileiras e estrangeiras.

O Curso de Piano foi uma constante e os conteúdos programáticos aplicados eram de responsabilidade dos professores, que na maioria haviam cursado ou cursavam o Conservatório Mineiro de Música de Belo Horizonte, o Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e o Conservatório Dramático Musical de São Paulo.

De acordo com essa prática, ou seja, a responsabilidade – elaboração, decisão e aplicação – dos programas a cargo dos professores, sustentou-se a hipótese, no presente trabalho, de que os programas de piano são os responsáveis pelos conflitos existentes entre os diferentes objetivos de alunos e professores.

Assim, a relação aluno-piano-professor foi estudada, percebendo-se, enquanto observados, os seguintes aspectos: a linguagem usada para falar de música, as lacunas existentes entre as conversações, a linguagem expressa na ausência de fala, a ausência de apoio no estudo do piano, a visão deliberada na partitura musical e a secundariedade da audição no fenômeno musical.

As observações ultrapassaram a suposta problemática, os programas de piano, buscando-se, assim, no pensamento do filósofo francês Merleau-Ponty o referencial teórico desta pesquisa em, basicamente, três obras: *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas* (1990), *Signos* (1991) e *a Fenomenologia da percepção* (1994).

Fundamentação Filosófica - A Fenomenologia e Merleau-Ponty

Do grego *phainomenon*: o que aparece, ou o próprio movimento de aparecimento do real. A fenomenologia não se detém no encantamento da observação do objeto exterior; ela pesquisa, observa, examina até poder descrever o fenômeno. É a libertação do exterior para a análise da experiência vivida. O verdadeiro mundo é construído a partir de um *eu* peculiar, o eu-no-mundo.

Merleau-Ponty (1908-1961) compreende as formas mais simples do comportamento humano excluindo a causalidade mecânica. Os modos de existência do homem e sua relação com o mundo é a união dialética e indecomponível da alma e do corpo. Substitui a idéia de causa pela de ocasião, desde que o homem vive com as coisas, os seres e o seu próprio corpo; a sensação pura não existe. Nosso corpo é o campo primordial à realização de qualquer experiência e o mundo sensível não é aquele que tratamos de captar, mas aquele pelo qual e no qual somos captados.

Nós nos apropriamos dos pensamentos pelos nossos conhecimentos, experiências e valores, chegando a pensá-los em idéias e ainda concretizá-los. O pensamento e a palavra se pensam e se falam em nós. Os fenômenos não são vistos como puros atos isolados, mas como o engendramento de fatos

numa dada situação, na tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é. Portanto, a fenomenologia não explica, não analisa, e sim descreve o fenômeno; ela procura pela autenticidade, não podendo ser adotada nem herdada, mas está em constante e permanente elaboração individual.

Pensamos a partir daquilo que somos como percebemos e o pensamento advém em proporção às experiências. O mundo fenomenológico é a fundação do ser e a filosofia é a realização de uma verdade, ela não é doutrina nem sistema, mas um movimento laborioso de busca e pesquisa no ser por excelência – o HOMEM.

A Fenomenologia da Percepção

A fenomenologia é o estudo das essências e sua reposição na existência, à procura do reencontro do contato espontâneo do homem com o mundo. Merleau-Ponty observa que o homem não pode ser de outra maneira que não fenomenologicamente. A própria inserção do homem no mundo depende da constante re-ação e inter-ação entre homem e mundo, num processo espontâneo de assumir-se num dado lugar, segundo determinadas condições, engajado no próprio ser.

O homem pensa o mundo e pensa o pensamento, e é nessa atividade que o enraizamento ontológico (ser-homem) ou o engajamento (ser aluno de piano) tem lugar. O solo de ancoragem da filosofia de Merleau-Ponty é a experiência.

Abrimo-nos ao mundo através e pela percepção e as sensações participam dessas experiências literalmente em comunhão. Existe um encadeamento das percepções e das sensações em nosso corpo pela presença dele mesmo no mundo.

Os homens apreendem o mundo através de uma disposição dos sentidos em condições mais ou menos semelhantes, ficando as diferentes percepções a cargo dos modos de assumirem-se ou localizarem-se segundo múltiplas possibilidades. A percepção é um fenômeno primário, e ela não é a junção nem a somatória de partes, mas uma estrutura, uma fusão de elementos que fazem um todo. Uma estrutura é perceptível porque se destaca de um fundo. Uma idéia musical, por exemplo, só se comunica pelo desdobramento dos sons e uma melodia preexiste às notas que a compõem; ela é uma organização musical, uma *Gestalt* reconhecível.

Para Merleau-Ponty, uma organização espontânea do campo sensorial onde os elementos dependem do todo é uma *Gestalt*; uma estrutura de figura e fundo. A percepção se faz presente ao contrário de ser explicitadamente colocada e conhecida por nós. O mundo percebido é o fundo sempre pressuposto por toda racionalidade, todo valor e toda existência.

O Corpo Próprio

A fenomenologia da percepção não pensa o corpo biológico e fisiológico sujeito à consciência. Nosso corpo não é servo da consciência e só há consciência se houver algo em que ela possa se jogar. Corpo e consciência são paralelos, confundem-se num único ato. A reflexão só é possível se for retomada descritivamente pela própria vivência; não interpretamos o que vivemos. Não é o pensar sobre, mas pensar o pensado.

Não compreendemos um mundo por ele já estar construído ou dado, mas por estarmos instalados nele mediante nossa experiência. A história perceptiva de cada sujeito é o resultado de suas relações com o mundo objetivo e o pensamento objetivo ignora o sujeito da percepção. A esse homem que é em si mesmo um mundo, que se recria e se reconstitui a cada instante, é que Merleau-Ponty chama de sujeito perceptivo; ele percebe sem perceber que está percebendo. Perceber não é lembrar-se, é apreender as coisas no sentido em que as vemos no mundo e em nosso mundo. Assim, o homem desvela o sentido que o mundo lhe apresenta e esse corpo do sujeito perceptivo é denominado pelo autor de corpo próprio ou corpo fenomenológico, que é o corpo da experiência do corpo. Esse corpo difere do corpo biológico porque é o meu corpo bem como do corpo subjetivo, desde que a fenomenologia observa que a percepção antecede o pensamento.

Toda experiência da percepção se dá no campo entre o sujeito e o objeto, e o corpo perceptivo é aquele onde as coisas e os outros vêm a ele, de maneira violenta, pela própria percepção. Nosso corpo não é somente uma estrutura física, mas estruturas vividas e experimentadas, sujeitas a transformações inerentes à experiência humana.

Merleau-Ponty defende a idéia de que o corpo tem dentro de si toda uma sabedoria guardada e que não age por puro pensamento consciente. Nosso corpo é uma potência de um certo mundo e nós nunca movemos nosso corpo objetivo mas o nosso corpo fenomenal. Nossa consciência só é o que é por intermédio de nosso corpo, ela é o ser para a coisa. Nosso corpo é no espaço e no tempo sem nisto pensar. É com a experiência motora que o corpo tem acesso ao mundo e aos objetos e não, particularmente, através do conhecimento.

No caso dos instrumentistas, por exemplo, a aquisição de um hábito decorre das experiências do corpo próprio, remanejadas e renovadas pelo esquema corporal, sistema de posições atuais como um sistema aberto a infinitas posições equivalentes em outras orientações, por uma entrega ao esforço corporal e não pelo pensamento ou pelo corpo objetivo.

O corpo próprio não é um objeto e a consciência que se tem dele não é um pensamento e é neste e com este mesmo corpo que aprendemos e

conhecemos o nó que existe entre nossa essência e nossa existência, reencontradas na percepção.

A Motricidade

As partes de nosso corpo formam um sistema, não se apresentam a nós como órgãos isolados e responsáveis por funções fixadas ou mesmo determinadas. Não somos nós que tocamos, é nosso corpo que toca; a experiência tátil se faz adiante de nós e não é centrada em nós. Nosso corpo não está no espaço por uma fixação de posição, mas por uma situação na qual ele se encontra. Merleau-Ponty chama de esquema corporal essa maneira de se exprimir do corpo no mundo, existindo então o espaço exterior e o espaço corporal, cujo corpo apresenta uma estrutura de figura e fundo. Não se pode esquecer esse duplo horizonte de corporalidade do sujeito que se situa no mundo.

No ato de estar sentados, o espaço pode nos ser dado numa intenção de simplesmente ser, de apreensão deste espaço, sem que haja a intenção de conhecimento em relação a este espaço. Movemos o nosso corpo fenomenal e não nosso corpo objetivo.

Merleau-Ponty (1994) observa que a equivalência dos sentidos é vivida antes mesmo de ser concebida. A motricidade é, assim, compreendida enquanto intencionalidade original, numa atitude do sujeito perceptivo de um “eu posso” e não um “eu penso”. O movimento deixa de ser o pensamento de um movimento. Nosso corpo tem seu mundo e os objetos ou os espaços podem estar presentes ao nosso conhecimento sem estar presentes ao nosso corpo.

O hábito é uma apreensão motora de uma significação motora e habituar-se é instalar-se nos objetos a ponto de fazê-los participar de nosso próprio corpo. Nossa motricidade não se conjuga à lei do tudo ou nada desde que nosso corpo próprio é aquele que compreendeu e por isso adquiriu um hábito.

Os Sentidos e a Coisa

De acordo com Merleau-Ponty (1994), chegamos ao fenômeno da realidade estudando as constantes perceptivas e, assim, as noções de grandeza e forma que temos das coisas, as quais apresentam caracteres ou propriedades estáveis, são variações de perspectivas aparentes.

Desde que um objeto faça parte de nosso mundo, a qualquer ponto e distância que estejamos dele, ele é sempre um objeto em realidade e não um objeto em perspectiva; ele é uma coisa, desde que conserva em si seus caracteres e propriedades invariáveis.

Para aquele que percebe, o objeto visto de longe não é presente e real como visto de perto, mas é identificado em todas as suas posições,

distâncias e sob todas as suas aparências. Essa unidade do processo perceptivo é assegurada pela percepção privilegiada; porque possuímos um corpo próprio, um corpo em posse desse mundo, e não um corpo objetivo.

A percepção vai direto às coisas, ela não necessita passar pelos caracteres e propriedades; ela não se sustenta nos detalhes nem neles se atém, ela os supera na apreensão do todo. A percepção tátil ao mesmo tempo em que possui uma propriedade objetiva admite um componente corporal; quem toca e apalpa é a mão e não a consciência. Nossas percepções táteis são assumidas por todo nosso corpo e não por um certo órgão. Os fenômenos, as coisas, os objetos se oferecem ao nosso olhar e à nossa apalpação, o que nos desperta uma certa intenção motora. Quem se encontra com o objeto é todo o nosso corpo enquanto sistema de potência perceptiva.

A coisa escapa ao pensamento, ela é aquilo que não aparece, seu sentido está por inteiro nela. Na percepção, o sentido da coisa aparece em “carne e osso” e, para o seu entendimento, a significação não tem lugar. A coisa nos ignora, ela repousa em si, e nós só a veremos se suspendermos nossa ocupações; ela nos escapa como o pensamento alheio. A vida humana compreende tanto ambientes definidos quanto uma infinidade de ambientes possíveis, porque está lançada em um mundo natural.

O Mundo Natural

O mundo não é um objeto, ele é o meio natural e o campo de nossos pensamentos e de nossas percepções explícitas. Nós possuímos o mundo assim como somos possuídos por ele; por nosso ponto de vista. O mundo sensível é aquele pelo qual e no qual somos captados, ao contrário de tratarmos de captá-lo. Quando suspeitamos de nossos pontos de vista aí sim, nós estamos julgando, comungando as duas aparências, a percepção e a reflexão. Nossa consciência é ambígua e nem por isso é imperfeita. Enganamo-nos com o outro porque o vemos pelo nosso ponto de vista. O que um percebe o outro, talvez, só adivinha. O mundo percebido não é da ordem das leis.

A Linguagem e a Palavra

A linguagem é uma tradução imperfeita do pensamento; ela não é nem um objeto do pensamento e nem um objeto para nós. Ela é sempre indireta e alusiva, é, muito mais, um conjunto de gestos lingüísticos que convergem para a tentativa de expressão, de comunicação. Existe uma opacidade da linguagem, desde que o sentido da palavra não está fundado nela mesma, mas no engendramento de uma com as outras, nos seus movimentos de diferenciação e articulação. Possuímos uma intenção de falar que de silenciosa se torna falante e as palavras se organizam ou não em nós de modo a nos surpreenderem, como se falassem por nós. As palavras são dadas a quem

fala e a quem ouve como vestígios, nós nunca as apreendemos numa certeza de significação. A conversação atinge significados dos mais diversos, tanto em abrangência quanto em profundidade.

Um símbolo, uma palavra, um conceito, só são compreendidos com base em nossas experiências anteriores. Existe um jogo entre o que é sentido e o que é simbolizado; uma dialética. A linguagem é uma via de “mão dupla”, é o dito pelo não dito; não se pode garantir seu sucesso efetivo. As premissas são sempre ultrapassadas quando se referem às conseqüências da palavra e da percepção.

A linguagem é implícita e confusa, desde que não pode ser pensada como um sistema de idéias positivas, pois ela é feita de diferenças sem termos, ou seja, os termos são organizados em nós que falamos mais pelas suas diferenças do que semelhanças. A linguagem se torna presente para nós quando deixa de ser um meio e se constitui como um ser. E ela não é unilateral em seu aparecimento. Seu sentido é para muito além dos signos.

As palavras que proferimos são como que arrancadas de nós por um gesto e sua espontaneidade está em nosso enraizamento e crescimento, o qual é fruto de nosso trabalho. A linguagem não é prisão nem mesmo nosso único guia; sendo um signo, é o evocar de uma infinidade de outros signos. Sua significação é encontrada muito mais no esforço de alcançá-la. A linguagem sozinha não é nada, bem como não é o corpo sozinho que ama.

Os Alunos De Piano Sob O “Olhar” Fenomenológico De Merleau-Ponty

Perceber alguma coisa dentre tantas coisas é atestar que estamos encarnados no mundo. Observando os alunos de piano, percebeu-se principalmente: os encontros e desencontros da linguagem, com acentuada lacuna nas conversações de alunos-professores diante do uso de palavras técnico-musicais; a presença do silêncio, uma coisa intrigante, nas mais diversas situações; o desprezo acerca da relação pianista-piano, o corpo numa situação, sobre os necessários e adequados pontos de apoio (pés-chão, ísquios-cadeira, dedos-teclado) segundo Gainza (1988); e a verificação de uma co-implicação dos programas de piano na relação aluno-piano-professor; confirmando-se, assim, uma estreiteza nesta situação pesquisada, ou seja, uma visão quase que mutilada dos corpos envolvidos diante de tantas possibilidades de olhares.

Assim, os programas de piano deixaram de ser os hipotéticos complicadores. E o que se mostra urgente é a queda deste paradigma acompanhada de olhares dirigidos a um corpo-próprio, ao contrário de um corpo-objetivo; uma visão fenomenológica do homem, do mundo e das coisas.

Tal visão decorreu, principalmente, de observação da situação, para não dizer mundos, aluno-piano-professor que ofereceu surpresas num contínuo movimento de infinitas possibilidades de respostas comportamentais.

Citem-se como exemplos:

Adolescentes e adultos aparentam demasiada preocupação com erros e acertos, ficando por vezes inibidos e até relativamente impotentes nessas situações, ao contrário das crianças, que não têm necessidade de romper o discurso musical diante dos erros; errando e (ou) acertando, continuam tocando.

Em relação a recomeçar uma peça, adolescentes e adultos partem de pontos dos mais variados, para não dizer insignificantes, enquanto condutores de uma linguagem. As crianças, não; preferentemente retornam ao início primeiro, ao começo mesmo.

O rompimento do discurso musical decorreu, por vezes, da leitura de determinados signos da notação gráfico-musical, como barra de divisão de compasso no final de pentagrama e pausas. É a quebra do discurso musical diante do olhar de um signo grafado em partitura; um sentido interferindo em outro sentido, ou seja, a não independência dos sentidos. De acordo com Merleau-Ponty (1994: 473), “na percepção individual nós aprendemos a não realizar nossas visões perspectivas à parte umas das outras; nós sabemos que elas escorregam umas nas outras e são recolhidas na coisa.”

Na aprendizagem musical das crianças, o sucesso ficou reservado às peças letradas, o que confirma o pensamento de Gainza (1964), de que a canção é o alimento mais importante que a criança recebe. Enquanto as crianças exploram e descobrem o teclado através de manipulação, jovens e adultos se deixam inibir, perdendo a liberdade e ousadia. Sobre o ritmo musical, estes primeiros, aqui citados, não contam, não falam, não questionam, não põem em dúvida, não precisam de T Á-T Á-T Á nem L Á-L Á-L Á, e nem mesmo 1 e 2 e 3 e 4 e; simplesmente fazem música, de modo espontâneo e encantador. Os demais fazem o que foi aqui anunciado, e mais, batem que batem pé e pés, dividem e subdividem a contagem, e, na maioria das vezes, o resultado sonoro obtido parece, ainda, insatisfatório.

Dentre os sentidos, no momento da experiência musical, a visão parece dilatada diante da audição, existe uma perda das sutilezas, o que confirma uma secundariedade do fenômeno sonoro, onde a audição deveria ser o maior “olhar”, o juiz absoluto desta experiência.

No uso da linguagem falada para explicar a linguagem musical existe uma insignificância e insatisfação sem fins, ou melhor, o uso de um signo para falar de outro é um transplante demasiadamente confuso. Entrelaçados e mesclados às linguagens falada e musical, apareceram os silêncios: cheios de fala, falantes mesmo, e, por vezes, constringedores e

intrigantes. Silêncios culturais, silêncios muito mais impregnados de fala do que a própria fala.

Por parte dos professores, existiu plena inobservância da corporalidade dos alunos. Olhos dirigidos unicamente à fala, ficando ao tempo e ao vento a plenitude de significados expressos na linguagem não-verbal, na linguagem gestual; corpos que falavam inteiros, exceto pela fala falada, e os professores não percebiam nem mesmo os pontos de apoio necessários à situação aqui presente: pianista-piano.

No caso das crianças, que não alcançavam o chão com seus pés, a necessidade do apoio pés-chão surgia visivelmente no entrelaçamento dos pés no ar e (ou) no entrecruzamento destes mesmos pés com os pés do banco do piano. A verdade em essência, a necessidade na aparência, o visível do invisível de Merleau-Ponty.

Assim, os programas de piano deixaram de ser os hipotéticos complicadores em absoluto, devido, principalmente, a existência em sua volta de tantos outros complicadores, como: as várias abordagens dadas a ele, as diferentes maneiras de falar dele, as etapas de sua apresentação, as observações em relação à postura corporal, aos pontos de apoio e às reações dos alunos diante dele, a vastidão de repertório para livre escolha, a condução de seu aprendizado, as horas de estudo dispensadas a ele e, especialmente, a busca de cada um de algo que lhe seja pleno de realizações, na tentativa de ao menos existir em plenitude enquanto homens possuidores de um corpo, lembrando-se de que a percepção, que parece estar desprezada, antecede o pensamento objetivo, desde que o mundo percebido é o fundo pressuposto de toda racionalidade.

Referências Bibliográficas

GAINZA, Violeta Hemsy de. *Estudos de psicopedagogia musical*. Trad. Beatriz H. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1988. 140 p.

_____. *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana, Sociedade Anonima Editorial y Comercial, 1964. 245 p.

GONÇALVES, Lília Neves. *Educar pela música. Um estudo sobre a criação e as concepções pedagógico-musicais dos Conservatórios Estaduais Mineiros na década de 50*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1993. 179 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 662 p. (Coleção Tópicos).

_____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990. 93 p.

_____. *Signos*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 392 p.

Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica

Denise Garcia
Universidade Estadual de Campinas
E-mail: d_garcia@iar.unicamp.br

Sumário: O presente trabalho é uma breve apresentação da pesquisa de doutorado desenvolvida pela autora. Trata-se de um estudo dos modelos perceptivos como instauradores da composição na Música Eletroacústica e sua implicação na questão da forma musical. Partimos de uma alegação da falta de um sistema composicional nesse gênero musical e chegamos, através das teorias de Pierre Schaeffer, F. B. Mâche e François Bayle à questão dos modelos perceptivos. Dividimos os modelos em quatro tipos: sonoros, visuais, modelos do espaço acústico e modelos do corpo. O trabalho se conclui abordando a questão da transferência entre modalidades sensoriais, tanto para a criação quanto para a recepção da obra nesse gênero musical.

Palavras chaves: música eletroacústica, composição, modelos perceptivos, forma musical.

Forma, percepção e conceitos na música eletroacústica

A forma musical deve ser entendida hoje como um resultado particular de cada obra. François Delalande levanta bem a questão, quando fala da existência não de uma forma, mas de muitas, dependendo do ponto de vista que se adota (Delalande, 1990, p.42).

Deste modo, acreditamos que o estudo das formas, hoje, exige uma outra abordagem além da mera análise descritiva. Ele deve aproximar-se de outras áreas do conhecimento e transcender o campo da teoria musical pura. Deve ser um estudo que busque os seus princípios, e, portanto, um estudo dos modelos que as provocam.

Na música eletroacústica em especial – o objeto de nosso estudo – a questão da forma também sofreu os mesmos impasses da música instrumental. Mas a pesquisa com novas sonoridades abriu o espaço para se trabalhar cada vez mais com a materialidade sonora.

É comum falar-se da música eletroacústica de gênero acusmático como uma música sem sistema (Delalande, 1986). Mas essa afirmativa não se mostra verdadeira, quando se verifica que desde o início da música concreta, Pierre Schaeffer buscou desenvolver um novo sistema musical, baseado na

fenomenologia da escuta e que ele chamou “sistema da escuta reduzida” (Schaeffer, 1966, p.349-359). Ele partia da escuta como elemento fundador da música concreta.

Quando surgiram, no final dos anos quarenta e início dos anos cinquenta, a música concreta e a música eletrônica foram consideradas como poéticas opostas: a primeira, como uma poética que se orienta em aspectos perceptivos e a segunda, como uma que se orienta em aspectos conceituais. Neste sentido, é interessante citar o artigo de Agostinho Discipio “*Conceptual versus Perceptual Aspects of Composing, Some Observations*” (1994). Nele o autor defende, para os estudos em musicologia cognitiva, a posição de que essa dualidade faz parte de uma dialética fundamental à dinâmica da experiência artística, uma dialética que está presente no processo composicional em geral. Não se trata de dividir a arte entre perceptiva e conceitual, mas de reconhecer que o processo de criação envolve percepção e conceitualização. O autor nos fala: “em um nível básico, a formação conceitual é um processo de categorização de perceptos e relações entre perceptos” (Discipio, 1994, p.173).

A associação entre percepção e conceitualização feita pelo autor desfaz a impressão de que uma música guiada pela percepção não chega a conceitos. Pierre Schaeffer foi o primeiro a propô-los para a música eletroacústica de gênero acusmático, segundo o método descrito por Discipio. Schaeffer propôs, com o sistema de escuta reduzida, uma modelização a partir do sonoro. Ele não menciona porém a questão dos modelos. Quem o fez, mais tarde, foi François Bernard Mâche (1987). A teoria dos modelos sonoros de Mâche, porém não parte do sistema de escuta reduzida, mas da imitação dos fenômenos sonoros reais, seguindo a trilha da obra de Messiaen.

Por outro lado, François Bayle propõe o conceito de imagem-de-som, como um conceito que desenvolve e aperfeiçoa o conceito de objeto sonoro de Schaeffer (Bayle, 1993). “O passo que Bayle dá é o de sair da Fenomenologia e ir buscar nas Ciências Cognitivas, na Semiótica peirceana e na Morfogênese, a compreensão do processo de percepção, dando um passo adiante no processo da escuta reduzida. Não se trata, na percepção, de se ater apenas à qualidade do sonoro, mas o de entender que as formas, os contornos sonoros que são percebidos se espelham em um repertório de imagens arquetipais internas que permitem a inteligência do sonoro, ou a sua semiose” (Garcia, 1998, p.274). Desta forma, o conceito de imagem-de-som de Bayle entrecruza de forma harmoniosa os conceitos de objeto sonoro de Schaeffer e o de modelo sonoro de Mâche. Além disso, ele está aberto a uma abordagem mais ampla dos modelos perceptivos, vinda das outras modalidades sensoriais, mesmo que Bayle não tenha formalizado este aspecto.

Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica

Em nosso trabalho dividimos os modelos perceptivos em quatro tipos: os modelos sonoros, os modelos visuais, os modelos do espaço acústico e os modelos do corpo.

Para o estudo dos modelos sonoros partimos do conceito de objeto sonoro de Pierre Schaeffer (1966) e do conceito de imagem-de-som de Bayle (1993). A seguir abordamos a tipomorfologia de Schaeffer, entendida como proposição específica de modelo perceptivo sonoro com estudos de obras de três de seus colaboradores: Pierre Henry, Bernard Parmegiani e de François Bayle. Como contraponto, apresentamos o conceito de modelos sonoros de Mâche (1987), que coloca a questão da mímese como um vertente essencial dos modelos sonoros.

Como fechamento do estudo dos modelos sonoros, demonstramos que o seu uso se traduz como uma operação metafórica, o conceito de metáfora enquanto um dos eixos de articulação de linguagem tal como tratou Jakobson (1963) e Barthes (1985), relacionado ao processo de seleção, substituição e similaridade. Fazemos então uma classificação dessas operações, dividindo-as em três: primeiro, o modelo como maquete externa a ser traduzido por outro material sonoro e suas variações; segundo, o modelo como um objeto original que vai gerar muitas variantes e versões; terceiro, o modelo como um primeiro objeto, a partir do qual o compositor vai buscar ou construir outras amostragens de objetos que tenham uma relação com o primeiro. Distinguimos também três níveis de apropriação do modelo: o nível imitativo, o modelo enquanto organização formal e sua inspiração como uma idéia.

O conceito de imagem-de-som nos dá a chave para pensarmos a construção formal na música eletroacústica. Tanto os conceitos de Schaeffer quanto o de Mâche se atêm estritamente à esfera do sonoro. O conceito de Bayle é mais aberto à questão intersemiótica, assim como o pensamento de Xenakis que, na tradução de leis tanto visuais como auditivas para a matemática e a lógica, permite o intercâmbio entre as diferentes áreas.

Tratando do paralelo entre som e visualidade, desmanchamos em nosso trabalho um jargões pejorativos da música eletroacústica de gênero acusmático como uma música “cega”. Diferentes compositores citam analogias de procedimentos entre as artes pictóricas e a música desenvolvida em estúdio. O nosso intuito é mostrar que as relações vão além da similaridade de procedimento, mas a própria imagem mental pode servir de interface entre o sonoro e o visual.

Além das influências do modelos visuais na composição eletroacústica, há um outro fator da visualidade que é o aspecto das anotações e codificações gráficas como recurso do processo composicional. Fazemos a classificação de quatro tipos de codificações visuais na música eletroacústica

que respondem a diferentes funções: primeiramente, as anotações, esquemas, gráficos, notações icônicas, desenhos ou roteiros na concepção da obra; em segundo lugar, as codificações de operações durante o processo composicional; em terceiro lugar, os planos de mixagem e gráficos de indicações para o intérprete de música eletroacústica, que responde pela difusão da obra; por último, os gráficos de transcrição de escuta elaborados para o ouvinte ou estudioso.

O espaço acústico toma, desde os primórdios da música eletroacústica uma posição de destaque, tornando-se um fator primordial e uma ferramenta da escrita composicional desse gênero musical. Abordando todas as incertezas de experiências que os compositores trazem a respeito do espaço como parâmetro sonoro tentamos construir uma lista de elementos de escrita espacial, considerando os conceitos de espaço interno e espaço externo do som de Michel Chion (1988). Separando o som estático do som móvel, vemos no primeiro a questão da localização que envolve direcionalidade e profundidade (sendo que esta pode ser já construída no próprio suporte). Francis Dhomont denomina a perspectiva estática como elemento composicional, dividindo a profundidade em planos (Dhomont, 1988, p.16). O som pode descrever relevos cinemáticos tanto no eixo da profundidade quanto da direcionalidade do espaço. Algumas figuras de linguagem espacial já se estabilizaram na escrita composicional, tais como percursos de lateralidade de estereofonia, circularidade, ping-pong (movimento do som muito rápido entre dois alto-falantes), eco ou o fundo e figura. Na octofonia, novas e complexas possibilidades de escrita espacial se abrem ao compositor. Não podemos nos esquecer da questão do espaço imaginário trazida por Jean-Christoph Thomas (1991), que trata das referencialidades extra-textuais dos signos sonoros.

Como introdução ao capítulo sobre os modelos do corpo na música eletroacústica partimos da afirmação de Molino sobre a necessidade de reintroduzir o gesto e o corpo na música (Molino, 1988). Na música eletroacústica formas de representação do corpo sempre estiveram presentes, seja nas formas de representações de sons corpóreos, de gestos corporais, quanto de modelos cinestésicos e a percepção autocentrada do espaço. Partindo das formas de representação do corpo na obra *Symphonie pour un Homme seul* de Schaeffer e Henry, fazemos uma classificação dos modelos corpóreos na música eletroacústica em geral. Falamos do gesto instrumental, dividindo-o em três matizes: o gesto tradicional, o sentido tátil do som e o gesto transparente. Falamos da representação da voz e de outros fenômenos fono-respiratórios nas obras diferentes compositores (diferentes técnicas de canto, as mais diversas inflexões do discurso falado, outras expressões vocais, como fonemas, interjeições, gemidos, murmúrios, balbucios, glossolalias, gritos, respirações, sons nasais, suspiros, respirações bucais e nasais com diversos empregos de

força muscular, sons guturais produzidos pela laringe, tosses, arrotos, etc). Fazemos também outra distinção entre o uso da voz como elemento dramático e o uso do registro vocal como material básico que vai gerar novos materiais sonoros, muitas vezes abstraídos de sua referencialidade extra-textual.

Além disso, os modelos cinestésicos que se transformam em parâmetros de escrita espacial: quando o movimento do som representa o ouvinte como um corpo estático em um entorno sonoro móvel, ou como um corpo em movimento - a passagem, o deslocamento - acordando as memórias neuro-motoras no ato de percepção. Por último falamos de um sentido de espaço íntimo que a composição cria com seu ouvinte. Essa intimidade é criada de duas maneiras: a primeira, quando a música tem sons que foram gravados com microfones muito próximos de sua fonte, sons que em si podem não ter nenhuma referência humana direta, mas cujos arquétipos de proximidade estão presentes em nosso repertório de imagens. A segunda maneira, e esta pode estar somada à primeira, é a de trazer na música signos sonoros da nossa vida íntima, do nosso cotidiano, signos que nos são familiares.

Na conclusão de nosso trabalho, lançamos a questão da transferência sensorial e as questões sobre a intermodalidade sensória, para as quais a ciência ainda não tem respostas definitivas (Proust, 1997). Deste modo, concluímos que a música eletroacústica, ao aventurar-se nesse campo, pretende, entre outros, por meio da escuta, reconstruir no ouvinte sensações e memórias dos diversos sentidos. Ela continua, na sua qualidade de arte experimental, a abrir fronteiras e alargar os limites do território artístico.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland (1985). *L'Aventure Sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil.
- BAYLE, François (1993). *Musique Acousmatique – propositions... positions*. Paris: Éditions Buchet/Chastel.
- CHION, Michel (1988). Les Deux Espaces de La Musique Concrète. LIEN – Revue d'Esthétique Musicale, número especial, pp.31-33.
- DELALANDE, François (1990). D'une rhétorique de la forme à une déontologie de la composition. *Analyse Musicale* 20, pp.51-65.
- DISCIPIO, Agostino (1994). Conceptual vs. Perceptual Aspects of Composing. Some Observations. *Proceedings of Third ICMPC*. Université de Liège, pp.173-174.
- DHOMONT, Francis (1988). Navigation à l'Ouïe: La Projection Acousmatique. LIEN – Revue d'Esthétique Musicale, número especial: L'Espace du Son, Ohain, Belgica, pp.16-18.
- GARCIA, Denise (1998). *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica*. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- GARCIA, Denise (1997). O Conceito de imagem-de-som de François Bayle. *Anais do Encontro Nacional da ANPPOM*, pp.273-277.

- JAKOBSON, Roman (1963). Deux Aspects du Langage et deux types d'aphasie. Essais de Linguistique Générale. Paris: Éditions de Minuit, pp. 43-67.
- MÂCHE, François-Bernard (1987). **Musique, Mythe, Nature ou Les Dauphins d'Arion**. Paris: Klincksieck.
- MOLINO, Jean (1988). La Musique et le geste: prolégomènes à une anthropologie de la musique. *Analyse Musical* 10, pp.8-15.
- PROUST, Joëlle (1997). **Perception et Intermodalité**. Paris: Presses Universitaires de France.
- SCHAEFFER, Pierre (1966). **Traité des objets Musicaux**. Paris: Seuil.
- THOMAS, Jean-Christophe (1991). Quelques propositions pour Étudier l'Espace Imaginaire dans les Musiques Acousmatiques. *LIEN – Revue d'Esthétique Musicale*, numéro especial, pp.140-144.

Do Tempo na Música (“Allegro con brio” da *Quinta sinfonia op. 67, em Dó menor, de Beethoven*)

Eduardo Seincman

Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP

E-mail: seincman@uol.com.br

Sumário: O presente ensaio levanta alguns aspectos relativos a uma análise temporal da *Quinta sinfonia* de Beethoven. Coloca em questão o fato de a célula geradora inicial não ser ainda propriamente tempo, mas um instante que inaugura o tempo. A célula age desta forma como um ato primordial que desencadeia o tempo. Mas como ela reaparece e pontua, igualmente, certos trechos do restante da obra, funciona como uma espécie de relê que ao mesmo tempo cria e interrompe o discurso. Beethoven inaugura, assim, os germes de uma nova estética em que a duração e o instante, o espaço e tempo, a continuidade e a fragmentação contrapõem-se e complementam-se em uma dialética que coloca em ação uma outra lógica espaço-temporal.

Palavras-chave: Tempo; Romantismo; Beethoven; instante; duração; espaço.

Em seu livro a respeito de Beethoven, André Boucourechliev¹ observa a presença de dois tipos principais de tema na obra do compositor: o primeiro, uma individualidade musical que se afirma em sua aventura temporal; o segundo, apenas um momento, um campo de ação, um campo de possibilidades, uma probabilidade. O “Hino à alegria” da *Nona sinfonia* representa o primeiro tipo e a célula inicial de quatro notas da *Quinta sinfonia* (1808), o segundo.

Na realidade, estamos diante de dois fenômenos distintos:

- o primeiro é o que se convencionou chamar de *tema*: uma ou mais frases musicais que expressam uma idéia completa e adquirem significado em um contexto determinado por forças harmônicas direcionais;
- o segundo não diz respeito a um tema propriamente dito, pois as células beethovenianas não possuem começo ou fim, não têm

¹ André Boucourechliev. *Beethoven*. Antoni Bosch, Barcelona, 1980.

cadências, não apresentam perguntas e respostas, antecedentes ou conseqüentes, enfim, a ausência de uma lógica causal impede-nos de criar tempo e espacializá-lo. Estamos diante do que se pode chamar, mais adequadamente, de instante: uma fissura do espaço-tempo aberta a múltiplas possibilidades de ocorrências.

Refletindo a respeito da *Quinta sinfonia*, Boucourechliev pergunta:

Que é seu tema? Quase nada... três colcheias e uma mínima, uma das figuras mais simples que existem e uma das mais usuais de nosso inventário rítmico. Além do mais, encontramos-la em toda a literatura musical, inclusive na de Beethoven [...]. Esta célula, marcante, e ao mesmo tempo versátil, é a que o compositor necessita para elaborar o desenvolvimento que imaginou; procurou-a por muito tempo; como o demonstram seus rascunhos, ela não lhe foi “revelada”. Pois a célula, núcleo que liberará uma assombrosa quantidade de energia, deve possuir inumeráveis possibilidades de expansão. Então, conhecerá mil situações harmônicas, tomará mil formas melódicas, particularmente a que inicia a obra. Os traços deste ser único que é o “tema da *Quinta sinfonia*” não aparecerão mais que no conjunto de seus rostos e na totalidade de sua trajetória. Em si mesma, fora de seu contexto, esta célula quase anônima pertence a todo o patrimônio musical. Mas, tal como é transformada pela obra, resulta no “tema do Destino”. A obra cria o tema. (Boucourechliev, 1980: 49)

Esta célula inicial é, portanto, em sua essência, o que Bachelard, em oposição ao tempo vivido bergsoniano, chamou de instante pensado: instante que precede a ação propriamente dita e a partir do qual o próprio tempo é gerado. Deste modo, a força que emana desta célula, deste patrimônio coletivo da música ocidental, advém de sua própria simplicidade e profundidade. Mais que uma simples célula ou motivo de quatro notas e uma fermata, esta figura é uma essência, um estado primordial, um gesto arquetípico que dá vida à linguagem.

Comprendemos, assim, o verdadeiro sentido da palavra destino associada à *Quinta sinfonia*: não é somente a expectativa de um futuro próximo ou distante, mas algo que sempre existiu desde os tempos mais remotos. Trata-se de um princípio cosmogônico, um ato que se repete *ad infinitum*, um evento cíclico, um gesto paradigmático:

Em todos os atos do seu comportamento consciente, o “primitivo”, o homem arcaico, apenas conhece os atos que já foram vividos anteriormente por outro, *um outro que não era um homem*. Tudo o que ele faz já foi feito. A sua vida é uma repetição ininterrupta de gestos inaugurados por outros. (Eliade, 1981: 19)

A realidade só adquire sentido, transforma-se em tempo, à medida que imita e repete um gesto arquetípico e paradigmático¹.

O paralelo com a *Quinta sinfonia* é inevitável: a célula inicial é um instante gerador, um arquetipo. Todas as frases musicais subsequentes são consequência e ao mesmo tempo carregam, em si, as múltiplas facetas desta essência, deste evento que se reatualiza e, de certa forma, se eterniza a cada momento. Tal como salientou Meyerhoff:

Recordar eventos isolados há muito mortos e ocorridos em termos objetivos, com a intensidade, sabor, profundidade e variedade da experiência original, simplesmente mostra que [...] o conteúdo dessas experiências não é afetado pela data de tais experiências. Elas subsistem, para usarmos um termo técnico, no substrato da memória, que lhe dá *status* temporal de um permanente “agora”. (Meyerhoff, 1976: 50)

Assim, o todo e a parte já estavam embutidos na figura inicial. Prova disto é o fato de que se anularmos os cinco primeiros compassos da *Quinta sinfonia* estaremos anulando a peça inteira. Sua célula motriz é o gesto que possibilita a transformação do caos em cosmos, que dá forma e ordena os materiais musicais tornando-os acontecimentos datados. Contudo, digno de nota é o fato de a célula geradora não se restringir ao início da obra e reaparecer, diversas vezes, como um “novo” instante primordial (comps. 22, 59 etc.). Para compreender seu verdadeiro significado, deve-se refletir, pois, sobre as funções que a célula adquire:

- a reexposição da célula interrompe o fluxo temporal da obra, sua *durée*, ocasionando, desta forma, um processo de deslocamento;
- a reexposição é, como já dissemos, um gesto arquetípico que restitui o instante primordial da criação anulando, momentaneamente, a própria ação do tempo e transformando o tempo histórico em tempo mítico:

Com a repetição do ato cosmogônico, o tempo concreto em que se passa a criação é projetado no tempo mítico, *in illo tempore*, em que decorreu a criação do mundo. (Eliade, 1981: 35)

- a cada repetição da célula geradora, Beethoven reinstaura o passado no presente, mas, ao mesmo tempo, quebra a ação do fluxo temporal, permitindo e prefigurando a ocorrência do futuro no presente. Essa dupla função da célula, de negação e afirmação simultâneas, norteia o universo beethoveniano e confirma a observação de Eliade (que, por sinal, retoma, de maneira modificada, santo Agostinho):

¹ “Pierre Janet destaca inicialmente aquilo que se poderia chamar de começos majestosos, os que inauguram uma duração, mas que, no fundo, não pertencem ao que dura”. (Bachelard, 1988: 44)

Se não se lhe prestar qualquer importância, o tempo não existe; por outro lado, quando se torna perceptível (devido aos “pecados” do homem, isto é, quando este se afasta do arquétipo e mergulha na duração), o tempo pode ser anulado. (Eliade, 1981: 100)

- a célula geradora atua, também, no sentido de nos fazer perceber o aspecto corpuscular, fragmentário do tempo, pois, ao interromper o fluxo dos acontecimentos, coloca em questão a sua própria realidade. Neste caso, a célula nega a *durée* bergsoniana e confirma o *instante pensado* de Bachelard.¹

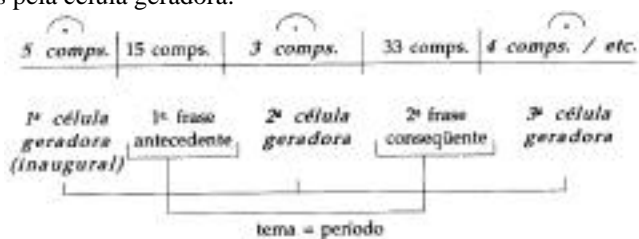
- a célula geradora, reaparecendo de quando em quando, confere ao “Allegro con brio” uma oscilação, uma rítmica temporal em grande escala. Isto vai ao encontro da tese de Bachelard, que se pergunta:

... o que é que permanece, o que é que dura? Apenas aquilo que tem razões para recomeçar. Assim, ao lado da duração pelas coisas, há a duração pela razão. Ocorre sempre deste modo: toda duração verdadeira é essencialmente polimorfa; a ação real do tempo reclama a riqueza das coincidências, a sintonia dos esforços rítmicos. [...] Se o que dura mais é aquilo que recomeça melhor, devemos assim encontrar em nosso caminho a noção de ritmo como noção temporal fundamental. [...] longe de os ritmos serem necessariamente fundados numa base temporal bem uniforme e regular, os fenômenos da duração é que são construídos com ritmos. [...] Para durarmos, é preciso então que confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes. (Bachelard, 1988: 8-9)

Podemos constatar, pois, a existência, na *Quinta sinfonia*, de dois processos fundamentais diferentes, mas interligados: o ritmo e a rítmica. O ritmo-padrão é este:



Há também uma rítmica, resultante da interrupção dos segmentos temporais pela célula geradora:



¹ Bachelard comenta que o instante é um tempo vertical, um tempo detido que não segue a medida do tempo comum horizontalizado e que, portanto, pode anulá-lo. (Conferir neste sentido seu texto “Instante poético e instante metafísico”. In *O direito de sonhar*. Parte III, Difel, 1985).

Vemos que as células geradoras incrustam-se no próprio fluxo temporal da obra e o interceptam, como se fossem espécies de fermatas. Pontuando o texto em momentos inesperados, elas ocasionam deslocamentos e, ao mesmo tempo, oscilações cuja pulsação rítmica está defasada em relação às próprias frases do tema. O ouvinte vê-se, assim, posto diante de um fenômeno polimorfo, de várias camadas temporais, de rítmicas conflitantes que veiculam uma nova forma de organização da sintaxe e, por conseguinte, de recepção estética.

O próprio tema do *Allegro* pode ser visto sob duas óticas: como um fluxo ininterrupto, uma *durée*, e como uma cadeia de instantes, uma seqüência de células geradoras que se sucedem *ad infinitum*:



Mas esta redução da parte original não traduz a realidade pluridimensional do tema propriamente dito. Observando-o tal como efetivamente se apresenta na grade orquestral, pode-se afirmar que se trata, aqui, de uma realidade simultaneamente ondulatória e corpuscular. Esteticamente falando, este tema é uma expressão do duplo romântico, pois não é um evento simplesmente melódico e/ou harmônico, mas “melódico-harmônico”, como se constata já no princípio da obra:

The image shows a page of a musical score for a string ensemble. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Bassoon (Fagot), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Violoncello (Vcllo), and Contrabaixo (Cb.). The tempo is marked 'Allegro con brio' and the time signature is 4/4. The score consists of several systems of staves, each with a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a complex, multi-layered melodic structure with various dynamics and articulations.

A partir do comp. 6, a linha melódica deixa de ser exclusivamente monódica. O fluxo da melodia é ininterrupto, mas como cada uma das cordas que executa a célula geradora seqüenciada prossegue sustentando sua última nota, isto gera uma melodia que vai se auto-harmonizando, acompanhando a si mesma por meio de seu próprio material. Este evento, ao mesmo tempo horizontal e vertical, contínuo e descontínuo, linear e denso, contrasta e, ao mesmo tempo, responde à célula geradora monódica dos compassos iniciais.¹

Beethoven abole, portanto, a noção de tempo como mera sucessão. Cada célula geradora, cada instante presente, remete ao passado e futuro simultaneamente. Há uma eternização de um presente das coisas passadas e futuras.

O mesmo se aplica à seção de Desenvolvimento, em que a célula geradora é apresentada sob muitos ângulos, transformada de inúmeras maneiras, até que, repentina e paradoxalmente, todo o fluxo desemboca

¹ Trata-se, portanto, de um exemplo de conflito dialéticos entre eventos melódicos oitavados, de um lado, e harmônicos, de outro.

exatamente no que foi, por excelência, o gesto paradigmático da obra – o seu início, o retorno da própria célula geradora inaugural:

The image displays two systems of a musical score for orchestra. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Coa.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Cello (Ccl.), and Double Bass (Cb.). The second system includes staves for Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn I (Coi.), Horn II (Coi.), Horn III (Coi.), Horn IV (Coi.), and Timpani (Tm.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* and *f*. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. The first system ends with a double bar line and a *f* dynamic marking. The second system begins with a *ff* dynamic marking and continues with intricate rhythmic textures.

Observe-se que entre os comps. 240-244, as células geradoras estão defasadas entre si. Do comp. 245 ao 248, elas entram em fase, desembocando, em seguida, na própria reexposição da célula geradora inaugural (comps. 248-252). Este final é extremamente ambíguo: não sabemos, ao certo, se o Desenvolvimento foi consequência da célula geradora ou sua causa, ou ainda ambos. A célula inaugural gera o tempo, e o fluxo temporal desemboca, por sua vez, na célula inaugural. Ela é, portanto, mais do que um simples motivo: é o princípio e o fim, o alfa e o ômega da criação, o que pode ser comprovado por seu reaparecimento nos comps. 478-482 da Coda:

A célula geradora adquire a função de pontuar esse infinito cíclico, esse eterno retorno beethoveniano, fazendo com que uma de suas figuras motivicas reapareça, pela última vez, nos compassos subsequentes. É como se todo o ciclo fosse reiniciar, como se a obra já existisse antes de ter começado e continuasse a existir depois de seu término:



A unidade da obra beethoveniana e, em decorrência, seu aspecto dramático, são contundentes. Nada pode ser retirado ou deslocado do lugar sem que se corra o risco de o todo desmoronar. Os materiais interagem como se a obra fosse um ser vivo e pulsante. O espaço-tempo torna-se, enfim, uma categoria, uma realidade orgânica.

Beethoven expressa, no nível musical, o ideal romântico, assim descrito por Bornhein a respeito de Schelling:

... na obra de arte [...], o artista propõe-se um determinado fim, parte de uma finalidade consciente, buscada, para desembocar em uma obra cujo sentido se desprende de seu criador para mergulhar e se tornar o espelho de uma realidade total: microcosmo que reflete o macrocosmo, meta realizada por todo artista genial. (Bornhein, 1978: 102-103)

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston (1988). **A dialética da duração**. São Paulo: Ática.
- BORNHEIN, Gerd (1978). "Filosofia do Romantismo". In Guinsburg, Jacó (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva.
- BOUCOURECHLIEV, André (1980). **Beethoven**. Barcelona: Antoni Bosch.
- ELIADE, Mircea (1981). **O mito do eterno retorno: arquétipos e repetições**. Lisboa: Edições 70.
- MEYERHOFF, Hans (1976). **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw Hill.

Repensando a Idéia de Música e de Escuta a Partir de um Jogo de Transformação dos Sons da Rua

Fátima Carneiro dos Santos
Universidade Estadual de Londrina
E-mail: fsantos@uel.br

Sumário: Este trabalho relata, num primeiro momento, algumas considerações desenvolvidas na dissertação *Escutando paisagens sonoras: uma escuta nômade* e, num segundo momento, apresenta um projeto dando continuidade às idéias ali apresentadas. De caráter estritamente conceitual, a dissertação deixou em aberto possibilidades de aplicação no campo da criação musical a partir dos sons ambientes - que chamamos de “música das ruas”. Com o intuito de repensar a idéia de música e de escuta o projeto aqui apresentado busca desenvolver pesquisa na área de criação musical, envolvendo um jogo de transformação dos sons da rua, através do uso de suporte tecnológico.

Palavras-Chave: escuta, paisagens sonoras, nomadismo, Cage, Schafer.

Questionado pelo compositor canadense Murray Schafer sobre o que ele entendia por música, John Cage chamou a atenção para o fato de que “música são sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto”¹, instigando-nos, desta forma, a abriremos a janela e escutar. O que Cage colocou em jogo com sua resposta foi a importância do acaso como critério composicional, buscando sempre ampliar a própria noção de música. Para ele a música contemporânea “não é a música do futuro nem a música do passado mas, simplesmente, a música que está presente conosco: neste momento, agora, neste exato momento”². Pensá-la sob esta perspectiva implica em estar com a mente aberta para experimentar os sons, pois, nesta música, o que se tem são simplesmente sons. E, como “há sempre alguma coisa para ser

¹ SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*, op. cit., p. 120.

² CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1976. p. 43.

visto ou ouvido”¹, a música, para ser moderna, deve ter suas “janelas” abertas para os sons do ambiente.²

O que se pode constatar é que a visão de Cage seguia um sentido contrário à idéia de que as paisagens sonoras do mundo seriam uma “composição macrocós mica”, sob responsabilidade dos “homens-compositores”, tal qual vinha propondo Murray Schafer. Abrir as “janelas” da música para os sons do ambiente, para o ruído=silêncio, significa, para Cage, promover uma espécie de “enquadramento temporal”; uma espécie de “dispositivo” que consiste, justamente, em possibilitar a escuta das sonoridades e das qualidades particulares dos sons, produzidas ao acaso, através de um “enquadramento” (a delimitação de um espaço e de tempo cronológico) tal qual em *4’33”*, que serve como espaço para o enquadramento de uma porção sonora do ambiente³. Ou seja, não se trata de recompor o ambiente sonoro com novas ações sonoras reguladoras, mas de evitar determinações dadas “a priori”, recusando, através do uso das operações de acaso, a exprimir o que quer que seja, fugindo da realização de uma estrutura formal. Isso, na visão de Cage, possibilitaria a invenção de “uma situação estética onde os materiais se apresentam crus, quer dizer, os sons não sendo trabalhados pela forma”⁴, mas simplesmente escutados “em si mesmos”.

O que se ressalta nesta posição de Cage é a força de invenção da escuta levando-a para um universo não mais limitado à escuta musical convencional, na qual a busca da significação precedia o escutar; onde escutar significava compreender um jogo de significados, fossem eles expressivos ou formais. A invenção de escuta imaginada por Cage é justamente aquela, em que, não havendo a primazia da forma ou da expressão, estaria aberta a operar de modo fluido e livre, nunca sendo retida pela espessura do material ou pelos

¹ Ao buscar “ingenuamente” o silêncio, Cage experimenta entrar em uma câmara anecóica e percebe que este não existe, pois, mesmo dentro desse recinto, construído com uma tecnologia que possibilitava quase que um total isolamento sonoro, Cage escuta dois sons, um muito grave e outro muito agudo. *Ibidem*, p. 23.

² Cage, ao falar da música ter suas “janelas” abertas para os sons do ambiente, está se referindo ao episódio que ocorreu com o compositor Christian Wolff. Este, ao executar uma de suas obras para piano, foi solicitado por um amigo que o ouvia a tocar a peça novamente, pois as janelas da sala estavam abertas e os sons da rua não o haviam deixado escutar direito a música. A isso Wolff respondeu que não precisava tocar novamente, porque aqueles sons não interrompiam sua música. CAGE, John. *De segunda a um ano*. op. cit., p. 134.

³ A possibilidade de pensar a obra *4’33”* como um “dispositivo”, que promove um “enquadramento temporal” é apresentada pelo compositor Daniel Charles em SHONO, Susumo. *Une poétique d’écoute*. *Revue d’esthétique*, Toulouse, n. 13,14,15, p. 453.

⁴ *Ibidem*, p. 453.

limites do suporte, deixando-se “arrastar pela imaterialidade flexível do som”¹: uma “escuta nômade” (flutuante).²

Ao falar em “escuta nômade” estamos tomando emprestado a idéia de nomadismo tal qual apresentada por Gilles Deleuze, que diz ser importante entender que ser nômade não significa não ter território. O território do nômade são seus trajetos: ao ir de um ponto a outro, ele segue trajetos costumeiros e não ignora esses pontos, sejam eles pontos de água, de habitação, de assembléia ou outro qualquer. Mas vale notar que um ponto no trajeto do nômade só existe para ser abandonado; ele é uma alternância e só existe como alternância. Ou seja, “ainda que os pontos determinem trajetos, eles estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam”.³ Se “a vida do nômade é intemezzo”, nos diz Deleuze, um trajeto “está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias”.⁴

Resgatando uma idéia de música e de escuta sem um propósito “a priori”, indiferentes, como diria Cage, aos “perfumes” e “sujeiras”, forjamos, num primeiro momento, um quadro conceitual próprio para se pensar uma escuta da “música das ruas”, ou mais especificamente, das paisagens sonoras urbanas. Por se aproximar, no nosso entender, da idéia de uma “música flutuante”⁵, não se revelando por relações de desenvolvimento, nem apresentando pontos fixos de referências, essa música, “música das ruas”, pareceu-nos um recorte bastante interessante no continuum sonoro, oferecendo-se ao ouvinte como um riquíssimo “prato musical”, contendo em si muitas possibilidades para o mutável “foco” dos nossos ouvidos. Uma música que não nos apresenta apenas objetos a serem entendidos e avaliados por uma

¹ Assim expressa-se Mireille Buydens ao “definir” o que seria uma “música flutuante”, segundo o pensamento estético de Gilles Deleuze. BUYDENS, M. *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J. Vrin, 1990. p. 146. Vale ainda ressaltar que a idéia e o termo “escuta nômade” encontra-se presente no livro *Música e repetição: a diferença na música contemporânea, do compositor Sílvio Ferraz, quando aborda a questão da heterogenia da escuta*. FERRAZ, S. *Música e repetição*. São Paulo: Educ/Fapesp, 1998.

² Nesse momento, vale ressaltar que tanto a idéia de uma “escuta nômade”, como o pensamento dos autores aqui citados, encontram-se melhor desenvolvidos na dissertação *Escutando paisagens sonoras: uma escuta nômade*, de minha autoria, defendida em 2000, sob orientação do Prof. Dr. Sílvio Ferraz, na PUC/SP.

³ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5, p. 50.

⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. op. cit., v. 5, p. 50-51.

⁵ A idéia de “música flutuante”, em contraposição a uma “música de funções”, é apresentada por Mireille Buydens, em seu livro *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. Vale dizer que a posição da autora está apoiada tanto nas idéias de Deleuze quanto em idéias do compositor francês Daniel Charles, que não apenas forja diversos conceitos deleuzeanos, em *La musique et l'oubli*, como também cruza tais conceitos com idéias composicionais de John Cage. BUYDENS, M., op. cit. p. 146.

escuta do hábito, mas que também apresenta-se enquanto “processo”¹ ou, como diria Cage, como “processos essencialmente sem propósitos”.

Contudo, não podemos esquecer que no longo curso da percepção dos sons foram estabelecidos hábitos de escuta: escutas estratificadas, dominantes, maiores, que condizem com normas de convívio. Chamar a atenção tanto para uma “música das ruas”, quanto para uma “escuta nômade”, ou uma escuta que compõe implicaria, inicialmente, num corte na linha do hábito: uma intervenção. Um “enquadramento do cotidiano”, semelhante ao proposto por Cage em *4'33*”; um corte na linha do hábito que tira a escuta de seu território habitual, lançando-a num terreno ainda desconhecido e conduzindo a um novo modo de composição de um plano de escuta.

O que encontramos aí é o resultado da criação de um bloco contrapondo um sistema tradicional, habitual, totalmente sob controle, a um campo virtual, ainda sem nome, não estruturado, nem sistematizado: um Maior e um Menor, para usar a terminologia de Gilles Deleuze. No caso da “música das ruas”, para aquele que está inserido na rua - o cidadão, o pedestre - o Maior é o som codificado das ruas: buzinas, apitos, gritos, motores, indicando sempre qual a conduta a ser tomada. Para o músico, o Maior são as formas, as estruturas, as relações harmônicas, tudo aquilo que lhe garante uma referencialidade segura.

A questão é como fazer emergir o Menor, tanto da música quanto das ruas, para o que propomos a idéia de uma “música das ruas”. Tanto nas ruas como na música é possível notar-se esse Menor, aquele espaço que não vem formalizado: a rua como sons em movimento, a música como espaço caótico. Ao se interromper o jogo do hábito, introduzindo-se algum elemento caótico da música que ainda haveria no espaço da rua e vice-versa, formam-se no mínimo dois blocos: ouvinte-pedestre/sons-da-rua; ouvinte-músico/sons-da-rua. Outras escutas aí se estabelecem, não apenas uma escuta habitual, quer seja aquela que decodifica índices através dos sons cotidianamente presentes nas ruas, quer seja aquela que o músico tende a tecer frente a esse ambiente sonoro, buscando uma organização musical. Nos dois casos, criar blocos de escuta é permitir a sua “alucinação”. É o que apontamos antes como o espaço de uma “escuta nômade”: uma escuta que cria um jogo que não se restringe a um ou outro modo, mas que simplesmente flui, passando de um modo a outro.

¹ A noção de processo aparece na música do século XX como uma reformulação da idéia de estrutura fragmentada e relacional proposta pelo serialismo. O processo, ou melhor, “processus”, tem por base a continuidade da gênese, seja da composição, seja da escuta.

Se até o momento nossa reflexão sobre a escuta da “música das ruas” se moveu num âmbito mais filosófico, propomo-nos, neste momento, dar continuidade ao estudo conceitual iniciado no mestrado, buscando uma melhor compreensão de questões como música, não música e escuta. Para isto, a etapa prevista neste projeto diz respeito, sobretudo, a um trabalho de captação e transformação de sons ambientes: os sons das ruas¹. O objetivo que vem conduzindo tal processo, é o de notar o quanto uma escuta dos sons das ruas é reconstituída no âmbito do estúdio, desde a etapa da captação até o momento de difusão. Esta etapa consiste, por um lado, na transformação do som gravado através de montagem, espacialização, síntese e ressíntese, a partir de sons gravados com uso de diversos modos de filtragem e, por outro, no uso de diferentes modos de captação de um mesmo ambiente sonoro. Ao lidar com esse material gravado e com as possibilidades de combinar, inventar e espacializar os sons, através de procedimentos de transformação, buscamos construir novos espaços de escuta, atualizando outras escutas das ruas e “reinventando” tanto o espaço da “música das ruas”, quanto a própria idéia de música. Não se trata de um trabalho de composição musical no sentido tradicional e sim de um trabalho de reconstituição de um espaço sonoro muito mais próximo às proposições da arte-acústica.

Ao colocar em questão noções fundamentais relacionadas à música diante de uma realidade estética na qual os limites entre música e não música encontram-se bastante tênues, torna-se relevante a reflexão sobre tais questões sendo necessário, para tanto, a “reinvenção” tanto de uma idéia de música, quanto da idéia de musicalidade. Com isso, pretende-se repensar a idéia de escuta buscando alcançar uma idéia de “escuta musical”, sem para tal nos valeremos de conceitos e idéias que limitem o campo da música, seja ao dizer que música é tudo o que se apresente sob a idéia de uma intenção de escuta musical, ou ao dizer que é o resultado de sons organizados. Para isso nos valeremos, principalmente, da noção de “ritornelo”, apresentada por Gilles Deleuze em seu livro *Mil platôs*, em parceria com Félix Guattari.

Além disso, o ato de lidar com o material sonoro captado das ruas e com as possibilidades de combinar, inventar e espacializar esses sons, propicia

¹ Vale ressaltar que esta pesquisa constitui-se de dois momentos paralelos, a saber: **criação/transformação sonora**, desenvolvido no Laboratório do Núcleo de Linguagens Sonoras do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz; **reflexão conceitual**, desenvolvida no âmbito do grupo de estudo Música e Filosofia: *Leituras em Gilles Deleuze*, atividade por mim coordenada no âmbito do projeto Núcleo de Música Contemporânea, da Universidade Estadual de Londrina.

a construção de uma escuta que, diferentemente da “escuta musical” proposta pela tradição, desautomatiza nossos hábitos de escuta, revelando aquilo que os nossos ouvidos apressados e nossas mentes ocupadas do cotidiano deixam, muitas vezes, de ouvir, penetrando “nas entrelinhas do real”¹. Dessa forma, ao desautomatizar a escuta habitual, através de um processo de transformação, no qual os espaços captados serão cruzados e redimensionados, outras escutas da rua (in loco) serão atualizadas, e tanto o espaço da “música das ruas”, quanto a própria idéia de música e de escuta serão redimensionados. É a partir deste jogo de dimensionar e redimensionar a música que, numa etapa seguinte, esperamos que a pesquisa possa voltar-se para o âmbito de uma educação musical, fundada na idéia de escuta como uma forma de pensamento, que envolve o homem e as sonoridades ao seu redor.

Referências Bibliográficas

- BUYDENS, Mireille (1990). **Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze**. Paris: J. Vrin.
- CAGE, John (1985). **De segunda a um ano**. São Paulo: Hucitec.
- CAGE, John (1976). **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press.
- CALVINO, Ítalo (2000). **O caminho de San Giovanni**. São Paulo: Companhia das Letras.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1997). **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34.
- FERRAZ, Silvio (1998). **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: Educ/Fapesp.
- SANTOS, Fátima Carneiro (2000). **Escutando paisagens sonoras: uma escuta nômade**. Dissertação de Mestrado. PUC/São Paulo.
- SCHAFER, Murray (1991). **O ouvido pensante**. São Paulo: Edunesp.
- SHONO, Susumo (1997). Une poétique d'écoute. **Revue d'esthétique**, n. 13-15. Toulouse.

¹ CALVINO, Ítalo. *O caminho de San Giovanni*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

***Prelúdio Op.14 N.4* de André Dolabella: Integração entre o processo composicional e a escrita idiomática para contrabaixo**

Fausto Borém
Escola de Música da UFMG
E-mail: fborem@musica.ufmg.br
Web: www.musica.ufmg.br/fborem

Sumário: Este estudo apresenta uma análise da técnica composicional e da escrita idiomática para contrabaixo no *Prelúdio Op.14 N.4* de André Dolabella, composta dentro do *Projeto Contrabaixo para Compositores* para a *IV Mostra de Composição da UFMG* e o *IV Encontro Internacional de Contrabaixistas*. Discute também a colaboração compositor-contrabaixista na obra. Inclui a partitura do *Prelúdio Op.14 N.4*.

Palavras-chave: performance musical, composição musical, contrabaixo, André Dolabella, *Prelúdio Op.14 N.4*, música brasileira.

Introdução

Um dos objetivos do *Projeto Contrabaixo para Compositores*, iniciado em 1994 (BORÉM, 1995, 1998, 1999, 2000, 2001), tem sido o estímulo à colaboração compositor-contrabaixista no desenvolvimento de uma escrita mais idiomática do instrumento e, conseqüentemente, na ampliação qualitativa e quantitativa do repertório musical brasileiro.¹ Apesar de jovem, o mineiro André Dolabella (Belo Horizonte, 1983) já recebeu prêmios importantes como pianista: foi o 1º Prêmio no *Concurso Arnaldo Estrela* de 2000 (onde também recebeu o *Prêmio Especial de Melhor Intérprete de Bach*),

¹ Outras obras relacionadas com o *Projeto Contrabaixo para Compositores* são:

Lucípherez (1994) de Eduardo Bértola (UFMG)
Cantos a Ho (1994) de Eduardo Bértola (UFMG)
Quarteto de Contrabaixos (1995) de Ernst Mahle (Esc. Mús. Piracicaba)
Jangada de Iemanjá (1996) de Ernst Mahle (Esc. Mús. Piracicaba)
Sonata para Contrabaixo e Piano (1996) de Andersen Viana (UFMG)
Ordo (1994) de Antônio Celso Ribeiro (UFMG)
Memórias de um matuto embriagado (1996) de Antônio Celso Ribeiro (UFMG)
Tributo a Tom Jobim (1996) de Hermínio de Almeida (UFMG)
Danger Man (2000) de Lewis Nielson (University of Georgia, EUA)
Quinteto de Cordas (2000) de Luiz Otávio Campos (UFMG)

2º Prêmio no *Concurso Nacional de Piano de Governador Valadares* e 1º Lugar no *Concurso Jovens Solistas da Escola de Música da UFMG*. Como compositor, sua produção inclui diversas obras para piano solo, música de câmara e orquestra de cordas.

O *Prelúdio para Contrabaixo Opus 14 N.4* (veja partitura ao final desse artigo) faz parte de uma série de prelúdios sem acompanhamento, escrita para cada uma das cordas orquestrais. Motivado pela *IV Mostra de Composição da UFMG* (Belo Horizonte, junho de 2000), pelo *IV Encontro Internacional de Contrabaixistas* (Goiânia, agosto de 2000) e pela *2001 International Society of bassists Convention* (Indianapolis, EUA, junho de 2001), ocasiões em que fez as estréias nacionais e internacional da obra, André Dolabella compôs o *Prelúdio* em duas semanas, período que envolveu um processo contínuo de criação, experimentação, confirmação e ajustes de suas idéias composicionais antes de chegar à versão final da obra.

O motivo temático principal do *Prelúdio para Contrabaixo*, que é apresentado logo no primeiro compasso e, depois, permeia toda a obra, é formado por três notas: **Dó-Si-Lá**. Ao mesmo tempo em que mantém a característica escalar de graus conjuntos, suas transformações intervalares sugerem referências ao modo menor (2ª maior + 2ª menor), modo maior (2ª maior + 2ª maior), modo menor harmônico (2ª menor + 2ª aumentada) e escala cromática (2ª menor + 2ª menor). A forma do *Prelúdio para Contrabaixo* pode ser percebida como uma justaposição de seis seções claramente demarcadas pela agógica do fraseado, fermatas e cesuras. Essas seções mostram-se altamente unificadas pela utilização constante do motivo principal de três notas e suas transformações intervalares e timbrísticas em curtos espaços de tempo.

Na **Seção I** (c.1-13), o motivo principal (Dó₃-Si₂-Lá₂) é apresentado juntamente com diversos tipos de transformação. Além de transposto, ele aparece com compressão intervalar e inversão (Ré₁-Ré#₁-Mi₁ nos c.2-3); com inversão apenas (Sol₂-Láb₂-Sib₂ nos c.3-4); com transposição apenas (Fá₂-Mi₂-Ré₂ nos c.4-5); com retrogradação e espacialização da segunda maior (a nona maior Fá₁-Sol₂ + Lá₂ nos c.5-6); com rotação e espacialização da segunda menor (a sexta Dó₂-Lá₂ + Si₂ no c.6); com rotação e elisão intervalar (a sexta Mib₂-Si₂ + Dó₃ + Ré₃ no c.7); com expansão intervalar (Mib₂-Ré₂-Dób₂ no c.8 e Sib₂-Láb₂-Sol₂ no c.9) e com expansão intervalar e inversão (Ré₃-Mib₃-Fá₃ nos c.10-11). Pode-se adiantar que procedimentos dessa natureza ocorrem em todas as outras seções do prelúdio. Sob o ponto de vista de variações de timbre, na Seção I, há apenas uma ocorrência do motivo principal em *sul ponticello* no c.8 e o efeito de *glissando* no c.13. Cordas duplas são introduzidas pontualmente. As frases progridem do registro médio para o agudo.

Na **Seção II** (c.14-27), o motivo principal aparece em *pizzicato*, em um contraponto a duas vozes (c.16) e em uma seqüência de cordas duplas (c.18-20). Ao final dessa seção, pedais de cordas soltas se entrelaçam (Sol₂, Ré₂, Lá₁), direcionados para o grave, terminando no Ré₁.

A **Seção III** (c.28-33) explora a região super-aguda do contrabaixo e se assemelha a uma *cadenza*, graças às seqüências melódicas do motivo principal e o *accelerando* seguido de *ritardando* na rápida *volate* de semicolcheias que vai da nota mais aguda da obra – um Ré₅ - à região média do instrumento. A terça menor do motivo principal, Lá-Dó, é aludida nas seqüências melódicas que iniciam esta seção: Mi-Sol, Ré#-Fá# e Ré-Fá. Ao mesmo tempo, a interação dessas terças menores com outras notas sugerem os centros tonais de Dó maior (c.28), Si maior (c.29), Ré menor (c.30) e Ré maior (c.32). Um novo timbre introduzido nessa seção, o *sul tasto* (c.33), que contribui para suavizar o rompante ao final desse gesto e fechar a seção.

A **Seção IV** (c.34-45) se assemelha à Seção I quanto à utilização do motivo principal, contorno e registro das frases e efeito do glissando (c.40-41). As dinâmicas decrescem de *f* para *mf* para *p* para *pp*, preparando o início da próxima seção.

A **Seção V** (c.46-52) se assemelha à Seção III não só pela forte alusão tonal (Sol menor no c.46-48), mas também pelo caráter virtuosístico. Desta vez, ao invés de se dirigir da nota mais aguda da obra para o grave, um arpejo parte da nota mais grave da obra – o Ré₁ – para chegar ao Sol₄. Outras referências a estereótipos do virtuosismo nessa seção são as ornamentações em fusas em torno do Fá₄ (c.48), uma seqüência de trinados de tom e semitom (c.49-50) e um trêmolo de corda presa que se transforma em harmônico natural (c.51-52).

A **Seção VI** (c.53-60), que conclui a obra, é baseada na reverberação dos pizzicatos do contrabaixo, característica que resulta da grande caixa de ressonância do instrumento. Sobre pedais de quintas justas arpejadas, predominam as harmonias triádicas, que fazem alusão à terça menor do motivo principal Dó₃-Lá₂. Primeiro, as terças Ré₃-Fá#₃, Mi#₃-Sol#₃ e Sib₃-Fá₃ sobre um pedal de Si₁-Fá#₂. Depois, as terças Fá₃-Ré₃, Sol₃-Mi₃ e Lá₃-Fá₃ sobre o pedal de quarta justa Sib₁-Fá₂.

A interação compositor-instrumentista e os aspectos idiomáticos da escrita para contrabaixo

A experimentação realizada diretamente no próprio contrabaixo, paralelamente ao processo criativo, permitiu ao compositor checar o resultado sonoro de suas idéias e incorporar técnicas e detalhes de instrumentação que

transformaram o *Prelúdio Op.14 N.4* mais idiomático e mais confortável do ponto de vista de sua realização.

A própria escolha do motivo principal do *Prelúdio para Contrabaixo* (Dó-Si-Lá) pelo compositor abriu o caminho para a obra tornar-se idiomática, uma vez que pequenos trechos escalares (como os dois graus conjuntos característicos do motivo e suas transformações) são de fácil realização no instrumento. De fato, de uma maneira criativa e eficiente, Dolabella ocupa todos os registros do instrumento (à exceção dos harmônicos naturais entre o espelho e o cavalete), estabelecendo uma tessitura bastante expandida para a obra: quatro oitavas, do Ré₁ ao Ré₅!

Por isso mesmo, e como de fato é recomendável quando se utiliza o extremo agudo do instrumento, as seqüências em *cantabile* (c.28-31) e a *volate* com *accelerando* (c.32-33) da Seção III passaram por uma minuciosa experimentação para se validar essas passagens como técnica e confortavelmente idiomáticas em relação às questões de afinação, sonoridade e articulação.

A sugestão de se utilizar harmônicos naturais e/ou cordas soltas, para evitar a sonoridade intensa e o vibrato característico das cordas presas, contribuiu para facilitar a interpretação do início e da finalização de algumas frases, como nos c.3-5 (o harmônico Sol₃ e a corda solta Ré₁). Num outro exemplo, após o trêmolo do Fá#₄ em *diminuendo* na Corda I, foi adicionado um Fá#₄ *laissez vibrer* em harmônico natural na Corda II, resultando numa estratégica mudança de timbre e de dinâmica para concluir a Seção V (c.51-52).

Em relação às cordas duplas, a utilização da técnica não convencional do *capo tasto*, dentro da primeira oitava das cordas soltas¹, permitiu um interessante contraponto (c.11-12) em que Dolabella fixou a voz intermediária na Corda Lá (a nota Fá#₂) para soar como corda dupla; primeiro com o Si₁ (quinta justa) na corda adjacente inferior Mi e, depois, com o Mi₃ (sétima menor) na corda adjacente superior Ré. Já para a realização de uma seqüência mais extensa de cordas duplas, numa clara evocação da técnica virtuosística do violino barroco (c.18-20), a sugestão de arpejamento dos bicordes - também chamados de “acordes quebrados” (*broken chords*) - tornou essa passagem mais efetiva. Aqui foi também sugerido o *acrescimento* das cordas soltas Ré e Lá em alguns bicordes, resultando em cordas triplas, que também são características dessa escrita. A sugestão de *plaqué* (não arpejado) e *non vibrato* no último bicorde desse trecho facilita a interpretação no fechamento

¹ Normalmente, o *capo tasto* no contrabaixo e no violoncelo inicia-se com a colocação do polegar da mão esquerda a partir da primeira oitava de cada corda.

da frase, ao mesmo tempo em que enfatiza a harmonia aberta de quinta justa sem terça.

A sugestão de *laissez vibrer* para que os intervalos melódicos de quintas justas em pizzicatos $Si_1 - Fá\#_2$ e, depois, $Sib_1 - Fá_2$ continuassem reverberando, permitiu explicitar melhor as seqüências harmônicas triádicas no final da Seção VI (c.53-60).

A ampliação do limite inferior da tessitura do contrabaixo de Mi_1 para $Ré_1$ – que torna-se possível com a afinação da Corda Mi_1 um tom abaixo¹ ou com a utilização do contrabaixo de cinco cordas ou do contrabaixo com extensão – permitiu ao compositor (a) transpor o motivo principal para a região mais grave nas notas $Sol_1 - Fá_1 - Mi_b_1$ no c.14, (b) levar, à região mais grave, o engenhoso entrelaçamento de pedais no final da Seção II (c.24-27) e (c) utilizar a ressonância do $Ré_1$, enquanto corda solta, em notas longas para terminar a Seção II (c.27) e iniciar e terminar a Seção VI (c.46 e c.59-60), ao final da obra.

Conclusão

A colaboração compositor-intérprete no *Prelúdio Op.14 N.4* de André Dolabella, obra que se representa importante adição ao repertório brasileiro do contrabaixo, mostrou-se importante na experimentação das idéias composicionais e técnicas inovadoras propostas pelo compositor, no refinamento da escrita para o instrumento, na escolha de arcadas, na designação de cordas e dedilhados e na inclusão de idiomas e timbres com os quais os contrabaixistas estão mais familiarizados.

Referências Bibliográficas

- BORÉM, Fausto (1999). 250 anos de música brasileira no contrabaixo solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical. In: *ANAIS DO XII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA*. Salvador: UFBA. (no prelo)
- ____ (1995). Contrabaixo para compositores: uma análise de pérolas e pepinos da literatura solística, de câmara e sinfônica. In: *ANAIS DO VIII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM-ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, Articulações entre o discurso musical e o discurso sobre música*. João Pessoa, maio, p.26-33.
- ____ (2001). Duo Concertant - Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi*. v.2. Belo Horizonte, p.40-49.

¹ No caso de afinar a Corda Mi um tom abaixo em $Ré$, o instrumentista deve tocar **um tom acima** todas as notas nessa corda (Corda IV).

- _____ (1998). Lucíferez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo. *Opus*. v.5. Rio de Janeiro, agosto, p.48-75.
- _____ (2000). O Projeto “Pérolas” e “Pepinos” e a ampliação do repertório idiomático brasileiro para o contrabaixo: transcrições e obras resultantes da colaboração compositor-contrabaixista. In: *ANAIS DO V ENCONTRO INTERNACIONAL DE CONTRABAIXISTAS*. Goiânia: UFG. (no prelo).
- _____ (1999). Perfect partners [: a performer-composer collaboration in Andersen Viana’s Double bass Sonata]. *Double Bassist*. London, England. Spring, n.8, p.18-21.
- DOLABELLA, André (2000). *Prelúdio para contrabaixo Op.14 N.4*. Belo Horizonte (ed. eletrônica do autor).

Prelúdio para Contrabaixo

Op.14 n.4

(2009)

André Dolabella

(1983)

Contrabaixo sem extensão: afear a
IV corda na taxa abaixo, em Ré, e tocar
todas as notas acima corda um tom acima.

1 *Andante* *mp* *mf*

6 *acc.* *acc.* *sul ponticello* *f* *mf* *pizz. acc.*

11 *f* *p* *tacet vibrato*

16 *f* *ppp* *non vibrato*

22 *f* *pp*

The musical score is written for guitar and consists of six systems of notation. The first system (measures 28-32) features a treble clef and includes dynamics *pp*, *p*, and *sf*, with the instruction *rit. e acci.*. The second system (measures 33-37) includes dynamics *mp*, *sf*, *f*, and *sempre f*, with instructions *rit.*, *al'canto*, and *a tempo*. The third system (measures 38-43) includes dynamics *mp*, *sf*, *p*, and *pp*. The fourth system (measures 44-48) includes dynamics *f* and *f*, with the instruction *Poco meno declamato*. The fifth system (measures 49-54) includes dynamics *rit.*, *lento-vibrato*, *ppz*, and *lento-vibrato*, with the instruction *Lento e molto vibrato*. The sixth system (measures 55-59) includes the instruction *arco*. The score concludes with the publisher information *Edo Ilirionis, Jacaré/2000*.

Tres Estrategias Expresivas en Ejecuciones Expertas de un Fragmento de J. S. Bach

Favio Shifres

Universidad Nacional de La Plata

E-mail: shifres@abaconet.com.ar

Resumen: Se analizan y describen las características individuales del manejo expresivo dinámico y temporal, de tres ejecuciones de un fragmento de la Bourrée I de la Suite en Do para cello de Bach por afamados intérpretes. Los análisis gráficos se presentan como *perfiles temporales y dinámicos* y se describen las relaciones entre dinámica y tempo y sus vinculaciones con aspectos musicales estructurales. Ambos componentes expresivos tenderían a compensarse mutuamente y en relación a la estructura musical. El carácter asistemático de tal manejo indicaría su naturaleza inconciente, y su base en una búsqueda de homogeneidad de toque encarado desde diversas estrategias.

Palabras clave: Ejecución - Expresión - Dinámica - Regulación Temporal.

Introducción

La ejecución expresiva puede ser descrita en términos de su microestructura (Clynes, 1983). Está constituida por el conjunto de variaciones de regulación temporal, dinámica, articulación, afinación, vibrato y aspectos tímbricos. Estas variaciones son valores de desviación que representan un porcentaje mínimo de los valores estándares determinados por la norma sobre la que se basa la ejecución. La regulación temporal y la dinámica son los componentes más universales, manifestándose en la mayoría de la ejecuciones musicales.

Todd (1992) propuso un modelo computacional de la dinámica musical complementando otro de la regulación temporal (Todd, 1985), en la que el manejo de la dinámica adopta una forma global indicada por el patrón *crescendo/decrescendo*. Entre otras consideraciones, esta forma surge del supuesto de que la dinámica musical y la regulación temporal están acopladas, sobretudo en determinados estilos interpretativos asociados al repertorio clásico y romántico.

Gabrielsson (1987) encontró que la dinámica global de las ejecuciones de cinco pianistas expertos del tema de la Sonata K. 331 de Mozart interactúa con el timing para determinar las ciertas características del fraseo. En un estudio exhaustivo, Repp (1998, 1999) examinó el uso de la

regulación temporal y la dinámica en 117 ejecuciones de una obra de Chopin. Contrariamente a lo predicho por Todd, ninguna de las estrategias temporales mostró una relación significativa con las dinámicas utilizadas. De este modo, parece ser que estas dos dimensiones de la microestructura (dinámica y tempo) serían controladas independientemente a un nivel local ofreciendo al artista múltiples grado de libertad para la conformación de la expresión.

En un estudio sobre la representación jerárquica de la estructura musical en la ejecución, Shifres y Martínez (2000) reportaron un detallado análisis cuantitativo de la regulación temporal (los patrones de las duraciones entre ataques sucesivos) expresiva de seis ejecuciones comercialmente grabadas de los compases 1 a 4 de la Bourrée I de la Suite Nro. 3 en Do mayor para Cello solo de J. S. Bach. De los datos mostraron al menos dos estrategias de regulación temporal independiente. Cada ejecución individual se pudo aproximar de diverso modo a alguna de dichas estrategias. Sin embargo no se halló dos ejecuciones individuales iguales, y ni siquiera se presentaron patrones iguales para una misma ejecución en las dos unidades formales sucesivas rítmicamente iguales contenidas en el fragmento (figura 1). Las variaciones en la regulación temporal estudiadas fueron vinculadas al análisis de la conducción vocal subyacente emanado de la teoría de H. Schenker ([1979]-1935) observándose que las diferentes estrategias correspondían a diferentes modos de jerarquizar dicha conducción vocal.

En un estudio posterior, Shifres (2000a) se refirió al uso de la dinámica en las mismas ejecuciones. Los datos obtenidos a través del análisis de la envolvente fueron presentados en forma gráfica de *perfiles dinámicos* y examinados desde dos perspectivas: 1) las tendencias centrales en los usos de la dinámica, a través de la media de todos los perfiles dinámicos individuales y 2) las diferentes estrategias dinámicas representada por los *Principales Componentes* surgidos del análisis factorial de la totalidad de los perfiles. Sus resultados indicaron que es posible modelar el uso de la dinámica de acuerdo a su relación con el tempo en los niveles globales, pero que a nivel local cada dinámica se aplica de modo independiente tanto de la regulación temporal de la ejecución como de las particularidades tonales de la obra. Así, los artistas, enfatizan tanto las notas propias como las ajenas a cada contexto armónico local de modo aparentemente no sistemático, cuestionándose algunos modelos de la aplicación de la dinámica en la expresión (Sundberg, Fryden y Askenfelt, 1983).

Así, las estrategias tanto dinámicas como temporales, empleadas por los distintos ejecutantes ostentan un alto nivel de individualidad. En orden a profundizar el estudio de tal individualidad, se presentó un análisis detallado de tres de ellas (Shifres, 2000b) a través de análisis gráficos de las intensidades y el rubato utilizado. El presente trabajo reporta el análisis de otros tres casos

individuales de dicha muestra de expertos. Se enfatiza la relación entre ambos componentes microestructurales y su posible vinculación con atributos estructurales de la composición.

Método

Las ejecuciones

Para este estudio se utilizaron las 3 versiones utilizadas en los estudios anteriores, que no fueron descritas por Shifres (2000b). Estas son las de Maurice Gendrom, Mislav Rostropovich y Paul Tortelier. Los tres intérpretes fueron integrados a diferentes factores dinámicos y temporales, en los análisis de *Principal Componente* realizados en los trabajos previos (Shifres y Martínez, 2000; Shifres 2000a)

Procedimiento de Medición

Las ejecuciones fueron analizadas con la asistencia de un programa de edición de sonido (Soundforge 4.5) que emite la forma de onda. Se determinaron los ataques de cada altura. En los acordes se tomó el ataque de la nota más aguda ya que la ejecución del arpeggio puede presentar diferentes estrategias. Se tomaron los ataques como los límites entre las notas sucesivas y se midieron sus duraciones. A partir de ellos se construyeron los *perfiles temporales* y los *perfiles dinámicos*.

Perfiles Temporales: Cada Intervalo entre ataques (IEA) medido en milisegundos se dividió por el valor nominal de la nota correspondiente al tempo de la ejecución. Se obtuvo de este modo un valor de la proporción en la que la ejecución real de la nota se aparta del valor teórico nominal. Estos valores se graficaron dando lugar a perfiles de regulación temporal expresiva, en los que el eje horizontal representa el tiempo y el vertical la desviación expresiva de cada nota. En él, el valor 0 representa la regulación temporal teórica.

Perfiles Dinámicos: Para cada uno de los IEA se obtuvo el valor de la raíz media cuadrada de las amplitudes del intervalo medido. En intervalos cortos como los analizados esta medida se relaciona con el nivel de intensidad del archivo de sonido y por lo tanto podría ser equivalente a la sonoridad percibida de cada nota. Los valores hallados fueron normalizados y se graficaron en función de la desviación respecto de la media de intensidad del fragmento, dando lugar a perfiles dinámicos expresivos, en los que el eje horizontal representa el tiempo y el vertical la desviación expresiva de cada nota respecto de la media de intensidad.



Figura 1: Burre 1 de la Suite Nro. 3 en Do Mayor de J. S. Bach (compases 1-4). Los corchetes indican la estructura de agrupamientos (Lerdahl y Jackendoff 1983) y los puntos la estructura métrica - por ajuste a la caligrafía de la partitura los puntos no se representan de modo equidistante). La línea de puntos superior indica el nivel de hipermetro (Cooper y Meyer 1960). En la parte inferior se observa la reducción de superficie presentada por Serafine, Glasmann y Overbeeke (1989) de acuerdo a los principios de la teoría schenkeriana (Schenker [1935] - 1979).

Resultados

Se presenta una descripción de cada uno de los seis casos de acuerdo a las siguientes categorías: 1) relación perfil dinámico/perfil temporal; 2) Relación de ambos perfiles con la estructura de agrupamiento; 3) relación de ambos perfiles con la estructura métrica; 4) relación de ambos perfiles con la estructura tonal (reducción de la conducción vocal subyacente).

Maurice Gendrom

Se observa a primera vista una gran independencia de la estrategia dinámica y la estrategia temporal -ambos perfiles mostraron la correlación más baja de toda la muestra ($r = -.01$). El patrón de rubato presenta una forma zig-zag, con la particularidad que en la segunda semifrase invierte el patrón realizado en la primera. De este modo la primera mitad las notas nominalmente más largas (las negras) resultan acortadas y en la segunda semifrase ocurre lo contrario. En cuanto a la estrategia dinámica se observa claramente una articulación de las dos semifrases con la utilización de un patrón de crescendo/diminuendo, tal como lo predicho por el modelo de Todd (1992). La estrategia temporal no parece dar cuenta de la estructura métrica, ya que en una semifrase utiliza un recurso y en la otra, el recurso contrario. Sin embargo, la estrategia dinámica señala el hipermetro, ya que la curva se dirige hacia el acorde de los compases 2 y 4. El perfil temporal está reforzando las notas estructurales de los compases 2 y 4 (SI-SOL y FA-MI respectivamente - véase reducción). De este modo mientras que la estrategia dinámica parece reforzar

el componente de agrupamiento y métrico de la estructura, la estrategia temporal estaría destacando el componente de conducción vocal.

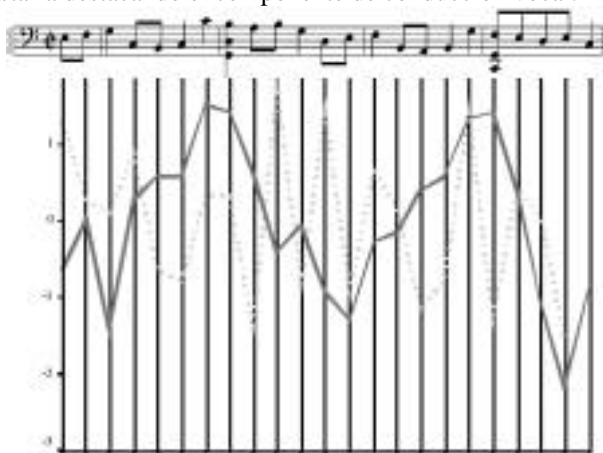


Figura 2: Perfiles dinámico (línea llena) y temporal (línea punteada) correspondiente a la ejecución de Maurice Gendrom

Mitslav Rostropovich

La versión de Rostropovich fue la que presentó la más alta correlación negativa (aunque no significativa) entre tempo y dinámica. Esto implica que muestra una tendencia a compensar los alargamientos con toques más suaves y viceversa. Esto se observa claramente en los motivos iniciales de ambas semifrases. Aunque el perfil dinámico señala ambas semifrases en lo global, es notable que en el nivel más local el tratamiento de ambas partes es diametralmente opuesto -obsérvese, por ejemplo los *levare* a los acordes -. De este modo es difícil hallar una relación entre el manejo temporal y el dinámico respecto tanto de la estructura de agrupamiento como de la estructura métrica, más allá del crescendo/diminuendo global de ambas semifrases (Todd, 1992). Así, lo más notable resulta ser una aparente intención de homogeneizar el toque a través del manejo independiente - y equilibrado- de ambos componentes microestructurales. Un detalle que merece mención es el marcado *ritenuto* sobre el MI final. Téngase en cuenta que la de Rostropovich es la versión más lenta de toda la muestra (MM blanca = 59), de modo que es posible que el tempo de base elegido le permita hacer uso de recursos (como este *rit*) que a otros tempi resultarían poco naturales. Este alargamiento está a su vez reforzando fuertemente la conducción vocal MI - DO del final, aunque la dinámica lo compensa. Los alargamientos también jerarquizan otras notas (tales como el LA y el MI de compás 2) que la reducción de la conducción vocal subyacente no contempla. De este modo, parecería que Rostropovich

busca una mayor homogeneización de la sonoridad nivelando las notas que tonalmente serían menos importantes.

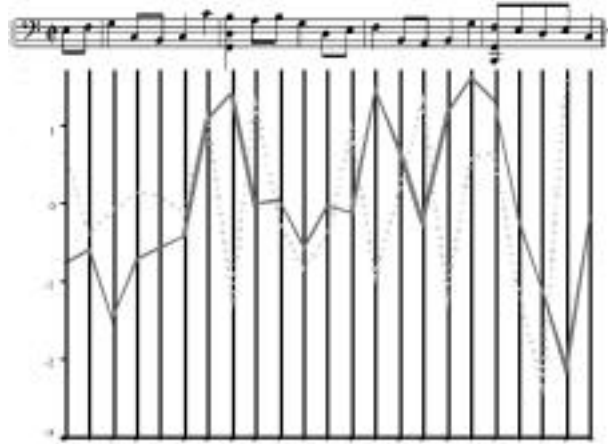


Figura 3: Perfiles dinámico (línea llena) y temporal (línea punteada) correspondiente a la ejecución de MislavRostropovich.

Paul Tortelier

La versión de TORTELIER no exhibe una relación clara entre la estrategia dinámica y la estrategia temporal - fue una de las más bajas correlaciones de toda la muestra -. Esto puede observarse bien si se considera la estructura métrica. Mientras que el perfil dinámico da cuenta claramente de los niveles jerárquicos de la estructura métrica (obsérvese que los picos dinámicos corresponden al nivel del hipermetro, que los puntos salientes que les siguen corresponden al nivel del metro, y que sigue, a nivel local, el del tiempo [blanca]). Sin embargo el perfil temporal muestra que mientras el nivel de hipermetro está notablemente acertado, los primeros pulsos de los compases 1 y 3 (que llegan al nivel de metro) se encuentran relativamente alargados. La estructura de agrupamiento no se halla señalada más que por un sutil alargamiento de las dos últimas notas de ambas semifrases. No obstante, debido al tempo elegido por el intérprete (MM blanca = 74) y la presencia de otros picos de alargamiento de nivel similar o mayores durante ambas unidades, es dudoso pensar que así se pueda reforzar la articulación de las unidades de agrupamiento. No obstante, estos *rit* finales estarían reforzando localmente la conducción SI - SOL en el compás 2 y MI - DO en el compás 4. Contrariamente, entre el compás 2 y el 3, se reforzaría la conducción MI - FA (que no es la prescrita por la teoría - véase reducción RE- FA).

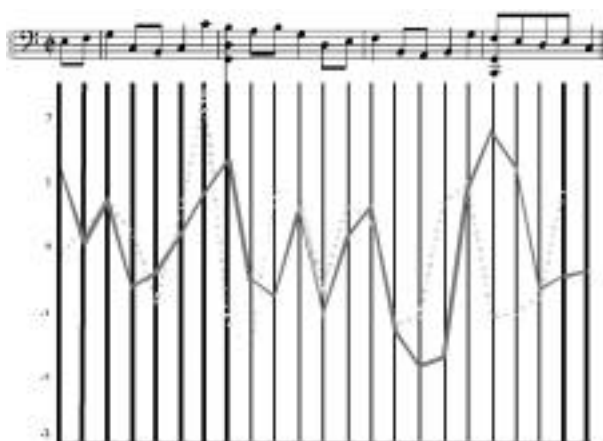


Figura 4: Perfis dinámico (línea llena) y temporal (línea punteada) correspondiente a la ejecución de Paul Tortelier

Conclusiones

El objetivo de este trabajo fue describir el empleo de la dinámica y el rubato en tres ejecuciones expertas de los cuatro primeros compases de la Bourrée de la Suite No. 3 para Cello Solo de J. S. Bach, centrando el análisis en las interrelaciones entre ambos componentes microestructurales y sus vinculaciones con atributos musicales tales como las estructuras de agrupamiento y métrica (Lerdahl y Jackendoff, 1983) y la conducción vocal subyacente (Schenker, [1935] - 1979).

En general los artistas emplean la independencia que poseen del manejo dinámico y temporal para homogeneizar el toque. Y en algunos casos, esta homogeneización se realiza compensando el énfasis propio que ciertas notas reciben por su estatus estructural.

Aparentemente, los patrones de rubato son más autocompensados, esto es, que no describen arcos importantes y que señalan diferencias más a nivel local que global. Muchas de estas diferencias tienen que ver con la relación rítmica corto/largo tendiendo a compensar los valores más largos (en este caso de negras) acortándolos respecto del valor nominal (Penel y Drake, 1998). En otros casos, sin embargo, los valores largos son alargados. Debido a que en el ejemplo analizado coinciden los valores largos con los puntos jerarquizados métricamente, es posible que tales alargamientos se refieran a la estructura métrica.

En cuanto a la estructura de agrupamiento, la estrategia dinámica es la que aparece como más usada en los niveles más globales (Rostropovich). Sin embargo a niveles de agrupamientos mínimos, no es posible hablar de

conductas generales. Se ve una tendencia a que la estrategia dinámica sirva más a los fines de proyectar las estructuras métrica -en primer término - y de agrupamiento.

Con respecto a la conducción vocal subyacente, parece ser el perfil temporal el que más aporta a su definición. Shifres y Martínez (2000) ya habían señalado que la ejecución de la voz interior resulta sensiblemente más rápida. Además se observa que el mismo es más utilizado hacia el final de las frases (coincidiendo con los sitios de mayor ambigüedad generada por conflictos entre estructura métrica y conducción vocal).

La dinámica y los patrones de rubato son aplicados por los expertos para conferirle a la ejecución unidad, sentido de direccionalidad y coherencia discursiva, en acuerdo con las características estructurales propias de la composición. El uso asistemático de ambos atributos, incluso por parte de un mismo ejecutante induce a pensar que tal empleo es de naturaleza inconciente. Probablemente el artista tenga en mente su objetivo, siendo la estrategia para alcanzarlo parte de su *tipo de toque*, adquirido, modelado y probado a lo largo de su desarrollo musical.

Referencias

- CLYNES, Manfred (1983). Expressive microstructure in music, linjed to living qualities. In Johann Sundberg. (Ed.) **Studies of Music Performance**. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music. No. 39. 76-181.
- COOPER, Grosvenor W. y Meyer, Leonard B. (1960). **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: The University of Chicago Press.
- GABRIELSSON, Alf (1987). Once Again: The Theme form Mozart's Piano Sonata in A Major (K.331). In Alf Gabrielsson. **Action and Perception in Rhythm and Music**. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music No 55. 81-103.
- LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray (1983). **A Generative Theory of Tonal Music**. Massachusett. MIT Press.
- PENEL, Amandine y DRAKE, Caroline (1998). Sources of timing variations in music performance: A psychological segmentation model. *Psychological Research*, **61**, 12-32.
- REPP, Bruno H (1999a). A microcosm of musical expression. II. Quantitative analysis of pianists' dynamics in the initial measures of Chopin's Etude in E major. *Journal of The Acoustical Society of America*. **105 (3)**, 1972-1988.
- REPP, Bruno H. (1998d). A microcosm of musical expression. I. Quantitative analysis of pianists' timing in the initial measures of Chopin's Etude in E major. *Journal of The Acoustical Society of America*. **104 (2)**, 1085-1100.
- SCHENKER, Heinrich ([1935] - 1977). *Free Composition*. [*Der freie Satz*, trans. E. Oster]. New York. Schimer Books.
- SERAFINE, Mary Louise; GLASSMAN, Noam y OVERBEEKE, C. (1989). The Cognitive Reality of Hierarchic Structure in Music. *Music Perception*. **6 N° 4**, 397-430.

- SHIFRES, Favio (2000a). Dinámica de la Ejecución y Representación Mental del Ejecutante. En Silvia Malbrán y Favio Shifres (Eds) **Anales de la III Conferencia Iberoamericana de Investigación Musical**. Mar del Plata: Conservatorio "Luis Gianneo". 123-129.
- SHIFRES, Favio (2000b). Aspectos expresivos dinámicos y temporales en ejecuciones expertas de un fragmento de J. S. Bach. **Proceedings del Primer Encuentro de Investigación en Arte y Diseño**. La Plata: Casa de la Cultura.
- SHIFRES, Favio y MARTÍNEZ, Isabel C. (2000). The role of performance in the cognitive reality of the hierarchic structure. En Woods, C.; Luck, G.; Prochard, R.; Seddon, F. y Sloboda J. A. (eds.) **Proceeding of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition**. Keele University, UK. CD-ROM.
- SUNDBERG, Johann; FRYDEN, Lars y ASKENFELT, A. (1983) What tells you the player is musical? Analysis-by-synthesis study of music performance. En Johann Sundberg (ed.) **Studies of Music Performance**. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music No. 39.61-75.
- TODD, Neil P. (1985). A Model of Expressive Timing in Tonal Music. *Music Perception*, **3 (1)**, 33-58.
- TODD, Neil P. (1992). The Dynamics of dynamics: A model of musical expression. *Journal of The Acoustical Society of America*, **91(6)**, 3540-3550.

Referencias de Grabaciones

Bourré I de la Suite No. 3 en Do Mayor para Cello Solo

(Artista. Sello, Número)

GENDRON, Maurice. Phillips. 442 239-2

ROSTROPOVICH, Mstislav. EMI. 7243 5 55365 2 5

TORTELIER, Paul. EMI. 7243 5 73526 2 8

O Repertório do Samba

Felipe Trotta
Mestrado em Música Brasileira – Uni-Rio
E-mail: felipetrotta@cybernet.com.br

Sumário: Nesta comunicação será discutida a importância do *repertório do samba* para os indivíduos pertencentes ao chamado “mundo do samba”. O repertório aqui é entendido como um referencial simbólico que estabelece afinidades entre os membros deste grupo heterogêneo a partir do compartilhamento de um “estoque” de códigos musicais e “paramusicais” (além da música). Desta forma, a repetição das canções do repertório em rodas e shows de samba reforça uma identidade entre os indivíduos deste grupo, destacando as relações afetivas vividas por eles que são divididas a partir das canções eleitas – pelo próprio grupo – como referenciais.

Palavras-chave: música popular, samba, repertório, semiologia.

A importância simbólica das canções para o mundo do samba

*“Samba
Quando vens aos meus ouvidos
Embragas meus sentidos
Trazes inspiração”*

Na canção *Apoteose ao Samba*, de Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, de onde os versos acima foram extraídos, são atribuídos ao samba alguns poderes míticos como a “embriaguez dos sentidos”, a “inspiração”, a capacidade de “seduzir” e de “alegrar o coração”. O samba é classificado como o “lenitivo ideal em todos os momentos de aflição”. Seguindo o mesmo raciocínio, a canção *Eu Canto Samba*, de Paulinho da Viola, se inicia com os versos: “Eu canto samba / porque só assim eu me sinto contente”. Lançado em 1956, o famosíssimo *A Voz do Morro*, de Zé Kéti, apresenta a mesma idéia de contentamento, afirmando que o samba é “quem leva a alegria / para milhões de corações brasileiros”.

Conversando com admiradores do gênero também podemos encontrar algumas referências a um certo poder mágico por ele proporcionado. Certo dia, ao sair de uma roda de samba, ouvi de uma frequentadora que ela gostava de ficar até o final das rodas pois o samba “lava a alma”. Da purificação da alma à perda parcial de consciência pela embriaguez dos sentidos, passando pela sensação de felicidade por ele – “só” por ele –

provocada, o samba é um fenômeno musical dotado de grande importância simbólica para os indivíduos que o cultivam. De que maneira isso acontece?

Recuperando diacronicamente a trajetória do gênero, aquilo que se entende atualmente como samba, ou (como seria preferível chamar) “samba carioca”, se estruturou a partir da necessidade de diversão de uma determinada parcela da população do Rio de Janeiro. Esse heterogêneo grupo de pessoas, sem maiores recursos para as diversões pagas do início do século XX (Tinhorão, 1998:276), organizava-se em reuniões nas quais cantavam e dançavam variados tipos de música. Incorporando uma enorme diversidade cultural – própria à sua heterogeneidade – esses indivíduos desenvolveram coletivamente uma maneira peculiar de fazer música (e dança), misturando ritmos, melodias, harmonias e temáticas de fontes distintas. Estavam, desta forma, “criando” o gênero.

Não cabe aqui entrar na interminável discussão sobre a “origem” do samba, apenas destacar que ele foi formado a partir de diversas matrizes culturais, num encontro de diversos personagens sociais (Vianna, 1995:35) e que seu objetivo mais imediato era o lazer, a diversão e a festa (Matos, 1982:31). Entendendo o gênero desta forma, o “grupo” de indivíduos que frequentava (e frequenta) o samba deve ser encarado como não-homogêneo, uma vez que sua diversidade, assim como a diversidade musical e cultural que formou o gênero, era (e é) grande.

Por este motivo, podemos entender que a música opera como uma espécie de agente unificador entre essas pessoas, estabelecendo uma afinidade entre elas. Esta afinidade é momentânea e se manifesta especialmente nos eventos nos quais o samba é realizado. Na hora de sua execução e nos encontros nos quais ele será executado, se forma um elo entre os indivíduos que admiram o samba, formando o que John Blacking classificou de *grupo sonoro*: “um grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, assim como idéias comuns sobre música e seus usos” (Blacking, 1995:232). O “grupo sonoro do samba”, usualmente chamado de “mundo do samba”, pode ser entendido como “um sistema de relações que se estabelecem entre aqueles que, de alguma forma, praticam e apreciam o samba. Ele engloba o conjunto de manifestações culturais, sociais e políticas, que se relacionam com o samba e todos os que dele participam” (Matos, 1982:34). Para se entender esse grupo, então, é necessário entender de que maneira os indivíduos **utilizam** e **praticam** esta música.

O meio de encontro mais característico dessas pessoas, onde o samba é *utilizado* e *praticado*, é a roda de samba. A roda é uma reunião de pessoas em torno de uma mesa de bar (ou outro local parecido), onde se localizam os músicos que tocam e cantam as canções do repertório. Em torno deste local, as pessoas ficam sentadas ou em pé – dançando – e participam das

músicas cantando, batendo palmas e, eventualmente, batucando. Trata-se, portanto, de um evento festivo, no qual as pessoas se relacionam a partir da música.

Nestes encontros, a possibilidade de participação ativa dos “espectadores” através do canto é fundamental. Segundo Wisnik, “cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som contrastante” (Wisnik, 1999:27). É possível afirmar, então, que, a partir do canto grupal, instaura-se um processo de interação (comunicação) não-verbal entre os que dele participam. Desta forma, no momento do canto coletivo das rodas de samba, os “cantores” compartilham determinadas idéias e sentimentos presentes nas canções, o que provoca uma sensação de *pertencimento a um grupo*. Este “grupo” pode ser encarado como uma reunião de pessoas que se comunicam principalmente através da música executada nestes encontros. Entendendo a música como uma forma simbólica de manifestação artística e, portanto, como uma forma de comunicação interpessoal, o processo de interpretação do conteúdo das canções se dá a partir da possibilidade de reconhecimento de determinadas estruturas musicais e simbólicas das canções.

De acordo com o musicólogo Philip Tagg, o ouvinte de determinada música estabelece associações entre esta música e outras músicas que pertençam à sua memória musical e afetiva. A partir destas associações, ele elabora os significados dos “itens do código musical”¹ da música que ele acaba de ouvir, relacionando-os aos significados apreendidos por sua experiência musical. Tagg afirma ainda que as associações não são estritamente musicais, mas também *paramusicais*, ou seja, os *itens do código musical* estão ligados a sensações, cenas, imagens e sentimentos, que também participam deste processo (Tagg, 1982). Ao elaborar essas associações, o ouvinte estará reconstruindo significados para esta canção a partir de uma experiência anterior.

Podemos então entender que esta re-elaboração de significados está condicionada a uma “bagagem” musical anteriormente experimentada. Desta forma, há uma espécie de enciclopédia musical gravada na memória de cada um a partir da sua vivência musical. Não é difícil imaginar, então, que indivíduos que costumam ouvir e admiram o mesmo gênero musical irão compartilhar boa parte deste manancial de memória musical e afetiva. Assim, no caso de pessoas que *utilizam e praticam* o samba, pode-se acreditar que

¹ Segundo Philip Tagg, os “itens do código musical”, ou “musemas”, são “unidades mínimas de significação” (Tagg, 1982:48). Pode ser um fragmento melódico, um encadeamento harmônico, um *riff*, uma levada, um timbre, enfim, qualquer “item” capaz de ser relacionado a um outro item de outra música.

haja o estabelecimento de uma espécie de “memória musical coletiva”, formando uma enciclopédia musical e paramusical comum entre estes indivíduos. Logo, os referenciais associativos que serão utilizados pelos indivíduos do grupo sonoro do samba para (re)construir as sensações das canções estão presentes nas músicas cantadas nos eventos de samba (não exclusivamente nas rodas, mas também em shows, execuções em rádio, festas e gravações), que, por sua vez, formam o que podemos chamar de *repertório do samba*.

Podemos entender “repertório” no seu sentido mais corrente: “conjunto das obras interpretadas ou compostas por um autor, orquestra, companhia teatral, etc.” (Dicionário Aurélio, 14ªed., Nova Fronteira:1218). Assim, o *repertório do samba* é formado por um conjunto de músicas recorrentes nos eventos realizados em torno do gênero que são conhecidas pela maioria dos indivíduos que deles participam. Para que isso ocorra, é necessário que a música seja repetida em rodas de samba e que possa ser reconhecida como parte dessa memória musical coletiva. Esse processo envolve escolhas, que se relacionam com a capacidade de determinada música de “agradar” aos frequentadores das rodas e ser cantada por todos. O repertório é formado, portanto, por músicas eleitas.

A eleição de uma música para integrar o repertório representa ainda uma *legitimação* do seu autor perante o grupo. Sendo este “grupo” formado em torno da música, com as afinidades entre seus indivíduos estruturadas a partir dela, o compositor assume uma importante função de agente possibilitador deste encontro, tornando-se figura central para o mundo do samba. E o maior desejo e maior alegria de um compositor/sambista é ver o seu samba cantado (legitimado) em diversas rodas. Desta forma, ele estará solidificando sua importância para aquele ambiente e para as pessoas que praticam o samba.

Paralelamente, é importante que as canções do repertório tenha tido uma gravação significativa, que possa ser adquirida pelos admiradores do gênero. Neste processo de divulgação comercial das canções, destacam-se alguns artistas com vendagens expressivas de discos que, ao gravarem canções do repertório do samba, tornam seus discos objetos de consumo daqueles que admiram o gênero. Num processo cíclico, os artistas gravam canções já conhecidas do grupo sonoro do samba e divulgam novas canções, que podem então ser cantadas nas rodas e tornarem-se conhecidas da maioria de seus frequentadores. Existe, portanto, uma inter-relação entre a indústria cultural – e o poder exercido pelo mercado fonográfico – e a prática “espontânea” da roda de samba. Como aponta Middleton, “a estrutura do campo musical está *relacionada* com estruturas de poder, mas não é *determinada* por elas. Nós precisamos falar da *relativa autonomia* das práticas culturais (...)” (Middleton, 1990:7).

Desta forma, apesar de uma considerável dose de dinamismo, o repertório mantém alguns pilares solidamente moldados. Refiro-me aqui a algumas canções “unânicas”, de autoria de autores “unânicos”, cuja legitimidade e popularidade (no sentido mercadológico-quantitativo do termo) são inquestionáveis: Noel Rosa, Geraldo Pereira, Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti e Paulinho da Viola, só para citar alguns. Estes sambistas, além de terem suas canções preferencialmente gravadas em discos de vendagem expressiva, ainda são continuamente lembrados e cantados em diversas rodas de samba. Algumas canções destes compositores têm o poder de estabelecer uma espécie de “catarse” coletiva em rodas e shows de samba. Normalmente, elas tematizam o amor ou o samba, valores importantes para a identidade do grupo. Ao ouvir os primeiros versos, por exemplo, do famosíssimo *A Voz do Morro*, de Zé Kéti, todas as pessoas presentes nas rodas são compelidas a participar através do canto, engrossando o coro:

“Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros
Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem leva a alegria
Para milhões de corações brasileiros”

Ao participar do canto coletivo do início desta canção, os indivíduos têm a sensação de “serem” o próprio samba; ou seja: naquele momento, participando do canto junto com o restante das pessoas, eles estão efetivamente “sendo” o samba, no seu sentido mais amplo. E, como *todos* que estão ali fazem parte de uma mesma coisa, o samba, os indivíduos compartilham os sentimentos manifestados na canção (como “ser o samba” e “levar alegria a milhões de brasileiros”). As canções “unânicas” têm uma importância especial por serem conhecidas por um número maior de pessoas e de atingirem algumas simbologias importantes para a identidade – psicológica e até mesmo geográfica – do grupo (“Eu sou o samba, sou natural daqui do Rio de Janeiro”). Seus autores estão legitimados perante o grupo e a repetição das músicas reforça a sensação de unidade em torno deste fazer musical, funcionando como uma espécie de “ pilar simbólico”.

No processo de legitimação de um autor e de suas músicas no repertório do samba, os sambistas utilizam um recurso com bastante frequência: a metalinguagem. Há diversos exemplos de canções do repertório do samba que tematizam ou enaltecem a obra e/ou a figura de um sambista – normalmente já falecido. Com isto, o imaginário coletivo do “grupo sonoro do samba” incorpora e solidifica a obra deste autor como referencial do

“patrimônio” do grupo e seu prestígio aumenta. Como exemplo, vamos analisar este samba de João Nogueira intitulado *Wilson, Geraldo e Noel*, que aliás é o título do LP deste cantor no qual o samba foi gravado:

“Eu bem que sabia
Que o samba que eu tinha na mente
Era diferente com jeito de
Wilson, Geraldo, Noel
Puxei a cadeira, não bati mais papo
Peguei a caneta e o guardanapo
Passei meu samba pro papel

Nos versos, joguei a malícia lá da malandragem
Correr da polícia tem que ter coragem
Malandro que dorme vai cedo pro céu

Daí em diante eu já fui consagrado
Oh nega Eliseth, meu muito obrigado
E do outro lado
Obrigado a Wilson, Geraldo e Noel”

O exemplo de João Nogueira é bastante esclarecedor. Se valendo de uma relação “espiritual” com três sambistas importantes já falecidos (Wilson Batista, Geraldo Pereira e Noel Rosa), o autor “incorpora” o “jeito diferente” dos seus ídolos e passa o samba para o “guardanapo”. No final, ainda agradece à cantora Eliseth Cardoso (que gravou sambas seus, lançando-o como compositor) “do lado de cá” e a inspiração é atribuída “ao outro lado”, com um afetuoso agradecimento a “Wilson, Geraldo e Noel”. Podemos observar que o compositor se posiciona como uma espécie de herdeiro da inspiração, do estilo de vida (“a malícia da malandragem” – signo do imaginário do sambista das décadas de 30 e 40), sentindo-se recompensado por isso (“daí em diante eu já fui consagrado”).

É interessante observar também que o recurso da metalinguagem tem ainda como objetivo o estabelecimento de uma *história*, o que fica bem claro no samba de João Nogueira. Ao exaltar figuras importantes do passado, o sambista ratifica uma *continuidade*, reafirmando uma espécie de linhagem à qual pertence e estabelecendo uma historicidade para esta prática musical. Desta forma, a música passa a servir como um elo de continuidade entre o passado e o presente, representando determinado sentimento histórico do grupo. Esta estratégia normalmente é utilizada para unificar o grupo em torno da música, dos autores e desse “bem” – o repertório – que na verdade passa a representar determinados *valores* importantes para a memória coletiva do grupo (o samba no guardanapo, por exemplo, representa uma dinâmica de vida, um estilo).

O repertório do samba atua, portanto, como uma espécie de patrimônio deste grupo, assumindo múltiplas funções que vão da legitimação dos compositores à própria unidade do heterogêneo grupo sonoro do samba, passando pelo estabelecimento de um estoque de símbolos musicais e paramusicais para aqueles familiarizados com suas canções (pessoas que praticam e utilizam esta música). Por ser formado por músicas conhecidas pela maioria dos frequentadores dos eventos de samba, o repertório possibilita o canto coletivo e a troca interpessoal através dele, reafirmando valores e sentimentos simbolicamente representados nas canções e compartilhados no momento da execução dos sambas. Desta forma, ele funciona como uma memória coletiva comum à maioria dos indivíduos que frequentam esses espaços. Deste compartilhamento de símbolos solidifica-se o grupo, formado a partir dos encontros em torno do gênero - cujo objetivo básico é o *lazer*. Isto nos ajuda a entender a “embriaguez dos sentidos” como o resultado da “alegria” levada pelo samba – “só por ele” – a “milhões de corações brasileiros”.

E, de alma lavada, sentindo-se pertencente a um grupo que continuamente é feito e desfeito, as pessoas que praticam e utilizam o samba se reúnem regularmente em torno desta música – e deste repertório – que para elas funciona como “lenitivo ideal em todos os momentos de aflição”.

Referências Bibliográficas

- BLACKING, John. 1995. “Music, Culture and Experience” IN *Music, Culture and Experience* Chicago: Chicago University Press.
- MATOS, Cláudia Neiva de. 1982. *Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes, ed., Open University Press, Philadelphia, EUA.
- TAGG, Philip. 1982. “Analysing Popular Music: theory, method and practice” IN *Popular Music*, 2, Cambridge University Press.
- TINHORÃO, José Ramos. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34.
- WISNIK, José Miguel. 1999. *O Som e o Sentido*. (2ª ed.) São Paulo: Companhia das Letras.
- VIANNA, Hermano. 1995. *O Mistério do Samba*. Jorge Zahar, ed., Editora da UFRJ, Rio de Janeiro.

Reflexões sobre a Música e o Meio

Fernando Iazzetta

USP / PUC-SP

E-mail: iazzetta@usp.br

Web: <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta>

Sumário: Esta pesquisa visa analisar de que maneira o funcionamento dos meios de produção e difusão musical estão relacionados ao desenvolvimento dessa linguagem. Será investigada a interação entre três modos de processamento da linguagem musical, a saber, a cultura oral, a cultura de massas e cultura de redes, os quais estariam baseados, respectivamente nos meios orais, nos meios analógicos e nos meios digitais.

Palavras-Chave: música e comunicação - tecnologia musical - meios analógicos e digitais

Há um momento na história da civilização ocidental em que a música -- assim como a cultura em geral -- se desenvolveu num plano essencialmente fechado sobre si mesmo. Nesse momento nitidamente relacionado com a cultura medieval, a produção e a difusão musical se davam pela participação mais ou menos ativa de toda comunidade, ou seja, sem uma separação explícita entre aqueles que ouviam e aqueles que realizavam a música, uma vez que a música era provavelmente parte de uma atividade comunitária. A transmissão oral de conhecimento musical pressupunha a participação ativa e constante de todos os membros de um grupo de modo a tornar a música uma atividade a ser vivenciada dentro do cotidiano. Portanto, o conhecimento se processava dentro de um mesmo círculo, sem se projetar por espaços geográficos mais amplos, e sem se projetar no tempo, isto é, sem visar qualquer projeto de construção de um futuro. Não havia futuro, mas apenas a noção de uma janela temporal delimitada por um ciclo de duração variável (os dias, as estações do ano, o nascimento, crescimento e morte etc.), e que orbita eternamente sobre ela mesma¹.

Do mesmo modo, a vivência no período medieval se concentrava no espaço formado em torno da comunidade, cujo limite é basicamente o do campo visual e auditivo dos indivíduos. O que existia no espaço e no tempo

¹ É interessante notar que na formação de várias línguas os tempos verbais que expressam a idéia de futuro aparecem tardiamente. A idéia de futuro se mostra tão distante que surge apenas como uma intenção ou como um desejo fora do tempo. As formas verbais do futuro demonstram bem essa condição: "farei" é derivado da locução "hei de fazer", assim como no inglês, "I will do" se apoiou no verbo auxiliar "will" que se associa diretamente com a idéia de desejo, de pretensão.

era aquilo que podia ser visto e que podia ser ouvido. Todo o resto pertencia ao mundo do mito e do misticismo, os quais não dependem de referências temporais nem espaciais para se realizarem. Nesse contexto a transmissão da cultura se dava essencialmente por meio da oralidade e os limites geográficos da cultura eram, em última instância, os limites do alcance da voz. O mesmo pode se inferir em relação à música que, salvo quando carregada pelos viajantes, mantinha-se circunscrita à uma determinada comunidade. Obviamente, isso não significa que não houvesse contaminação entre culturas e nem disseminação do saber para além dos limites de cada comunidade. Quer dizer apenas que esses processos se davam de maneira mais lenta e gradual, fomentados pelos viajantes, pelas invasões e pelas guerras.

A organização social em torno dos primeiros núcleos urbanos a partir do final da Idade Média e início da Renascença deu origem a um quadro bastante diferente. A trama das relações sociais se tornou mais complexa e precisou ser codificada e regulada. O tempo passou a ser um eixo comum de referência entre os cidadãos que necessitavam sincronizar suas atividades sociais. Paralelamente houve uma expansão do espaço com a descoberta de novos territórios e com a busca de parcerias comerciais. Quer dizer, a organização urbana veio acompanhada de uma organização espaço-temporal (Iazzetta, 1993: 34).

O surgimento da imprensa criou mecanismos para a transmissão do conhecimento que não mais dependiam da *tradição* recontada inúmeras vezes, mas que se desenvolviam pela *reprodução* do que foi dito anteriormente. O acúmulo de experiências passadas garantiria o sucesso das ações no futuro. Surge então uma projeção temporal no sentido de preservar o que veio antes e de projetar o que virá a seguir. De fato, passado e futuro passaram a determinar o presente. O armazenamento do conhecimento em diversas instâncias -- o museu, a biblioteca, as paredes das catedrais, as enciclopédias e, mais tarde, as fotografias, os discos e finalmente os *bits* computacionais -- levou ao surgimento da idéia de arte para ser adorada e preservada.

É nesse contexto que ao valor estético da obra de arte se agrega outro atributo, o valor econômico. Arte passa a ter um valor que é proporcional à sua originalidade, à sua unicidade e à sua eventual possibilidade de permanência no futuro. O ingresso para um concerto durante o qual pode-se efetivamente escutar uma obra de Beethoven vale muito menos que um pedaço de papel contendo um manuscrito do compositor.

Para tornar-se mercadoria a arte teve de ser materializada em um produto potencialmente comercializável. Se isso não se apresentou como problema em relação à pintura ou à literatura, cujos suportes materiais são duradouros e facilmente manipuláveis, por outro lado é bastante relevante em

relação à existência efêmera da música. Obviamente, o registro na partitura veio colaborar com esse processo de materialização da música, mas enquanto o livro ou o quadro ofereciam imediatamente a obra a quem quisesse apreciá-la, a partitura demandava ainda a etapa mediadora da performance. Até o início do século XX, a projeção da performance se dava no mesmo patamar das transmissões de conhecimento da cultura oral da Idade Média em que para se conhecer algo era necessário estar presente, estar diante do fato ou da obra de arte, cujo único registro que se mantinha após sua apreciação era o da memória.

Com a invenção do fonógrafo por Tomas Edison em 1887, finalmente pôde-se registrar a música num suporte físico o qual podia ser copiado e reproduzido. Com isso a indústria fonográfica iria perverter irreversivelmente o papel da música como algo a ser feito, transformando-a em algo a ser escutado.

Enquanto a cultura oral proporcionava uma difusão musical fechada, em que a música era *musica practica* (Barthes, 1977), experiência a ser vivenciada entre todos os integrantes de uma comunidade e que raramente transpunha os limites espaço-temporais desse comunidade, a música representada na partitura ou registrada pela gravação pôde romper esses limites. O suporte material garantiu, por um lado, sua permanência no tempo e sua projeção no futuro e, por outro, sua difusão fora do espaço em que foi gerada, através dos movimentos de trocas e vendas de bens entre as diversas comunidades. O barbarismo medieval em que se disputavam alimento e terras foi substituído pelo barbarismo mercantil em que se disputam todos os tipos de bens, inclusive os culturais e artísticos e a quantidade de bens possuídos passou a ser índice de riqueza.

Na cultura oral, não só a voz, mas a performance, ou melhor, a presença dos indivíduos durante a performance é que garantia a tradição¹, a qual se preservava essencialmente pela ação da memória. Dessa situação decorrem pelo menos dois fatos significativos. Em primeiro lugar a dependência da falibilidade da memória canaliza a atenção à essência dos fatos enquanto que os detalhes são sempre improvisados, refeitos e adaptados à presentidade de cada performance. Em segundo lugar, o alcance da performance é determinado pelo alcance dos sentidos: só se podia conhecer aquilo que estivesse ao alcance dos olhos e dos ouvidos. A projeção da música era circular e o centro desse círculo era o tempo e o espaço em que viviam os indivíduos.

¹ Emanuel D. M. Pimenta (1999) nota muito bem que o termo tradição, em sua origem, remete ao *atravessar*, ao *transpor* ou ao *levar a diante* um certo conhecimento. Tradição, pelo menos em seu sentido original, não pode significar a estagnação no conhecimento formulado no passado, mas sim a atualização constante desse conhecimento no presente.

Quando a música passa a ser deliberadamente registrada e reproduzida (inicialmente pela partitura e, posteriormente, pelos processos de gravação), a mudança é radical. A memória dá lugar à precisão da escrita e os detalhes passaram a habitar a composição. Tanto na música como em outras manifestações da cultura é o refinamento que vai conferir valor da obra. A música, a literatura e as artes incorporam as habilidades minuciosas típicas das práticas artesanais, à elaboração estrutural e formal do saber. Em função disso instauram-se categorias de especialistas musicais -- compositor, interprete e ouvinte -- cada qual apto a desempenhar um papel específico dentro da produção musical. O ato de escutar música distancia-se progressivamente do ato de fazer música (compor, tocar), impondo uma audição contemplativa, atenciosa. Enquanto nas abadias e mosteiros medievais a leitura, intrinsecamente ligada à fala, era realizada em voz alta, a imprensa enquanto tecnologia (Pimenta, 1999), inaugura uma leitura silenciosa, muda. Do mesmo modo, a música que anteriormente estava integrada aos sons e atividades do cotidiano passa a exigir também uma escuta silenciosa e atenta, alimentada pelo ritual do concerto.

Ao mesmo tempo, o alcance da música passou a se relacionar ao alcance dos seus meios de representação e registro. A imprensa musical, a indústria fonográfica, os meios de telecomunicação vão projetar a cultura pelo espaço e pelo tempo, atenuando as barreiras entre o que é de dentro e o que é de fora, criando uma nova configuração que seria chamada por McLuhan de *aldeia global* e a disseminação do conhecimento encontraria suas vias mais eficazes na chamada *cultura de massa*.

Entretanto, esse movimento de expansão se dá de modo bastante particular: ele é unidirecional. De fato, quase todos os meios efetivos de transmissão de informação que surgem com o período moderno apresentam essa característica de unidirecionalidade. Na tradição oral, a voz circula entre os participantes do grupo. Por outro lado, o livro, o jornal, o rádio, o disco, a TV partem de um material original, único, que é copiado e transmitido de maneira (quase) idêntica a um grande número de pessoas. Se a música se configura como atividade coletiva nas culturas orais, os modos de transmissão modernos implicam necessariamente em uma separação entre a produção e a recepção, impondo ainda uma preponderância nas forças que atuam na direção do produtor (compositor e intérprete, no caso da música) para o receptor (ouvinte) e atenuando aquelas que vão em sentido contrário. Isso não quer dizer que o ouvinte tenha se tornado um elemento passivo em relação àqueles que fazem música. Ao contrário, a música passou a ser projetada *para o ouvinte* e as "condições de recepção de fato precedem o momento de produção" (Mowitt, 1987: 176).

Talvez seja o telefone o primeiro meio de comunicação a romper com essa cadeia unidirecional da comunicação, especialmente no âmbito sonoro. Entretanto, o telefone com seus sons segredados "ao pé do ouvido" nunca deixou de ser um meio privado de conexão entre apenas duas pessoas e jamais conseguiu sugerir o aparecimento de uma arte telefônica (Pimenta, 1999).

O auge desse processo comunicacional ocorre na forma da chamada comunicação de massa em que cada produto -- de consumo, cultural ou artístico -- precisa atingir um número razoavelmente grande de pessoas para se tornar válido e economicamente viável. A idéia de que esse esquema propiciaria uma democratização da cultura ao tornar acessível ao grande público uma infinidade de produções culturais foi engenhosamente desmontada por Adorno (1980), que, referindo-se especificamente à música, viu nesse processo uma banalização da fruição da obra de arte, em particular, da música.

De certa forma levados aos seus limites, os modelos de telecomunicação que suportaram a cultura de massa passam a se modificar nas últimas décadas do século XX apontando para o surgimento de outro paradigma de organização comunicacional. Esse paradigma já não se apoia no modelo unidirecional anterior, mas estabelece uma teia de conexões em forma de rede, ampliando a conexão interpessoal e eliminando, em princípio, a necessidade de massificação da cultura. Enquanto na cultura de massas a informação visava um sujeito mediano e idealizado, na cultura de redes a informação visa os indivíduos ou grupos específicos. Ao invés da média, busca-se o específico, o atualizado, o particular.

Essa nova forma de organização se consolida explicitamente com o suporte da Internet, mas pode ser notada em segmentações que surgem diretamente dos grandes meios de comunicação de massa, como a proliferação dos canais de TV à cabo ou o surgimento de pequenas produtoras e gravadoras musicais que se especializaram em atender seguimentos específicos de ouvintes. Em ambos os casos há uma ampliação de ofertas de produtos culturais e uma diversificação desses produtos. O mais interessante é que essa nova configuração não elimina as anteriores, assim como as formas de comunicação reprodutivas como a imprensa ou o cinema não eliminaram os modos orais de comunicação. Ocorre na verdade uma ampliação por superposição de possibilidades.

Assim como a passagem da cultura oral para a cultura reprodutiva implicou no surgimento de tecnologias de natureza específica, o mesmo ocorreu em relação à cultura de redes. A cultura oral se manifestava pela emissão direta da informação: a música era aquilo que era experienciado com nosso ouvido, mas também com nosso corpo, nossa presença durante a

performance. A chamada cultura de massa com seus processos de registro e reprodução, incorporou a "mediação" para ampliar o alcance da informação e do conhecimento. É através do meio, do suporte físico que registra a informação, congelando-a no tempo e espaço, conferindo-lhe materialidade, que a cultura de massa se tornou possível. Na cultura de redes vai haver um outro tipo de mediação que, de certa forma, "desmaterializa" novamente a informação eliminando a necessidade de correspondência entre a mensagem e o meio e isso se dá através dos modos de representação digital.

Ocorre que o meio analógico em que se basearam todas as formas de registro e reprodução da sociedade moderna implica numa *transcrição* daquilo que é representado. O objeto representado preserva os traços do objeto original. "A mensagem e o meio são mesclados em uma forma expressiva incorporada em um material físico. O material do meio é inseparável da mensagem que ele carrega" (Binkley, 1995: p.428). Essa transcrição do objeto em uma representação analógica é geralmente dispendiosa. Copiar um livro implica num trabalho tipográfico comparável ao de escrever o original desse livro (a comparação aqui refere-se obviamente ao trabalho manual e mecânico de inscrição das palavras no papel, e não ao trabalho intelectual ou artístico). Portanto, a cultura de massa só se tornou possível à medida em que foram surgindo tecnologias que possibilitavam a reprodução em série de um mesmo original. Isso ocorreu em música já no sec. XVI com o surgimento da imprensa musical e de um outro modo, no século XX, com o rádio e indústria fonográfica.

É o alto custo da transcrição analógica que vai determinar, em boa medida, o modelo de mão-única imposto pela cultura de massas. Além disso, a representação analógica implica na existência de um suporte físico que precisa ser armazenado, manipulado e transportado juntamente com a informação que contém, o que significa um custo adicional na transmissão da informação.

O surgimento e expansão das tecnologias digitais a partir da década de 1950 vai transformar esse quadro. Isso porque no meio digital a informação não é *transcrita* de modo contínuo num meio físico, mas *discretizada* e *convertida* em símbolos abstratos de um alfabeto discreto. Enquanto a representação analógica dependeu do desenvolvimento de processos de *reprodução* (transcrição) em série, a representação digital baseia-se na existência de dispositivos de *conversão* analógico/digital e digital/analógico apropriados. Uma vez digitalizada, a informação digital pode ser facilmente transmitida, armazenada e manipulada sem depender de um meio físico único.

Se os procedimentos analógicos criaram a separação entre produção e recepção da obra através do mecanismo de mediação -- da partitura, da gravação, da transmissão radiofônica --, os procedimentos digitais vão modificar novamente as configurações da atividade musical. Por um lado

existe uma expansão da mediação. Isso por que o universo digital pressupõe o analógico em alguma instância, já que para conhecermos o mundo, valemo-nos dos sentidos, cujo funcionamento é essencialmente analógico. Nossos sentidos não têm acesso imediato, isto é, não podem ler diretamente os símbolos abstratos da representação digital, que precisa ser reconvertida em representação analógica. Portanto, a mediação compreende as etapas da transcrição analógica ao mesmo tempo que adiciona as da conversão digital. Por outro lado, ao transcender as barreiras espaço-temporais inerentes à manipulação do suporte físico do meio analógico, o meio digital reduz radicalmente o custo da produção e reprodução tornando esse processo, que antes era privilégio de grandes corporações, acessível a qualquer indivíduo.

Pelo seu próprio custo, o meio analógico sempre esteve voltado para "a produção de objetos autônomos relativamente duráveis, enquanto que os meios digitais funcionam como parte de um sistema de processamento sempre pronto para um novo evento transitório, uma nova interação" (Binkley, 1995: p. 429).

O que as redes digitais transmitem não são representações físicas da informação, mas apenas abstrações que podem se codificadas. Cada cópia do original não significa uma nova *transcrição* dos traços analógicos, mas uma *inscrição* de símbolos abstratos (Binkley, 1995: 428-9).

Nas tradições orais, a reprodução implica em uma nova performance e copiar uma música significa tocá-la novamente. Nesses casos não há separação possível entre original e cópia. No meio analógico, podem ser feitas inúmeras cópias de um mesmo original. Entretanto, o processo de transcrição analógica implica numa degradação da informação, a qual aumenta a cada nova geração de cópias. Dessa maneira, no meio analógico é importante que se preserve um original que sirva de matriz para as cópias a serem realizadas. Nem a cópia caseira do vídeo-cassete, nem as gravações em fita cassete de discos ou de programas de rádio jamais poderiam substituir os produtos originais, uma vez que como cópias degradadas funcionam apenas como "amostra" imprecisa do objeto artístico. Por um lado, isso serviu para alimentar, na sociedade moderna, a importância do objeto de arte original -- e, por conseqüência, de seu autor -- e também aquilo que Walter Benjamin (1980) identifica como a "aura" da obra de arte. Por outro lado, garantiu também o estabelecimento e manutenção de grandes empresas produtoras e distribuidoras de arte no século XX.

As tecnologias digitais ao realizarem suas cópias através da inscrição de *bits* com seus esquemas de correção de erros, propiciam a existência de um processo de duplicação sem degradação. Copiar um CD em outro CD, significa, em princípio, realizar uma cópia exata do original. O que decorre daí é uma proliferação de cópias que assumem o mesmo papel dos

originais. Se no meio oral toda manifestação artística é um original, no meio digital, todo produto é potencialmente um cópia.

O custo e a necessidade da existência do original no meio analógico potencializou as realizações de caráter perene, cuja duração justificasse os custos de produção. No meio digital busca-se exatamente realizar produções cuja demanda é atual, voltada para o aqui e agora. A música, assim como as outras produções artísticas, tende a se tornar efêmera. A música realizada hoje com as tecnologias digitais, seja no âmbito das produções da música popular ou erudita, tende a ser constantemente retrabalhada, reprocessada, eliminando a idéia de obra de arte acabada que deve perdurar no tempo. A cada novo processamento, uma nova composição é estabelecida em função de uma necessidade presente e que pode ser facilmente substituída tão logo surja uma nova idéia para concepção daquela obra.

A distância em relação ao "original" na música realizada digitalmente (ou mesmo na música que foi apenas "digitalizada", ou seja, gravada em um processo digital) torna sua produção independente do contexto e do material de onde proveio. O conceito de *sampling* leva ao extremo a idéia de des-contextualização do material musical almejado pela escuta reduzida proposta por Schaeffer (1966) à medida em que ajuda a desmontar as referências entre os sons que somos capazes de identificar em nosso cotidiano (incluindo aí os sons das composições musicais que conhecemos) e as amostras digitais desses materiais quando reutilizadas em música. Qualquer um, seja um compositor ou um indivíduo explorando os recursos sonoros de seu computador, pode hoje apropriar-se de um material gerado anteriormente para criar sua própria música. Isso tende a obscurecer não apenas a origem dos materiais como a desestabilizar as fronteiras entre os procedimentos do artista e do dileta, do profissional e do amador, do músico popular e do erudito. Todos eles, embora partindo de habilidades e experiências que podem ser radicalmente diferentes, têm acesso aos mesmos tipos de processos e ferramentas de criação pelos meios digitais.

Nossa familiaridade com uma ampla variedade de músicas permite que a amostragem [*sampling*] das gravações de outras pessoas para formar uma estética que é baseada na reprodução do familiar, e ameaça a santidade do direito autoral e da forma orgânica. [...] Além disso, as similaridades entre os primeiros experimentos da musique concrète usando toca-discos e as práticas dos DJs, entre a derivação do material do mundo cotidiano nas músicas para dança e eletroacústicas da atualidade, parecem apontar para uma homogeneidade técnica e tecnológica que contrasta fortemente com a heterogeneidade da cultura musical do Ocidente (Windsor, 1999: 141).

Parece haver então um processo duplo: se por um lado as produções musicais de hoje tornam-se cada vez mais específicas, diversificadas e direcionadas a grupos específicos, existe por outro lado uma homegeneização em relação aos aspectos técnicos e tecnológicas dessa produção.

A organização da informação na era digital resgata aspectos de conduta típicos das sociedades de cultura oral, reintroduzindo-os com nova roupagem no cotidiano atual. Paul Zumthor (2000) demonstra essa situação com uma lucidez invejável. Embora Zumthor refira-se especialmente à literatura, suas observações podem ser fácil e diretamente transpostas para a esfera da música. Para o autor, a transmissão do texto no mundo oral é acompanhada necessariamente da performance e se relaciona a uma "poética". O mundo da literatura, que se estabelece por meio da escrita impressa aboliu a voz e a co-presença dos indivíduos no ato da comunicação, afetando não apenas a oralidade, mas o papel do corpo (e, conseqüentemente, do gesto e da performance) na produção e recepção dos textos. Enquanto a ação do corpo na performance está ligada diretamente à busca do prazer, a literatura demanda uma atenção, um esforço mental que se afasta do prazer para se aproximar do racional. Entretanto no mundo tecnocêntrico de hoje estaria surgindo o espaço para o que Zumthor chama de "neovocalidade" (Zumthor, 2000: p. 78). Indício desse fato estaria no comportamento das gerações mais jovens, cada vez mais distanciadas do universo literário e mais próximas das práticas corporais e lúdicas, reincorporando o universo da performance, num sentido amplo do termo, como modelo de comunicação. Na sociedade pós-industrial resiste

nos mídias, nas artes, na poesia, nas próprias formas de vida social (a publicidade, a política...), as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz. Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva (Zumthor, 2000: p. 73).

A voz e o corpo são os dois elementos que caracterizam a atuação do indivíduo, especialmente nos processos de criação e comunicação. Na cultura de massa, corpo e voz são substituídos por outros elementos linguísticos (as transmissões de TV, os discos, o jornal) que tendem a diluir a existência do sujeito dentro da sociedade. A nova oralidade a que Zumthor se refere parece emergir justamente dos novos meios tecnológicos que surgem na segunda metade do século XX e cujo maior representante é o computador com seus elementos periféricos, incluindo aí a Internet. Esses meios promovem o indivíduo a autor e gerenciador das atividades de criação. As tecnologias da inteligência (Levy, 1993) se propõem a eliminar as eventuais deficiências nas habilidades de cada indivíduo e, ao mesmo tempo, promover a automatização de tarefas de produção. Novamente o indivíduo passa a ter voz. O que é novo é que as atividades artesanais da criação, especialmente da criação artística, vão dando lugar a processos pré-programados executados por aparelhos diversos. O caráter sensual da performance musical, em que corpos e instrumentos interagem de um modo extremamente forte, é substituído por um caráter mais

sensorial, em que a mediação do corpo se dá de modo mais contido por meio de teclas, *mouses*, *joysticks*. O que há de comum entre essas duas possibilidades é o resgate do caráter lúdico do fazer musical que, de certa forma, fora suplantado pelo processo de racionalização da música ocidental nos últimos três ou quatro ou 4 séculos.

Essa automação da criação obviamente não surge com os computadores. Já no início do século diversas estratégias de marketing tentavam convencer as pessoas de que o fonógrafo era um instrumento musical, e que *tocar* uma música no fonógrafo seria equivalente a tocar uma música em um instrumento musical qualquer (Thompson, 1995). A sedução desse argumento residia justamente no fato de que, a não ser para o músico virtuoso, o resultado no fonógrafo seria de melhor qualidade. O mesmo discurso se processa hoje em relação a uma enorme quantidade de programas de computador e instrumentos eletrônicos que se propõem a compensar todas as inabilidades do indivíduo em fazer música. Ilusão ou não, é de se notar que essa é uma proposta tentadora numa época em que a sofisticação da linguagem musical encontra-se num patamar que está muito além das possibilidades da imensa maioria das pessoas.

Os novos meios digitais de fato aproximam novamente o indivíduo comum do fazer musical. Com um computador pode-se controlar todos os estágios que envolvem esse processo: da fabricação dos sons à composição, da divulgação à comercialização. Parece consenso que essas novas possibilidades não eliminam os modos anteriores de realização musical, mas apenas reformulam nosso espaço musical ao introduzir novas categorias de se fazer música. O que se tem, mais uma vez, é uma proliferação de músicas e de atitudes musicais que coexistem e reagem umas às outras. As músicas de dança, os bailes, as festas populares, o carnaval, os festivais de rock mantêm as raízes dos modos mais tradicionais de se fazer música ao promover a participação dos indivíduos, com seus corpos, suas vozes -- ou sua performance como sintetizaria Zumthor -- como fator indispensável na construção de cada um desses eventos. Ao mesmo tempo se preservam diversas instituições que consolidaram a cultura de massa como o concerto, a orquestra ou a indústria fonográfica. Essas instituições que entronizaram a música como um dos elementos mais ricos e complexos da cultura ocidental, a despeito de qualquer instabilidade localizada, não mostram nenhum sinal de enfraquecimento e têm sabido, ao longo da história, se adaptar a cada nova configuração social. Por fim, essas novas configurações que surgem nas sociedades globalizadas e interconectadas pelas redes digitais de comunicação gradualmente vão delineando seu papel de geração de novos modelos de criação artística, de produção e distribuição de conhecimento. Certamente o espaço que se

configura a partir daí é mais amplo e complexo e, possivelmente, não menos rico do que os que se formaram até agora.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. (1980). O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. Em *Os Pensadores*, São Paulo: Editora Abril, pp.: 165-191.
- BARTHES, Roland (1977). Musica Practica. Em *Image - Music - Text*. Trad. de Stephen Heath. New York: Hill and Wang, pp. 149-154.
- BENJAMIN, Walter (1980). A Obra de Arte na Era de suas Reproduções Técnicas. Em *Os Pensadores*, São Paulo: Editora Abril, pp. 3-28.
- BLINKEY, Timothy (1995). Transparent technology: the swan song of electronics. Em *Leonardo*, Vol. 28, nº 5, pp. 427-423.
- IAZZETTA, Fernando (1993). *Música: Processo e Dinâmica*. São Paulo: AnnaBlume.
- LÉVY, Pierre (1993). *As Tecnologias da Inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34.
- MOWITT, John (1987). Music in the era of electronic reproducibility. Em *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*, R. Leppert & S. McClary (Eds.), Cambridge University Press, pp.: 173-197.
- PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo (1999). El futuro de la música del futuro. Em *Música y Nevas Tecnologías: Perspectivas para el siglo XXI*, Eduardo R. Mirando (Ed.), Barcelona: L'Angelot, pp.: 46-56.
- SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Editions de Seuil.
- THOMPSON, Emily. (1995). Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925. *The Musical Quarterly*, Spring 1995, 79(1): 131-171.
- WINDSOR, W. Luke (1996). Autonomy, Mimesis and Mechanical Reproduction in Contemporary Music. *Contemporary Musica Review*, 15(1):139-150.
- ZUMTHOR, Paul (2000). *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ.

Notação e Improvisação: O Exemplo de Onze

Fernando de Oliveira Rocha

UFMG

E-mail: fernando@musica.ufmg.br

Sumário: O desenvolvimento da notação na música ocidental possibilitou um maior controle do compositor sobre suas obras, restringindo o espaço à improvisação. Na segunda metade do século XX, porém, vários compositores passaram a deixar elementos de suas obras à mercê do acaso ou da opção do intérprete. Também nesta época, surgiram novas formas de notação, algumas propiciando uma maior liberdade ao intérprete. *Onze*, composta por Marco Antônio Guimarães, diretor do grupo Uakti, possui uma partitura gráfica baseada em figuras geométricas que representam um determinado número de pulsos sobre os quais acontece uma improvisação.

Palavras-Chave: Notação, Improvisação, Performance, Indeterminação, Uakti.

Introdução

O desenvolvimento da notação na música ocidental se deu ao mesmo tempo em que o espaço à improvisação foi diminuindo. Até o século XI, a improvisação estava completamente ligada à criação musical. A notação existente servia apenas como referência, fornecendo uma idéia bastante vaga do comportamento das linhas melódicas. Era impossível para os compositores terem um controle eficiente sobre a sua música. Neste contexto, a própria figura do compositor ainda não era bem definida, já que boa parte da música produzida era improvisada.

O desenvolvimento de uma notação mais precisa possibilitou e favoreceu a separação dos atos de compor e executar. O intérprete tornou-se um mediador entre o compositor e o público, devendo ser o mais fiel possível à partitura. O controle do compositor sobre a obra cresceu e, especialmente a partir da segunda metade do século XVIII, a restrição à liberdade de improvisação aumentou bastante, com os compositores começando a abandonar o uso do baixo contínuo, escrevendo todo o acompanhamento, e a incluir a ornamentação, antes improvisada, nas linhas melódicas. A música romântica, no século XIX, ampliou esta tendência. Os compositores passaram a escrever algumas cadências de concerto, antes também improvisadas. As partituras ganharam mais sinais de dinâmica e expressão, numa tentativa clara de se aumentar o controle sobre a obra.

A notação tradicional, desenvolvida e cristalizada ao longo da história da música ocidental, prioriza e permite uma determinação bastante precisa das alturas e durações do som. Este modelo de notação, que mostrava-se totalmente compatível com as exigências da música tonal, passa a ser questionado quando o próprio sistema tonal começa a ser colocado em questão. Schoenberg o criticava, dizendo que ele não era o ideal para a música dodecafônica, pois priorizava algumas notas. Na verdade a notação ocidental nunca deu conta de todas as alturas possíveis. Também as durações priorizam divisões do tempo em 2, ou então 3. Outras durações necessitam uma representação muito complicada. Desta forma, o mesmo sistema que permite aos compositores um controle de suas obras, também os restringe. Como mostra Zampronha, a partir das idéias de Schaeffer “ao mesmo tempo em que o signo possibilita uma reprodução correspondente por parte do intérprete, impossibilita que o compositor expresse coisas fora desse estereótipo” (ZAMPRONHA, 2000: 119).

O começo do século XX apresenta uma música tonal em crise, com uma notação que prioriza certas alturas e durações de som e que implica em um grande determinismo para o intérprete e, no fundo, também para o compositor. O dodecafonismo, criado por Schoenberg, continuou se apoiando na notação tradicional (apesar das críticas do próprio compositor) e foi o germe do serialismo integral, através do qual os compositores almejavam conseguir o controle total do discurso musical. O resultado foram partituras cheias de indicações. Em reação a este controle excessivo, alguns compositores, como John Cage, Earle Brown e Morton Feldman passaram, a partir da segunda metade do século, a deixar elementos da sua obra a mercê do acaso ou da opção do intérprete. Ao mesmo tempo, surgiram novas formas de notação, como partituras gráficas e textuais, que determinavam muito pouco dos elementos da linguagem musical.

Outro aspecto importante, na música ocidental do século XX, foi o maior contato que os compositores e intérpretes passaram a ter com outras culturas. Nelas, eles encontraram músicas que priorizavam elementos estranhos à tradição ocidental, como o uso do microtonalismo e de diferentes escalas, e que davam maior liberdade à improvisação. Ao tentar incorporar estas novas influências, o sistema de notação existente mostrava-se um obstáculo. Porém, como afirma Bosseur “movido pelas necessidades de uma estética sempre em evolução o compositor é levado continuamente a transgredir as regras de notação vigente em sua época” (BOSSEUR, 1997:99). A segunda metade do século XX comprova isto. Ao mesmo tempo que novas correntes musicais apareciam, novas formas de notação surgiam. É o caso da criação de símbolos para microtons e clusters; de notações especiais criadas para a música eletrônica; da notação proporcional utilizada por Brown, Boulez

e Berio; das partituras gráficas, que podem ter algum significado musical específico, ou funcionarem apenas como estímulo à improvisação, como *December 52* de Brown; de partituras verbais, que podem indicar uma determinada ação do intérprete ou, como *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen, fornecer apenas vagas instruções destas ações, induzindo a improvisações. Como se vê, algumas destas novas notações passam a deixar, intencionalmente, uma grande liberdade ao intérprete.

Onze, composição de Marco Antônio Guimarães, criador e diretor do grupo instrumental mineiro Uakti, nasceu da busca de se aliar uma improvisação coletiva a uma estrutura musical determinada. A partitura (que se encontra no final deste artigo) possui uma notação gráfica, baseada em figuras geométricas. Estas figuras guiam as improvisações, feitas sempre em frases de 11 tempos, daí o nome da peça.

Funcionamento da partitura de *Onze*

A obra é baseada em frases de 11 tempos, subdivididas de diferentes maneiras, a partir das figuras geométricas. Cada figura representa um número de tempos. O círculo significa um tempo; o semicírculo, dois tempos; triângulo, três; quadrado, quatro; pentágono, cinco; e a estrela, seis tempos. As quatro primeiras figuras da partitura (Fig. 1) totalizam 11 tempos, constituindo a primeira frase da peça.



Figura 1: Quatro primeiras figuras da peça

Após estas quatro figuras, há um triângulo dentro de um quadrado (Fig. 2). Sempre que uma figura pequena aparece dentro de uma grande, deve ser tocado um compasso com os números de tempo relativos à figura grande e, em seguida, um relativo à figura menor (interna), sendo que a unidade de tempo deste segundo compasso será duas vezes mais rápida que a do primeiro. Em linguagem tradicional, se pensarmos a semínima como unidade de tempo, a unidade relativa à figura menor será a colcheia. Assim, um triângulo dentro de um quadrado significa um compasso de $4/4$ seguido de um de $3/8$.



Figura 2: triângulo dentro de um quadrado

As figuras tracejadas significam tempos de pausa. Um círculo tracejado (Fig. 3) equivale a um tempo de pausa.



Figura 3: Círculo tracejado

Também são utilizados, na partitura, círculos com números no seu interior. Um círculo com o número 11 (Fig. 4) corresponde à indicação de 11 sons seguidos no tempo, isto é, se tomamos a semínima como unidade de tempo, esta figura representa onze semínimas seguidas, tocadas em uníssono rítmico.



Figura 4: Círculo com número no meio

Há, ainda, um semicírculo com uma semicolcheia no meio (Fig. 5). Ela significa que o intérprete deve preencher com semicolcheias os dois tempos relativos ao semicírculo. É um outro trecho de uníssono rítmico. Aqui fica claro que o compositor imaginou a semínima como unidade de tempo, pois cada tempo deverá receber 4 semicolcheias.



Figura 5: Semicírculo com semicolcheia

A partitura também traz um quadrado com uma indicação de trêmulo, ou rulo (Fig. 6). O intérprete deve preencher os quatro tempos (do quadrado) com rulo.



Figura 6: Quadrado com indicação de rulo

Além destas figuras, a partitura apresenta sinais convencionais de dinâmica, barras de repetição e uma indicação Da Capo (D.C.). Há ainda algumas ligaduras, mas que não são sinais de articulação, apenas indicam o tamanho da frase. A segunda partitura, no final deste artigo, mostra uma versão da peça utilizando símbolos da notação tradicional.

Considerações sobre a obra

Onze possui um alto grau de indeterminação para os intérpretes, que podem escolher instrumentos, andamento, divisões rítmicas e alturas. A

partitura é um guia que orienta a improvisação coletiva, baseada nos pulsos determinados pelas figuras geométricas. Estas figuras organizam-se sempre em frases de 11 tempos. Há uma semelhança com o conceito de tala da música indiana. A tala é um ciclo rítmico sobre o qual os músicos improvisam, tocando diferentes subdivisões. Outro fator que permite afirmar a relação com a música indiana, é que, na gravação da obra pelo Uakti, sob a direção do compositor, foram utilizadas tablas (instrumentos de percussão típicos da Índia).

O uso das figuras geométricas permite ao compositor incluir uma grande quantidade de compassos variáveis, de maneira mais simples que a notação tradicional. Aliás, a simplicidade de entendimento é uma das grandes vantagens da partitura. Qualquer criança consegue distinguir um triângulo de um quadrado e a associação do primeiro ao três e do segundo ao quatro é imediata. Além disto, a linguagem das figuras geométricas é universal. Esta simplicidade e universalidade da notação permite que uma partitura como *Onze* seja tocada por músicos dos mais diversos níveis e lugares, inclusive leigos, o que a torna uma boa ferramenta também na educação musical.

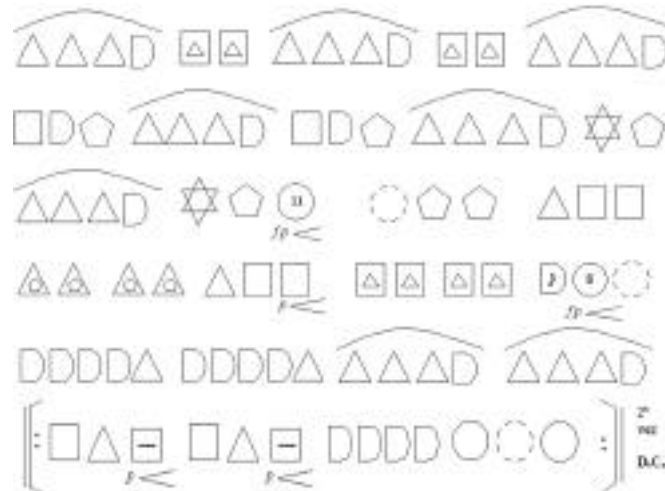
Uma primeira etapa na preparação para a performance da peça é a familiarização com as figuras e, especialmente, o exercício da improvisação rítmica sobre elas. Podem ser utilizados instrumentos melódicos e, neste caso, as figuras permitem outras leituras, além da indicação de pulsos. Podem, por exemplo, sugerir tonalidades, ou mesmo um certo conjunto de notas a ser priorizado na improvisação. Certos aspectos da obra podem ser ressaltados na performance. As frases que precedem os uníssonos sugeridos pela partitura podem ser tocadas com uma grande complexidade rítmica por todos os músicos, simultaneamente. Isto provoca uma sensação de caos, que é resolvida pelo uníssono subsequente. Este procedimento gera um movimento de tensão (caos) e repouso (uníssono).

Um último aspecto a ser registrado é a necessidade de um novo modelo de formação do intérprete em vista das novas linguagens e notações musicais, como a de *Onze*. Esta formação, no Brasil, ainda é fortemente influenciada pelos ideais da música romântica. A notação utilizada em salas de aula é a tradicional e o estímulo a improvisação é muito pequeno. Se a segunda metade do século XX trouxe a improvisação de volta à música ocidental, é importante que a formação dos intérpretes reflita isto. Este pode ser um dos desafios da música no século XXI.

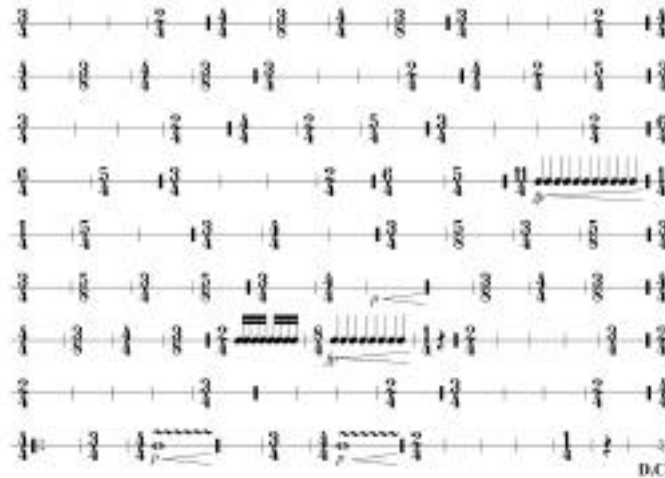
Concluindo, *Onze* é um exemplo de como uma improvisação coletiva pode resultar em uma obra musical bem estruturada. Para isto, os músicos devem estar acostumados a improvisar sobre os tempos das figuras geométricas. É fundamental que haja, nos ensaios, espaço a experimentações. O uso de figuras geométricas é importante, também, pois ajuda a despertar o

lado criativo do intérprete, fugindo da racionalização da partitura tradicional. A performance da peça desperta o interesse pelo seu pulso forte e variedade rítmica, pela criatividade das improvisações e pelo constante diálogo entre espontaneidade dos intérpretes e organização da obra.

Partituras



Partitura 1: Partitura de *Onze*, Marco Antônio Guimarães.



Partitura 2: Versão de *Onze*, utilizando símbolos da notação tradicional (cada compasso corresponde a uma figura; as frases de 11 tempos estão assinaladas com uma barra mais espessa).

Referências Bibliográficas

- BENT, Ian et al. (1980). "Notation". In: SADIE, Stanley (Ed). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, v.13, p. 333-420.
- BOSSEUR, Jean-Yves (1997). A notação e a interpretação. In: MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Trad. M. T. R. Costa, C. Sussekind e A. R. Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.99-122.
- BRINDLE, Reginald S. (1987). **The New Music: the avant-garde since 1945**. 2ed. New York: Oxford University.
- COPE, David H. (1989). **New directions in music**. 5ed. Dubuque: WCB.
- GRIFFITHS, Paul (1987). **A Música Moderna**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GRIFFITHS, Paul (1995). **Enciclopédia da música do século XX**. Trad. Marcos Santarita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes.
- SADIE, Stanley (Ed.) (1980). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan.
- SCHITTENHELM, Vânia (1998). Notação e performance da obra musical segundo E.T.A.Hoffmann e Ferruccio Busoni: algumas considerações históricas e ontológicas. In **Debates**. CLA/Uni-Rio, nº 2, p. 30-42..
- UAKTI (1996). **Trilobyte**. Point Music. CD.
- ZAMPRONHA, Edson S. (2000). **Notação, representação e composição**. São Paulo: Annablume: Fapesp.

Pedro Malazarte e o Ensaio sobre Música Brasileira: Duas parcerias de Sebastião e Lusitano

Flávia Camargo Toni

IEB-USP

E-mail: flictis@usp.br

Sumário: Durante a década de 20 Mário de Andrade empenha-se no conhecimento de nossa cultura popular e, na criação, conjuga suas reflexões à poesia e à música: escreve *Losango cáqui*, *Clã do jabuti* e analisa toda e qualquer melodia popular que lhe caia em mãos. O longo processo culmina com a redação de dois ensaios – *A literatura dos cocos* e *o Ensaio música brasileira* – além do libreto de uma ópera a ser musicada por Camargo Guarnieri, *PedroMalazarte*.

Palavras-Chave: música brasileira; Mário de Andrade; Camargo Guarnieri; libreto; cultura popular

Em 1922, após assumir a Cátedra de Estética e História da Música no Conservatório Dramático e Musical de S. Paulo e após participar dos Festivais da Semana de Arte Moderna, tem início uma nova fase no trajeto intelectual de Mário de Andrade. Dona Gilda de Mello e Souza caracteriza o período que se estende até 1928 como o “de difícil ruptura e de reformulação de valores” (Souza, 1995: p. XII). Mário passará a transitar com a mesma desenvoltura em duas esferas artísticas – a Música e a Literatura – mantendo contato com correntes diversas do pensamento no grupo dos modernos e naquele dos austeros professores de onde leciona. As duas frentes de trabalho - a música e o engajamento no movimento modernista - levam-no a estudar psicologia, estética, filologia, línguas, filosofia, sociologia, etnografia, artes, entre tantas outras disciplinas. Quero antecipar que entre 1922 e 1928 amadurece o musicólogo que quer entender os sons do Brasil.

A década de 20 marca, sem dúvida, o empenho em conhecer de perto a nossa cultura popular e o passo inicial talvez tenha sido a viagem de 1924 visitando certas cidades de Minas Gerais na *troupe* que acompanha o poeta Blaise Cendrars. No regresso, em meio à reflexão sobre a arte escultórica do Aleijadinho, um primeiro mergulho na música e poética populares, buscando informações sobre nossos usos e costumes nas obras de Couto de Magalhães, Capistrano de Abreu, Sílvio Romero, Mello Moraes Filho e Pereira da Costa, entre tantos outros. Na bibliografia disponível encontra poucas melodias brasileiras. Escreve, então, para os amigos pedindo material e

mantém correspondência intensa com os modernistas do Norte e Nordeste, nomes como o de Antônio Bento de Araújo Lima, do Rio Grande do Norte, e Waldemar de Oliveira, de Pernambuco. Com a publicação d'*A Escrava que não é Isaura*, em 1925, Mário passa a organizar suas leituras sobre literatura popular e etnografia, junta material para *Macunaíma* e encontra soluções poéticas em ligação estreita com a música, soluções que desaguam no livro de poemas *Clã do jabuti*.¹ No início de setembro de 1926, impregnado pelas reflexões que buscam a conjugação da música popular e da música culta na criação, redige um estudo em forma de diálogo, a *Bucólia sobre a música brasileira*, como conta para Prudente de Moraes, neto, e para Manuel Bandeira²: em 6 dias a conversa entre dois indivíduos que discutem música, nos moldes das antigas artinhas, chega a 100 páginas manuscritas. O interlocutor de fala conservadora se chama Lusitano e, o outro, moderno, é Sebastião. Embora o diálogo não esteja dividido em capítulos, o autor descreve a seqüência dos assuntos: “Preâmbulo, Introdução no assunto, Rítmica brasileira, Orquestração brasileira, Harmonização brasileira, Melódica brasileira, Elogio de Carlos Gomes, Continuação de Melódica brasileira, Conclusão do assunto, Final.” (Andrade, 2000: 306). Devo adiantar que dois anos mais tarde, em 1928, o texto da *Bucólica* será completamente reformulado dando origem ao *Ensaio sobre música brasileira*, embora a divisão de assuntos se mantenha.

Como foi dito, as pesquisas realizadas em 1926 desaguam ainda na primeira redação de *Macunaíma*, trabalho feito no prazer do calor de dezembro, mas à sombra de uma rede na Chácara de Pio Lourenço. Chega o ano de 1927 e Mário começa a se preparar para a viagem d'*O Turista Aprendiz* que se desenrola entre maio e agosto, viagem de fruição e de fotógrafo amador³. Durante o percurso registra, num diário, fatos corriqueiros, o desenrolar do caminho e idéias que pretende desenvolver em crônicas. Ali estão, por exemplo, as impressões do paulistano que apura os ouvidos para os novos sons que o cercam, melodias e vocábulos, inclusive. No ócio, as imagens chegam até a evocar trechos que lhe são caros como a visão da alvorada do dia 5 de julho, acompanhada do tombadilho do navio, sugerindo a comparação com o Prelúdio orquestral da cena quatro do 3º ato do *Schiavo*, de

¹ O Coco do Major, uma das poesias de *Clã do jabuti* é, na verdade, um exercício poético-musical de Mário de Andrade que se vale da métrica de um outro coco, o Vapor de seu Tertulino, versos e melodia oferecidos por Antônio Bento de Araújo Lima quando de sua vinda a S. Paulo, em 1926, e integra, este segundo, o conjunto de cocos apresentados no *Ensaio sobre música brasileira*.

² V. cartas a Manuel Bandeira de 7 set. 1926 e 29 de ago. 1928 In: ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo, Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros, 2000

³ As duas viagens de Mário de Andrade, ao Norte e ao Nordeste, seus diários e crônicas estão n'*O Turista Aprendiz*, estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. S. Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976.

Carlos Gomes¹. E é através deste diário que se percebe que pouco lhe valeram as leituras preparatórias da viagem, mesmo planejando poder coletar melodias de seu interesse, pois algumas delas chegam até ele ocasionalmente gerando dificuldades, inclusive, para as transcrições. Eis o caso, de excepcional interesse para mim, da coleta de uma Ciranda ouvida em Caiçara, lugarejo à beira do rio Solimões, no dia 12 de junho. Sem que estivesse preparado para a coleta, sem papel apropriado para a anotação, Mário escuta duas melodias que o seduzem de tal forma que usa uma caixa de cigarros para anotá-las e reconhece a dificuldade para entender “um texto popular cantado, e ainda mais sendo o texto entoado em coro.” (Andrade, 1982: v.1, 23-70). Também devo adiantar que tempos depois ele oferecerá essas melodias a Camargo Guarnieri para a inclusão em *Pedro Malazarte*. Em Caiçara o aprendiz de musicólogo teve a primeira experiência de observação, em campo, de uma festa cantada, assistida fora dos limites da cidade. A experiência musical é tão comovente que ele descreverá a cena em três oportunidades diversas, como esta, para os leitores do *Diário Nacional*²:

(...) Uma orquestrinha de violões e cavaquinhos acompanha as cantorias, ritmadas com força pela assistência batendo palmas. Um ou dois cantores solistas, fazendo mais ou menos o papel do Histórico dos oratórios clássicos, puxam os cantos, enquanto outros figurantes solistas representam dentro da roda o que o ‘Histórico’ vai contando. (Andrade, 1976: 335)

Em S. Paulo, volta a trabalhar sobre *Macunaíma* e prepara-se para a viagem do ano seguinte pesquisando junto aos discos, livros, fichários e piano, conjugando pesquisa e criação, buscando sistematicamente as fontes de nossa cultura, estudando as possibilidades de definição do perfil sonoro musical dos compositores de tantas nacionalidades. Ali, no estúdio da casa da Lopes Chaves, na experimentação, ele quer fixar nossa musicalidade em versos e ensaios continuando a ler sobre música e poesia populares, embora o trabalho junto ao *Diário Nacional*, como cronista e crítico de artes, consuma grande parte do seu tempo. No trabalho de gabinete o professor de piano e poeta busca construir uma outra linguagem, uma gramática musical brasileira, ao mesmo tempo que usa a poesia para a experimentação musical.

Chega o ano de 1928 e os estudos de folclore musical são intensificados, sempre tendo em vista o preparo para a viagem ao norte e ao nordeste. Enquanto lê metodicamente uma bibliografia que se amplia à medida

¹ Tempos depois tal imagem será aproveitada no *Compêndio de História da Música*. S. Paulo, Chiaratto, 1929, p. 162.

² Publicada a 8 de dezembro de 1927, a crônica também vem reproduzida por Telê Porto Ancona Lopez n' *O Turista Aprendiz*, p. 335-336. O mesmo relato consta do número de dezembro de *La Revista de Musica* (Buenos Aires, nº 6, dez. 1927, p. 122-126.) e constará, como foi dito, do ensaio *Danças dramáticas do Brasil*.

que seus interesses se diversificam, reflete sobre o fazer musical popular a partir de um pequeno repertório de cantigas que tem em mãos. A cronologia dos fatos é de importância fundamental para se acompanhar o amadurecimento do musicólogo novato, assim como para eu situar as parcerias que estabelecerá com Camargo Guarnieri. Muitos fatos foram sendo narrados nas cartas que escreve para Manuel Bandeira, como na de 31 de março anunciando a vinda próxima de Antônio Bento de Araújo Lima trazendo, na bagagem, o restante de um bumba-meu-boi. A expectativa se justifica já que ele, Mário, tem “trabalhado em folclore musical que você não imagina”: a convite de Renato Almeida, está escrevendo um trabalho sobre “80 e tantos documentos” para a exposição internacional de Praga, monografia apelidada de “Elementos melódicos brasileiros”.

Poucos dias após esta carta Mário será apresentado a Camargo Guarnieri e tem início uma amizade de tal vulto que o compositor recordará em inúmeras oportunidades de sua vida.

O trabalho no gabinete da rua Lopes Chaves continua e a 2 de junho, em nova carta para Bandeira, conta já ter colecionado mais de 100 documentos e ter trocado de tema para a exposição. Prepara, agora, o estudo “Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil”. Além disso, escreve uma conferência sobre música popular, a ser lida em Piracicaba, conferência também publicada no *Diário Nacional*.

Também é nesta época que estréia escrevendo sobre folclore musical, dois artigos publicados em números consecutivos da *Revista de Antropofagia*., o “Romance do veludo” e o “Lundu do Escravo” que aparecem, estampados, em meados do mesmo 1928.

Dentre os documentos musicais sobre os quais se debruça nesses primeiros estudos há um grande número de cocos trazidos por Antônio Bento, do Rio Grande do Norte. O estudo sistemático dos versos cantados e dançados sugere a Mário de Andrade aprofundar-se na análise da construção poética deste gênero que tanto lhe agrada. Redige, então, o ensaio “A literatura dos cocos”, datado de 18 de julho de 1928, espaço onde o estudioso demonstra perceber que, apesar da forma um tanto vaga, pois coco às vezes é usado como sinônimo de moda e de toada, o coco interessa principalmente quando construído como solo e coro em dueto, “uma peça musical de caráter antifônico”, como diz (Andrade, 1984: 364). Diálogo que ele percebe também na construção de nossa música orquestral popular como no maxixe, no samba e no cateretê, e quer ver aproveitado pelos nossos artistas:

Sob o ponto-de-vista exclusivamente musical, o coco tem um interesse enorme. Das nossas formas populares, é a que tem mais uma importância coral enorme. Se é certo que nas danças dramáticas, bois, maracatus, todos os reisados, congos, o coro entra obrigatoriamente, das formas de música-pura o coco é a única que obriga a coro. E pela variedade com que o coral se

manifesta nele se vê que tesouro ele oferece pros nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também. (Andrade, 1984: 365)

A antífona, da forma como é definida por Mário de Andrade, vale dizer, “o dueto de solo e coro”, é familiar ao ouvinte erudito que cultiva a música universal entre suas partituras e discos; é familiar ao poeta que escrevera um “oratório profano” - *As enfiaturas do Ipiranga* - em 1921; e provavelmente foi um dos atrativos exercidos pela *Ciranda assistida em Caiçara*, apresentada como um coco.

Ao terminar o ensaio sobre os cocos não descansa. Em agosto trabalhará em dois projetos que se entrecruzam na cronologia, na temática e na experimentação. Quase ao mesmo tempo são redigidos um novo estudo sobre música, o *Ensaio sobre música brasileira* e o libreto da ópera *Pedro Malazarte*.

Quando um escritor recebe a encomenda de um libreto de ópera tem início um compromisso de trabalho entre ele e o músico que, em maior ou menor grau, configura uma parceria na qual o texto literário permanecerá aberto até que a partitura chegue a um formato¹. Para o poeta, significa fornecer uma estrutura básica sobre a qual o compositor trabalhará com liberdade na construção de seus duetos, trios e quartetos vocais interferindo, se desejar, no projeto literário. Tal parceria se assemelha bastante àquela que se estabelece entre o *méteur en scène* e o escritor do texto de teatro quando o texto literário permanece aberto, sem o formato de sua primeira edição. Não me reporto, aqui, a Richard Wagner, onde o poeta e o músico são a mesma pessoa, ou a Gianfrancesco Guarnieri, no teatro brasileiro, onde o *méteur en scène* e o autor também são o mesmo, mas a Camargo Guarnieri, parceiro musical de Mário de Andrade. O libreto da ópera bufa *Pedro Malazarte* foi escrito entre os dias 27 e 29 de agosto de 1928 e, a primeira versão musical, em 1932.

O manuscrito do libreto mantido, hoje, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de S. Paulo não deixa dúvidas quanto à pressa dos autores na redação da trama: 18 páginas de papel jornal escritas a lápis com acréscimos, supressões, correções, em letra grande, vigorosa. Assim, à página 13 destaca-se a caligrafia miúda, quase tímida do compositor que sugere inverter as palavras de uma breve conversa entre dois dos protagonistas. O rascunho não deixa margem à dúvida: o primeiro canto da ópera é o da Baiana

¹ Na música, como no teatro, algumas vezes a noção da gênese não se restringe aos limites da criação individual e no caso que citarei em seguida é possível documentar a presença do diálogo entre músico e poeta configurando, assim, a escrita a várias mãos do texto literário. No Brasil há poucos exemplos documentados desse tipo de parceria. O mais antigo, embora não o mais estudado, é o da composição do *Guarany*, por Carlos Gomes.

que entoa versos e melodia de *Mulher não vá*, um daqueles cocos que Mário de Andrade ganhou de Antônio Bento de Araújo Lima. Adiante, no mesmo manuscrito, há a indicação do local onde, tempos depois, será inserida a primeira das melodias colhidas à beira do rio Solimões. E para completar, um pouco adiante nas folhas de papel jornal, o local para a inserção do segundo daqueles cocos que, em ambos os casos, será entoado pelo coro.

Os fatos, embora claros, ganham expressão com a recém descoberta de um documento no acervo de Guarnieri que agora também está no IEB: uma folha de música, igual a tantas outras usadas pelo musicólogo aprendiz, manuscrita a lápis em ambas as faces, com todas as peças mencionadas e, no alto da página, o *Lundu do palhaço*, cantiga estudada por Mário de Andrade em um dos artigos da *Revista de Antropofagia*.

O processo das gêneses do libreto com o apontar das possibilidades musicais que serão passadas para o papel vários meses depois já fora sugerido pela carta do crítico paulistano ao amigo Manuel Bandeira, carta de 10 de setembro de 1928 onde resume o projeto e transcreve situações da comédia. Revela sua matriz, isto é, a pesquisa para a criação de poeta, compositor e cenógrafo com “Uma das de Malazarte”, texto de Lindolfo Gomes no livro *Contos populares e cantigas de adormecer*, edição de Juiz de Fora, Dias Cardoso & Comp., 1918, obra em sua biblioteca, trazendo notas marginais a lápis referentes a outros relatos. Fornece alguns detalhes: trabalho rápido, feito “em 2 dias pra caso urgente um libretinho-merda de ópera-cômica num ato” (Andrade, 2000: 404-05). O protagonista é tenor, se veste de preto, sapato branco, boné xadrez; a “prima donna” é soprano, se veste “de cor-de-rosa vivo” e o marido traído, barítono, de “veludo verde cor-de-alface”. No palco, um coral canta e dança uma Ciranda amazônica que “fica perto entrando intermitentemente na ópera. Está claro que meu interesse é fazer um espetáculo musical bonito, movimentado cheio de possibilidades musicais e coloridas, nada mais.” Outra das possibilidades musicais Mário entrevê quando Malazarte se apresenta ao barítono solando “em recitativo e embolada”. Segue um solo de barítono e depois a mulher canta uma modinha, “solo de soprano, acompanhamento de viola (instrumental, orquestra de câmara) e refrão de coro do palco.” A dúvida da mulher entre partir com o tenor ou permanecer casada é o “pretexto pra música reflexiva, semi-tristonha. Ela que era só fogo-de-palha está resolve não resolve ficar (tudo rapidíssimo, musical)”. Outro solo de Malazarte, apenas uma estrofe, mas sempre “no tom de recitativo e embolada”. Na cena as cores usadas são o marrom e o cinza, exceção para a tesoura da casa, em amarelo vivo, destaque para um elemento importante da trama, assim como uma toalha branca em cima da mesa. Apesar da minúcia explorada em certos elementos o poeta conclui: “Meu texto não tem nada que valha por si.

Os versos são bestas, sem nenhuma correção. O caso é que vale e a musicalidade.”

Alguns dirão que a parceria Mário/Guarnieri não constitui uma novidade, o que é parcialmente verdadeiro já que o poeta, como se sabia, é o autor dos versos. Mas a cronologia dos estudos e interesses do musicólogo durante o ano de 1928, bem como o fato do compositor ter aceito a inclusão das melodias e sugerido alteração nos versos conferem nova intensidade ao trabalho a quatro mãos. E, extremamente significativo, ainda, é retomarmos um aspecto deixado para trás: naquele agosto de 1928 – ainda não é possível precisar melhor em qual quinzena – Mário de Andrade está reformando sua *Bucólica sobre a música brasileira* que, suprimidos os diálogos entre Sebastião e Lusitano dará origem ao *Ensaio sobre música brasileira*. Quando concluído, o novo trabalho foi anunciado em carta a Manuel Bandeira, a 29 daquele mês, no mesmo dia em que data e assina a conclusão do libreto de *Malazarte*.

Não se trata, aqui, da alusão simplista de que o musicólogo teria encontrado em Guarnieri o personagem de Lusitano da *Bucólica*. As sugestões musicais dele, acatadas na hora de escrever a música da ópera, apontam para a experimentação que valida o projeto teórico esboçado no *Ensaio*. Com Francisco Mignone e Souza Lima residindo na Europa, Gallet e Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, a amizade com o autor dos *Ponteios* possibilitava a discussão de aspectos que queria ver incorporados em sua gramática musical brasileira. E apesar de Guarnieri ser um “mocico” de 21 anos já tinha, então, experimentado colocar suas idéias no papel.

Quinze anos passados e a dimensão que Mário músico-compositor ocupara na arquitetura de *Malazarte* era tão grande que em 1943, no momento de construir uma nova versão, Guarnieri testemunha essa dimensão de Mário de Andrade compositor parceiro, ao consultá-lo sobre a substituição das vozes anteriormente escolhidas, premido pela dificuldade em arregimentar intérpretes a seu gosto:

(...) Agora, uma coisa, antes que me esqueça: você se lembra, uma vez que falávamos sobre a nossa ópera *Pedro Malazarte* nos ocorreu a idéia de mudar o papel do Malazarte, escrito originalmente para tenor, a um barítono por causa da impossibilidade de se arranjar um tenor inteligente? Pois agora, torna-se necessária essa mudança. Estão planejando a representação de nosso trabalho para o começo deste ano, lá pelo princípio de março, e a dificuldade se apresentou de cheio. Os tenores são mesmo uns animais sem inteligência. Como terei que reinstrumentar toda a ópera para um conjunto pequeno, isso para facilitar a representação, queria o seu ‘verdictum’ em relação às mudanças. O Alamão será um tenor e o Malazarte um barítono. Terei que fazer algumas transposições por causa da tessitura. Vou estranhar no princípio, pois já estava acostumado com a idéia do Malazarte, tenor. Pensando bem, fica melhor para um tenor os cornos! Você não acha? A

anormalidade da voz vai bem com a anormalidade da situação... Responda-me o que você pensa sobre essa mudança (SILVA, 2001: 293)

Mário acata as transformações pretendidas e tranquiliza o amigo: “(...) estou de acordo com as mudanças que V. fizer, e aliás faça o que quiser, a ópera agora é sua.” (Idem, 2001: 297)

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de (1929). *Compêndio de História da Música*. S. Paulo, Chiaratto.
- ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel (2000). *Correspondência*. Organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo, Edusp/Instituto de Estudos Brasileiros.
- ANDRADE, Mário de(1982). *Danças dramáticas do Brasil*. B. Horizonte, Itatiaia; S. Paulo, Edusp. 3 v.
- IDEM(1984). *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. S. Paulo, Duas Cidades; Brasília, INL, 1984.
- IDEM(1976). *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de Texto, Introdução e Notas de Telê Porto Ancona Lopez. S. Paulo, Duas Cidades, SCCT, 1976.
- SILVA, Flávio (org.)(2001). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. S. Paulo, IMESP; R. Janeiro, Funarte.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Prefácio, In: ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. São Paulo, HUCITEC, 1995. P. XI-XIX.

Estudo Comparativo de Estilos de Performance Violinística no Brasil entre 1940 e 1970¹

Fredi Gerling

Pós Graduação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: fredi.gerling@ufrgs.br

Sumário: Esta proposta de pesquisa dá continuidade a dissertação de doutorado na qual o uso da análise de performances é utilizada como complementação da análise estilística e formal buscando estabelecer critérios para decisões interpretativas. Enquanto que o trabalho anterior focalizou mais especificamente o parâmetro tempo, quantificado através de programa de computador, o presente trabalho amplia o campo de discussão para incluir a análise dos estilos de execução violinística no período proposto.

Palavras-chave: Execução violinística, Análise estilística, Análise da execução instrumental.

Introdução

Executantes frequentemente buscam na análise formal e estilística de partituras as respostas que apoiam suas decisões interpretativas. O conhecimento da partitura é tido como imprescindível como uma das etapas de preparação para a execução. Através do exame da evidência interna das partituras, acredita-se que o instrumentista atinja interpretações originais.

Um grande número de autores tem discutido o assunto da análise em relação à execução instrumental. As abordagens são tão amplas quanto seus resultados são contraditórios. Buscar respostas específicas na vasta literatura especializada pode ser desencorajador. Nas palavras de John Rink, pianista e analista:

Ao examinar a literatura sobre análise e execução musical dos últimos vinte e cinco anos, nos deparamos com discrepâncias entre o que os principais escritores no assunto querem dizer quando se referem à análise e quando relacionada com a execução. Para aqueles interessados em explorar as conexões menos diretas entre as duas atividades, este tipo de análise é

¹ Estilo é aqui definido segundo Leonard Meyer: "Estilo é a repetição de um padrão, seja no comportamento humano, seja nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, o que resulta em uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de limitações." P. 3 STYLE AND MUSIC, THEORY, HISTORY AND IDEOLOGY, Un. Of Pennsylvania Press, 1988.

inconsistentemente definida em toda a literatura, gerando uma confusão profunda (Rink, 1990, 319).

Para este autor,

os bons executantes baseiam-se pelo menos em parte na “intuição esclarecida” (informed intuition) ou “intuição adquirida” (acquired intuition), que é acumulada através de uma ampla experiência, podendo explorar conhecimentos teóricos e analíticos. . . . Este termo reconhece que musicalidade provavelmente não é inata (embora a importância do talento não deva ser subestimada) mas surge da imitação. Toca-se “musicalmente” quando o que foi apreendido através da imitação é interiorizado (Rink, 1990, 323).

Como executante concordo que estamos empenhados em um processo contínuo de análise musical, no entanto, várias questões continuam em aberto. Quais são os objetivos deste tipo de análise? O executantes adquirem esta “intuição esclarecida” apenas através da imitação? Ou também através da análise de partituras e o estudo de outras execuções?

Estas perguntas nos levam a outras tais como:

O executantes devem basear suas decisões apenas na intuição esclarecida?

Ou no estudo das tradições de performances e convenções como defendido pelos integrantes dos movimentos de instrumentos de época?

Ou ainda somente na análise do texto original (urtext) como postulado pelos musicólogos de tendências idealistas?

Ou mesmo na análise de outras execuções como preconizado por um número crescente de musicólogos?

A minha dissertação de doutorado (2000) discute em profundidade as questões acima levantadas com base num estudo comparativo da *Bachiana Brasileira n. 9* de Heitor Villa-Lobos. Este estudo aborda as duas versões da obra, a orquestral e a coral, faz uma comparação entre estas duas versões, apresenta uma análise estrutural e compara quatro versões gravadas da mesma.

A partir da revisão bibliográfica feita para o trabalho acima mencionado, evidencia-se que o estudo de execuções musicais praticadas num determinado período ou numa determinada região geográfica constitui-se num valioso subsídio para um melhor entendimento do estilo praticado e na sugestão de alternativas para futuras execuções.

O surgimento de um número significativo de musicólogos que presentemente se dedicam ao estudo comparativo de execuções em gravações indica a importância do conhecimento a ser obtido como esta linha de pesquisa. Os seus artigos não são apenas críticas para revistas especializadas em gravações. Ao discutir validade de seus próprios estudos, estes musicólogos discutem pontos tais como:

- A escolha de tempos nas gravações de um compositor e se esta escolha seria tão prescritiva quanto as notas na partitura?
- Quais as modificações nos estilos de concepção musical?
- O ritmo errático encontrado em gravações do início do século são resultado de execuções imprecisas ou refletem uma convenção de estilo que apenas soa “errada” se comparada com os padrões atuais?

Tendo sido aluno de Rudolph Kolisch (New England Conservatory, 1972-74), um venerado violinista que executou em primeira audição mundial as obras de Schoenberg, Webern, Berg e Bartok, entre outros, fui treinado a achar todas as soluções para execução a partir da análise rigorosa e exautiva da partitura musical. Partindo desta premissa, aproximei-me da literatura que trata da comparação de gravações com uma visão altamente crítica. Encontrei em José Bowen um sólido referencial teórico para ampliar o leque de possibilidades de abordagem para o preparo de execuções. Este musicólogo de vasta produção preconiza o estudo comparativo das variações de tempo entre performances de uma mesma obra, por ser este um dos parâmetros que mais facilmente se prestam a um estudo objetivo com uma ferramenta de computação.

Robert Philip, em seu estudo *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performances* (1992), estudou fatores tais como articulação, vibrato, afinação, portamento e conjunto, nas gravações realizadas entre 1900 e 1950 para a compreensão da transformação do estilo de execução que ocorreu na primeira metade do século XX.

O projeto que ora apresentamos, se propõe a estudar o estilo violinístico característico dos violinistas que atuaram no Brasil entre 1940 e 1970. A data inicial delimita entre outros fatores, a consolidação de atividades de gravação nos estúdios da Radio MEC no Rio de Janeiro, a fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira no Rio de Janeiro, a presença de número significativo de músicos europeus que aqui aportaram fugindo da Segunda Guerra, a convivência dos violinistas brasileiros e os estrangeiros aqui radicados com os compositores brasileiros mais destacados no mesmo período, a existência de gravações em fita magnética de melhor qualidade. Como se trata de uma produção vasta e variada, a data final visa minimizar um viés, neste ano passei a integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira e a manter contato direto e pessoal com os violinistas e professores de minha própria geração.

Justificativa

Como explicitado acima, o estudo de estilo individual de cada um dos violinistas brasileiros proporciona a compreensão de sua inserção nas escolas violinísticas ainda bem definidas no período a ser estudado.

O valor deste estudo é comparar a dimensão artística dos violinistas brasileiros frente aos seus contemporâneos estrangeiros em uma época em que o intercâmbio internacional era unilateral. Portanto este estudo visa valorizar as atividades de artistas brasileiros, sua época, sua inserção cultural e sobretudo resgatar um legado que de outra maneira permanece sub-valorizado, desconhecido ou inadequadamente apreciado. Ao traçar a linhagem dos vários violinistas atuantes neste período, esta produção poderá ser valorizada no contexto dos padrões nos quais estes violinistas foram formados. Estes padrões estéticos podem ou não ser equivalentes aos então vigentes fora do Brasil, mas estes violinistas devem ser avaliados na sua fidelidade aos valores estéticos nos quais foram imbuídos durante sua formação e não em padrões que foram adotados posteriormente.

Objetivos

I) Proceder a um estudo comparativo de gravações para determinar o estilo interpretativo dos diversos violinistas ativos entre 1940 e 1970.

II) Proceder a um levantamento de violinistas ativos nesta época, entre os quais se encontram Oscar Borgerth, Mariuccia Jacovino, Guerra Peixe, Gino Alfonsi, Santino Parpinelli, Jacques Nüremberg, Nathan Schwartzman e Anselmo Zlatopolsky. Deste elenco constam os nomes mais usualmente citados por sua estatura artística, mas deverá ser enriquecido por outros nomes de violinistas menos lembrados porém importantes no mapeamento do estilo vigente na época.

Objetivos específicos

1) Analisar a execução de uma mesma obra de compositor brasileiro por violinistas brasileiros e seus contemporâneos estrangeiros para comparar o desvio expressivo com o uso do software Tempo .

2) Analisar a execução de obras do repertório internacional na sua realização por violinistas brasileiros e seus contemporâneos estrangeiros para comparar o desvio expressivo com o uso do software Tempo .

3) Comparar o estilo de execução (vibrato, uso de portamento, afinação, produção sonora e articulação) entre violinistas brasileiros e entre seus contemporâneos estrangeiros. Esta comparação, por sua natureza violinística, permite o cotejo das informações obtidas na análise das características individualizantes de violinistas mesmo que executando obras diferentes e de diversos gêneros.

Metodologia

As obras escolhidas para estudos comparativos de tempo serão processadas:

- 1) Através de múltiplas leituras com o uso do programa de computador denominado Tempo. As múltiplas leituras minimizam erros pelo emprego das médias obtidas.
- 2) Os resultados assim obtidos geram dados que permitem a elaboração de gráficos.
- 3) Estes gráficos permitem a compreensão e a visualização da concepção de tempo dos diferentes intérpretes numa mesma frase musical permitindo a avaliação de seus estilos individuais e da sua recorrência em obras diversas.
- 4) O software Tempo permite a análise do parâmetro tempo em várias dimensões, assim sendo os desvios expressivos (rubato) podem ser examinados no nível de seção, frase, compasso, e até tempo a tempo. Esta ferramenta permite uma adequação do processo analítico à especificidade do objeto analisado.

Os demais elementos selecionados de acordo com sua relevância para cada obra, serão estudados através de cotejo entre grau de desvio observado entre as várias execuções e as indicações contidas nas partituras, visualizados também através de gráficos.

Referências Bibliográficas

- BOWEN, José Antonio (1996). "Performance practice versus Performance Analysis: Why should Performers study Performance?". **Performance Practice Review**. IX/1: 16-35.
- _____. (1996). "Tempo, Duration and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance". **The Journal of Musicological Research**, XVI/2: 111-156.
- COOK, Nicholas (1989). **Music Analysis and the Listener**. New York: Garland.
- DAHLHAUS, Carl (1983). **Analysis and Value Judgement**. New York: Pendragon Press,.
- DUNSBY, Jonathan (1989). "Guest Editorial: Performance and Analysis of Music." **Music Analysis**, VIII/1-2:5-19.
- _____. (1995). **Performing Music: Shared Concerns**. Oxford: Clarendon Press.
- GERLING, Fredi Vieira (2000). **Performance Analysis and Analysis for Performance: A Study of Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras nº 9**. Tese de Doutorado, University of Iowa.
- KIVY, Peter (1995). **Authenticities**. Ithaca: Cornell University Press.
- MEYER, Leonard. B. (1989). **Style and Music, Theory, History and Ideology**. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- PHILIP, Robert (1992). **Early Recordings and Musical Style: Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950**. New York: Cambridge University Press.
- TARUSKIN, Richard (1995). **Text & Act**. New York: Oxford University Press.

Considerações sobre o Uso de Representação Gráfica como Auxílio no Processo de Transcrição em Etnomusicologia

Glaura Lucas

Professora convidada da Escola de Música da UFMG

E-mail: glucas@metalink.com.br

Sumário: Este texto aborda a utilização de representações gráficas geradas por programas para computador no processo de transcrição musical em pesquisa sobre o Congado, como um método auxiliar ao uso da notação ocidental, visando esclarecer melhor o comportamento rítmico, aproximando, assim, a transcrição da realidade sonora.

As medidas realizadas nos deram uma idéia da extensão do distanciamento entre os fenômenos sonoros e suas transcrições, relativamente às durações. Também nos revelaram o grau de flexibilidade das durações internas de certas células dos padrões rítmicos do Congado, apontando a direção dos deslocamentos em fenômenos sonoros recorrentes percebidos como semelhantes.

Palavras-Chave: Transcrição, representação gráfica, duração, ritmo, Congado

Introdução

A representação visual do som tem sido um importante recurso no processo de aproximação e análise de contextos musicais diferenciados em pesquisas etnomusicológicas. A transcrição musical, no entanto, foi sempre amplamente questionada, defendida e combatida, ao longo da história dessas pesquisas.

Por um lado, o exercício em si da transcrição pode ser um meio de reflexão acerca do universo musical em estudo e de reconhecimento de detalhes da execução, possibilitando uma atenção concentrada e disciplinada na própria música¹. Além disso, a forma visual permite uma apreensão global de estruturas.

Por outro, a utilização mais freqüente do sistema de notação desenvolvido pela música européia é questionada em função das limitações impostas pela hierarquia de valores musicais que contempla – alturas e ritmos;

¹ - NETTL (1964: 126-7)

pela maneira particular com que esse sistema divide o contínuo temporal e o das freqüências, o que provoca, muitas vezes, o ajuste do que é percebido a essa forma de articulação; e pela diferença na sua função – sobretudo prescritiva – em se comparando com a função descritiva da notação etnomusicológica. Seu uso, portanto, foi considerado etnocêntrico na medida em que reduz e traduz o fenômeno sonoro à luz da concepção musical que fundamentou esse sistema de notação. Tentativas de superação desse problema surgiram através de outras formas de representação visual que, utilizando outros signos, buscaram fornecer novas perspectivas menos vinculadas a concepções fortemente enraizadas na música ocidental. Uma delas foi a utilização de transcrições automatizadas, possibilitadas através de aparelhos eletrônicos, cujos gráficos gerados podem ser capazes de fornecer detalhes da realidade sonora/musical. Se esta característica se colocava a princípio como vantajosa, tornou-se também problemática, na medida em que dispunha num mesmo plano de evidência os aspectos emicamente relevantes e irrelevantes das execuções. Contudo, o desenvolvimento de tecnologias possibilitou tomadas de decisão quanto ao destaque de determinados parâmetros.

As questões referentes à transcrição refletem problemas inerentes à análise antropológica em geral, que dizem respeito a “como representar as várias tradições de maneira a refletir adequadamente as suas características e, ao mesmo tempo, serem entendidas por um leitor da tradição cultural do investigador.” (Seeger, 1988: 173)

Este texto aborda a utilização de representações gráficas geradas por programas específicos para computador no processo de transcrição musical em pesquisa sobre o Congado¹, como um método auxiliar ao uso da notação ocidental. O foco foi o comportamento rítmico dos instrumentos percussivos, sobretudo caixas, ao longo da execução de cantos, isto é, os processos de variação efetuados nos padrões rítmicos básicos dos grupos. A combinação de métodos visou esclarecer melhor esse comportamento, aproximando a transcrição da realidade sonora.

A música do Congado, uma transculturação a partir de elementos africanos e europeus, permite transcrições que transmitem um panorama aproximado de certos aspectos musicais. O processo de transcrição foi, de fato, importante no trato da alteridade. No confronto entre o sistema de notação ocidental e a percepção de uma outra realidade musical, iam-se evidenciando as diferenças ao mesmo tempo em que se tornavam mais conscientes as

¹ O Congado é uma tradição religiosa afro-brasileira, muito importante em Minas Gerais, de que participam tipos de grupos (ou guardas) diferentes, cada uma com funções, indumentária, instrumentação, cantos, danças e objetos rituais próprios. Esta pesquisa foi realizada nas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário de Contagem e do Jatobá na Grande Belo Horizonte, à qual pertencem guardas de Congo, Moçambique e o Candombe.

referências conceituais teorizadas sobre a música geradora dessa notação. Há, portanto, algumas questões que devem ser consideradas no exame das transcrições.

Primeiramente, trata-se de música de transmissão oral. Considerando a margem de variabilidade inerente ao universo da oralidade, as transcrições musicais do Congado constituem retratos de execuções. Cada transcrição representa uma dentre as possibilidades de ocorrência, e não uma versão definitiva e cristalizada, ou mesmo mais corrente, de um canto e seu padrão rítmico.

Uma outra questão decorre do ajuste de algumas durações à notação. Dentre os padrões rítmicos, apenas um apresenta uma configuração básica de subdivisão ternária das pulsações. Os outros têm uma base percebida como binária, sendo suas pulsações ternarizadas nos processos de variação. Considerando que também as durações internas estão sujeitas a uma flexibilidade, certas células rítmicas que são repetidas, surgindo em contextos musicais similares, apresentam uma articulação interna que costuma variar entre durações que ora tendem à divisão binária, ora à ternária, sendo executadas muitas vezes como realizações de duração intermediária.

Durante a transcrição, tive a sensação de estar enquadrando essas durações intermediárias em um dos extremos, binário ou ternário, o que motivou uma averiguação mais minuciosa.¹ Submeti várias células rítmicas dos diversos padrões a uma análise da representação gráfica de suas durações, realizada no computador.²

Esse exame não pretendeu ser um levantamento estatístico, nem procurou resultados absolutos. Buscou ser um esboço do que parece constituir uma tendência de relações de durações percebidas auditivamente como recorrentes. A finalidade dessa análise foi:

1. verificar a extensão das suspeitas geradas pela percepção auditiva; e
2. apontar a direção dos desvios nos valores de duração no processo de transcrição, em função do uso do sistema de notação ocidental.

Procedimento

Foram passados para o computador trechos de gravações realizadas no trabalho de campo, em que as caixas atuaram isoladamente, transformando, posteriormente, os estímulos sonoros em gráficos mensuráveis. Foram

¹ Essa questão é antiga na música brasileira. Sabemos que para tocar desde um Ernesto Nazareth até partituras do repertório da MPB, temos que acionar a velha "ginga" para que a música nos soe mais natural.

² Goldwave, versão 4.01 (1998), e Spectrogram, versão 2.2 (1994) e versão 4.2.2a (1998).

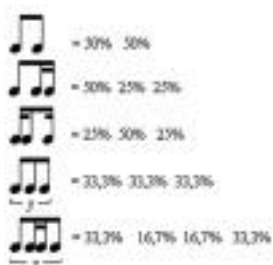
escolhidos trechos dos diversos padrões rítmicos do Congo, Moçambique e Candombe, de forma que as relações de duração das configurações básicas dos padrões e das variações pudessem ser examinadas em várias ocorrências, em função da repetição periódica.

Cada batida da baqueta no couro da caixa foi convertida em um sinal no gráfico, cujas coordenadas são o tempo em milissegundos (x) e a frequência em Hertz (y). Podemos ouvir o trecho à medida que um cursor passa pela tela, indicando a seqüência dos sinais ouvidos. Identificamos no gráfico quais sinais correspondem às pulsações e quais correspondem às suas subdivisões, o que permitiu transcrever o trecho na notação ocidental para posterior averiguação das durações.

O início de cada sinal corresponde ao momento do ataque, ao qual é atribuído um valor de tempo em milissegundos. Esses números foram convertidos em valores percentuais em relação às durações de cada pulsação. Considerando que a pulsação corresponde à figura da semínima, as relações percentuais das figuras que representam suas subdivisões são:



Conseqüentemente, algumas células rítmicas correspondem aos percentuais:



Cada tipo de célula foi examinado comparando seu comportamento:

1. dentro de um mesmo trecho musical;
2. entre dois caixeiros executando um mesmo padrão rítmico;
3. entre diferentes padrões rítmicos dos grupos de duas irmandades.

As investigações apontaram desvios de duração entre os sons executados e os transcritos, conforme percebido auditivamente. Além disso, algumas células recorrentes apresentam uma margem de variabilidade em suas durações internas quando examinadas em contextos musicais semelhantes.

A seguir, um exemplo de uma análise gráfica das durações das batidas em uma caixa de um trecho do padrão rítmico Serra Acima do Moçambique.

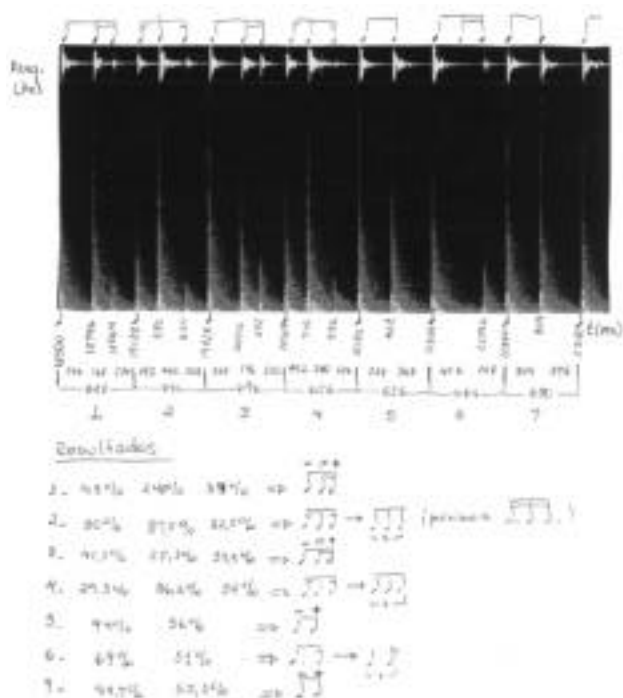


Figura 1: Gráfico das batidas do ritmo Serra Acima de Moçambique em uma caixa.

O único caso de durações bastante correspondentes à transcrição verificou-se com o padrão rítmico de base de subdivisão ternária das pulsações. Já os padrões cuja base é percebida como tendo divisões binárias apresentaram um comportamento mais variado.


Nos binários, ocorreu uma regularidade no comportamento das durações de algumas células:

A célula ♩ praticamente sempre apresentou a primeira batida na caixa levemente mais rápida que a segunda:

♩ ~ 47% - 53%

Essas durações preservam a sensação auditiva binária. Esse comportamento se repete em relação a ♩. Entretanto, a primeira semicolcheia foi sempre menor do que a segunda, apontando para a seguinte tendência:

♩ ~ 47% 23% 30%

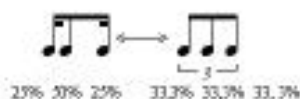
Uma das semicolcheias normalmente representa uma batida mais leve na caixa, realizada pela mão que se apóia no aro da caixa. Quando ela é a última batida, a sensação auditiva corresponde a .





Quando, porém, não ocorre a primeira semicolcheia, ou quando esta é realizada pela mão não-dominante, o resultado pode se encontrar dentro da seguinte região de possibilidade de ocorrência:



De fato, a média das medidas encontra-se entre esses extremos: ~ 70,5 - 29,5. A sensação auditiva dessas durações já se aproxima do ternário.

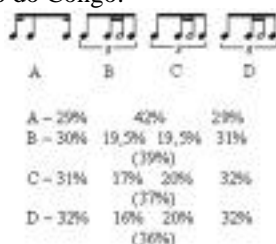
Quando há três batidas fortes dentro de uma pulsação, o comportamento rítmico prevê deslocamentos das durações nas direções:






Essas manifestações variam de comportamento conforme o contexto musical em que surgem. O extremo  não foi observado em nenhuma medida. Essa célula traduz relações entre durações que estão mais próximas deste extremo, em função da percepção auditiva que reconhece no interior de uma pulsação uma batida mais longa entre duas mais curtas. Os valores médios das durações das medidas examinadas foram 29% 41% 30%. Essas células aparecem sobretudo nas estruturas básicas dos padrões percebidos como binários, e foram transcritas como . Já o outro extremo , além de ocorrências com durações próximas a estas, surgem nos contextos de variação de padrões básicos binários. Como os repiques normalmente acontecem em uma caixa, enquanto as outras se atêm ao padrão básico, a sensação auditiva provocada é de três contra dois. Porém, mesmo nesses contextos surgem ocorrências em que verificamos uma duração maior na batida do meio, parecendo ser uma tendência. As medidas apresentaram valores de duração médios de 31% 36% 33%. Essa tendência é acentuada quando a mão não-dominante introduz uma batida, , sendo os valores médios 30% 17% 21% 32%.


É comum o repique se configurar como uma seqüência de células como estas. Nesses contextos, tais células parecem ir se ternarizando à medida


em que vão surgindo na seqüência, como ocorreu neste exemplo retirado de uma execução do Dobrado do Congo:



Quando há quatro batidas -  - a segunda tende a ser a de menor duração. Nos ambientes dos padrões básicos binários lentos, a

percepção ora acusa , ora , mas seus valores de duração nunca chegam a esses extremos. Já nos padrões rítmicos de andamento mais rápido,

 tende a ter uma duração menor na segunda batida, e maior na última.

Quando a participação da mão não-dominante é na segunda batida -  - as durações se aproximam mais do escrito porém com a última batida sendo ainda a mais longa.

Conclusão

Essas medidas nos dão uma idéia da extensão do distanciamento entre os fenômenos sonoros e suas transcrições, relativamente às durações. Também nos revelam o grau de flexibilidade das durações internas de certas células rítmicas dos padrões do Congado, apontando a direção dos deslocamentos, em fenômenos sonoros recorrentes considerados semelhantes.

Um contexto musical percebido como binário contém algumas células cujos componentes rítmicos

1. apresentam durações que estão sujeitas a uma margem de flexibilidade constatada na análise de várias ocorrências de um mesmo tipo de célula;
2. raramente chegam a apresentar durações que configurem de maneira precisa uma subdivisão binária.

A impressão geral que decorre do comportamento dessas células, aliada a outros fatores, como a acentuação, é que sugere a “ginga”, essa situação que abre uma margem de possibilidades para certas durações dos eventos rítmicos, sem que se definam de uma única maneira. Essas durações tendem, sugerem, mas não atingem o extremo binário da subdivisão da pulsação. A probabilidade de uma dessas células se manifestar na execução do

instrumento conforme esta ou aquela relação de durações está intimamente vinculada aos outros fatores que envolvem a execução em questão. Depende assim, dos eventos rítmicos anteriores e posteriores ao seu surgimento, das características rítmicas do canto entoado, do andamento, e do contexto ritual.

Esses resultados foram bastante elucidativos na compreensão geral da função ritual da música no Congado. Acredito que sejam igualmente importantes para a compreensão do comportamento rítmico de outros contextos do universo musical afro-brasileiro.

Referências Bibliográficas

- LUCAS, G. (1999) **Os sons do rosário**: um estudo etnomusicológico do Congado mineiro. – Arturos e Jatobá. São Paulo, Escola de Comunicação e Artes da USP, v.1: 275p., v.2: 118p.. Dissertação de Mestrado em Musicologia.
- NETTL, B. (1964) **Theory and method in ethnomusicology**. New York: The Free Press of Glencoe.
- SEEGER, A. (1988) “Correndo entre gabinete e campo: o papel da transcrição musical em etnomusicologia”. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo, vol. XXXIII.

Incidencia del Contexto en la Similitud Perceptiva de Melodías

Isabel Cecilia Martínez
Universidad Nacional De La Plata-Argentina¹
E-mail: icmartin@netverk.com.ar

Resumen: El juicio de similitud perceptiva entre melodías es usado para estudiar la estructura musical, entendida como conducción vocal subyacente (cvs) (SCHENKER, [1935]-1979). Estudios anteriores (MARTÍNEZ Y SHIFRES, 1999) encontraron que los auditores utilizan la cvs al comparar pares de melodías y que la similitud parece estar influida por condiciones de asimetría perceptual. MARTÍNEZ (2000) aplicó constructos derivados del Modelo de Contraste de Similitud (Tversky, 1977) al análisis de los resultados de dicho estudio encontrando que factores contextuales de asimetría perceptual varían la fuerza de la similitud estimada, sin por ello modificar las relaciones de base entre contorno melódico y cvs.

Palabras Clave: Similitud Perceptiva- Melodía - Asimetría- Estructura Musical .

Introducción

En psicología experimental se utiliza el paradigma de juicio de similitud perceptiva para estudiar la estructura de los objetos. Este consiste en comparar pares de estímulos - siendo un miembro el original y el otro un señuelo construido a partir del anterior, manipulando sus atributos con el objeto de aislar las variables a estudiar - emitiendo una respuesta en la que el parecido es estimado en una proporción determinada. En el campo de la Psicología de la Música se ha utilizado para el estudio de la estructura musical desde el punto de vista de las teorías reduccionistas (SERAFINE, GLASMANN Y OVERBEEKE, 1989; BIGAND, 1992; MARTÍNEZ Y SHIFRES, 1999a, 1999b, 2000).

MARTÍNEZ Y SHIFRES utilizaron como estímulos fragmentos del repertorio académico de la música occidental, manipulando las relaciones entre los atributos de la superficie melódica y los de la estructura entendida en términos de la conducción vocal subyacente (SCHENKER, [1935]-1979). La similitud perceptual fue significativamente diferente cuando en la comparación de los pares de melodías cambiaba tanto el orden de ubicación de los

¹ el autor expresa su agradecimiento al Lic. Favio Shifres por sus valiosos comentarios durante la realización del presente trabajo como así también por su asistencia en el procesamiento de la información estadística de los datos.

miembros dentro del par como el orden de presentación de los pares, resultando de este modo alterada la condición de *referente* o de *señuelo* de cada estímulo. MARTÍNEZ (2000) desarrolló un modelo de asimetría en base a los conceptos de *saliencia relativa*, *prototipicidad* y *contexto* emanados del Modelo de Contraste de Similitud (Tversky, 1977). Dicho modelo mostró ser predictivo, en términos generales, de la asimetría en las respuestas, poniendo de manifiesto que el auditor considera la similitud entre las melodías sobre la base de una doble estimación: i) la diferencia en la prototipicidad relativa y ii) la diferencia en la distancia relativa entre los miembros del par, a consecuencia del contexto.

Además, los estudios mencionados consideraron una hipotética rivalidad perceptual entre la conducción vocal subyacente (en adelante cvs) y el contorno melódico, como atributo estructural y de superficie, respectivamente. Las melodías usadas fueron tratadas de modo de poder ser clasificadas en dos categorías de relativa similitud entre sus contornos. Los resultados mostraron diferencias significativas en los juicios de similitud para dichas categorías (Grupos de Contorno).

El propósito del presente trabajo es aplicar los constructos derivados del Modelo de Contraste de Similitud (Tversky, 1977) al análisis de la diferencias halladas en los resultados del estudio sobre los grupos de contorno, en orden a estimar la incidencia del contexto en los juicios de similitud entre pares de melodías tomando en cuenta las diferencias en el contorno melódico.

El modelo de contraste de similitud

Para Tversky (1977) la similitud entre estímulos es una *relación asimétrica y direccionada*. En la expresión "a es parecido a b" hay un sujeto, a, y un referente, b. Adoptando la perspectiva asimétrica, la afirmación inversa, "b es parecido a a", no resulta equivalente a la primera, puesto que en la comparación intervienen factores de peso o saliencia relativos y dirección de foco entre los objetos a comparar.

La *hipótesis de foco* implica que la *dirección de la asimetría* está determinada por la *saliencia relativa* de los estímulos. Así, tendemos a seleccionar al estímulo más saliente o prototipo como el referente (b), y al menos saliente o su variante como el sujeto (a). De modo que el estímulo menos saliente es más similar al estímulo más saliente que viceversa. En particular, la variante es más similar al prototipo que el prototipo a la variante, porque el prototipo es generalmente más saliente que la variante.

Al evaluar la similitud entre objetos, un incremento en la medida de los rasgos comunes aumenta la similitud y disminuye la diferencia, y viceversa. Sin embargo, el peso relativo asignado a los rasgos comunes y diferentes difiere según se estime la similitud o la diferencia: los rasgos

comunes son pesados más fuertemente en los juicios de similitud que en los juicios de diferencia. Esto da cuenta de la *prominencia relativa* de los rasgos entre pares de estímulos. De este modo, la similitud es entendida como el *contraste* entre las medidas relativas de los rasgos comunes y diferentes entre los objetos.

La saliencia relativa de un objeto está condicionada por el *contexto*. El sujeto reconsidera las relaciones entre los objetos a partir de los indicios proporcionados por el contexto. Dos tipos de factores determinan la saliencia relativa de un rasgo: la *intensidad*, o propiedad que posee una señal en cuanto a claridad, intensidad, saturación, brillantez, etc. para ser percibida diferencialmente del ruido ambiente y el *valor diagnóstico* o significación clasificatoria, esto es, la importancia o prevalencia que tiene dicho rasgo en las clasificaciones que se basan en él. Algunos rasgos de los objetos presentan un valor diagnóstico que gobierna el proceso de agrupamiento. La *hipótesis de diagnóstico* plantea una relación entre similitud y agrupamiento, de manera que los objetos que tienden a agruparse están más próximos en términos psicológicos y por lo tanto serán juzgados como más similares.

Se estima que el oyente, al comparar pares de melodías, realiza el juicio de similitud ponderando el peso relativo de cada componente. Algunos de los factores que pueden contribuir a la prominencia relativa de los rasgos melódicos son la *prototipicidad* relativa del estímulo y las *variaciones* en el contexto dadas por el orden de presentación de las melodías.

El estudio de la estructura musical: experimento de base

Lo que sigue es una síntesis de un experimento en el que se utilizó el Paradigma de Juicio de Similitud para probar el uso de la conducción vocal subyacente en la comparación de melodías (MARTÍNEZ Y SHIFRES 1999b). Se utilizaron 15 melodías tonales sencillas, extraídas del repertorio de la música académica de occidente. Se analizaron el componente de superficie y el componente de cvs y sobre la base de dicho análisis se compusieron otras dos melodías señuelos, monitoreando ambos componentes de modo que una de ellas presentaba la misma cvs y la otra una cvs diferente, en tanto que el trío de melodías presentaba una alta similitud de superficie, cuyo control se procuró a nivel teórico mediante la aplicación de una serie de restricciones en la composición de las melodías (SHIFRES Y MARTÍNEZ, 1999).

Para testear una hipótesis de rivalidad entre superficie y cvs, la similitud teórica entre los contornos melódicos fue manipulada calculando la correlación de las series numéricas que resultaban de asignar a cada intervalo un número que indicaba el número de semitonos que comprendía y un signo según su direccionalidad. Así, los 15 tríos se clasificaron según la más alta

correlación: 1) Grupo AC (mayor correlación entre A y C) y 2) Grupo BC (mayor correlación B y C).

Se diseñó un test con ítems en los que las melodías del trío eran presentadas en bloques con el orden siguiente: Target, Comparación 1, Target, Comparación 2. Tanto *Target* como ambas *Comparación* eran alternativamente A, B y C. Así, los bloques podían ser: AB AC; BA BC; CA CB; AC AB, BC BA o CB CA.

146 sujetos escucharon cada bloque de estímulos teniendo que estimar para cada uno i) qué *Comparación* era la más similar a *Target* y ii) el grado de seguridad de las respuestas en una escala de tres puntos. Las respuestas fueron convertidas en una escala de seis puntos que iba de 1 = melodía de comparación 2 muy seguro, a 6 = melodía de comparación 1 muy seguro. De este modo los valores 1, 2 y 3 indican la selección de *Comparación 2* y los valores 4, 5 y 6 la de *Comparación 1*.

Los resultados aportaron evidencia del uso de la cvs en el juicio de similitud. En su conjunto, los sujetos tendieron a juzgar como más similar a la melodía que poseía la misma conducción vocal subyacente, aunque las mayores o menores estimaciones revelaron que aquella rivaliza con los atributos de la superficie en la saliencia perceptual.

En un estudio anterior (MARTÍNEZ, 2000), se aplicó el Modelo de Contraste de similitud (Tversky, 1977) al análisis de los resultados. Se encontró que los auditores juzgan diferente la similitud para el par AB cuando A es el *objeto o referencia* de la comparación, a cuando lo es B, esto es, la similitud es diferente cuando escuchan a las melodías A y B en la sucesión AB-AC que cuando las escuchan en la sucesión BA-BC.

El objeto del presente estudio es describir los resultados concernientes a los grupos de contorno, de acuerdo a los constructos emanados del modelo citado.

Aplicación del modelo de asimetría al análisis de las diferencias entre los grupos de contorno

La comparación comprometida en esta tarea es de segundo orden, puesto que el oyente escucha el primer par y compara sus dos miembros, luego escucha el segundo par y compara sus dos miembros y finalmente compara ambos pares estimando el grado de similitud. Se identificaron tres factores mediante los cuales se crean condiciones de asimetría al estimar la similitud entre las melodías y en base a ellos se efectuaron las siguientes predicciones:

1- ORDEN DEL CONTEXTO: representa el orden de presentación de los pares en el bloque. Presenta dos niveles denominados directo (Orden 1= AB AC; BA BC y CA CB) e inverso (Orden 2=AC AB; BC BA y CB CA). Se predice que el orden directo dará lugar a una mayor similitud perceptual entre *Target* y *Comparación 1*, porque en el orden directo se escucha el par de mayor prototipicidad en primer

término; por ejemplo, B será más similar a A en el bloque AB AC que en el bloque AC AB. (El grado de prototipicidad es estimado en base a la cantidad de componentes compartidos con el modelo, resultando A la melodía más prototípica por ser el modelo, B en segundo lugar por presentar contorno similar y compartir la cvs con A y C en tercer lugar por presentar contorno similar pero diferente cvs (MARTÍNEZ, 2000)).

2- REFERENTE: representa la condición por la cual la melodía es referente o sujeto en la comparación. Tiene tres niveles dados por la melodía que es *Target A*, *Target B* y *Target C*. Se predice que si el sujeto es más prototípico que el referente, la similitud será mayor en el par cuyo sujeto es el más prototípico dentro del bloque. Por ejemplo, en el bloque AB AC, la similitud del par AB será más alta que la del par AC, porque de los dos sujetos de comparación, B es más prototípico que C (MARTÍNEZ, 2000).

3- PROMINENCIA: representa el grupo de contorno al que pertenece la melodía. Tiene dos niveles: AC y BC, por los cuales se diferencian las melodías que presentan mayor similitud de contornos entre A y C respecto de aquéllas que presentan mayor similitud de contornos entre B y C en cada trío. Se predice que la prominencia aumenta el valor de prototipicidad de las melodías cuyos contornos resultan más similares (B y C en el grupo de contorno BC y A y C en el grupo de contorno AC). Por lo tanto, la similitud de B respecto de A será mayor en el grupo de contorno BC que en el grupo de contorno AC.

Resultados y discusión

Las predicciones de los tres factores fueron aplicadas al análisis de los resultados del experimento de base. Se realizó un Análisis de Varianza de Medidas Repetidas, con 2 ORDEN DEL CONTEXTO x 3 REFERENTE x 2 PROMINENCIA como factores (Figura 1).

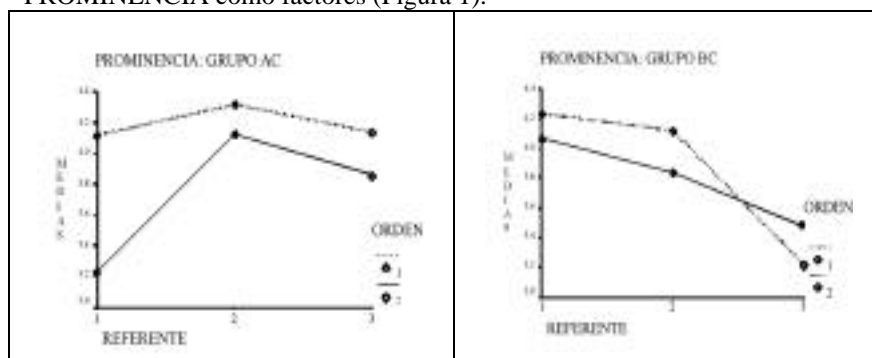


Figura 1: Medidas de Similitud perceptual para los bloques de estímulos de la prueba, analizados según los factores Orden, Referente y Prominencia.

Los tres factores ORDEN, REFERENTE Y PROMINENCIA fueron significativos ($F_{[1,145]} = 476.808$; $p < .000$; $F_{[2,144]} = 26.388$; $p < .000$; $F_{[1,145]} = 31.299$; $p < .000$, respectivamente). Asimismo, todas las interacciones

entre los factores resultaron significativas: i) Orden * Referente: $F_{[2,288]} = 55.923$; $p < .000$; ii) Orden * Prominencia: $F_{[1,144]} = 16.681$; $p < .000$; iii) Referente * Prominencia: $F_{[2,288]} = 18.705$; $p < .000$.

De acuerdo a las predicciones para Orden corresponde que la línea que representa el orden inverso (2) esté por debajo, porque el orden directo (1) favorece la similitud perceptual. Conforme la predicción para Referente corresponde que el Referente 2 (Target B) esté por encima del Referente 1 (Target A), porque el sujeto de la comparación (que en el caso de Target B es A) resulta ser más prototípico. Vemos que esto se da prácticamente sin excepción en los resultados. No obstante, las excepciones que se observan (así como las tendencias que se alejan en cierta medida de lo predicho) pueden explicarse por la interacción de dichos factores con el factor Prominencia, que da cuenta de diferencias en el *valor diagnóstico* de los atributos en diferentes situaciones.

El primer caso corresponde al factor Referente 2 (Target B) que presenta menor valor en los resultados para el grupo BC que para el Grupo AC. En la comparación BA-BC (o BC BA) la similitud entre A y B se ve afectada por la prominencia de los rasgos similares entre B y C (en aquellos casos en los que el contorno correlaciona más alto entre estas dos melodías, esto es, en el Grupo BC). Al ser menor la prominencia relativa en las melodías del grupo AC, entonces la similitud entre B y A resulta más alta cuando Target es B (tal como lo predice la hipótesis de referente).

Otra excepción corresponde al valor extremadamente bajo hallado en el Orden 2 para el grupo AC cuando el Referente es 1 (Target A). Nuevamente, pareciera que la prominencia de los rasgos comunes entre las superficie de A y de C altera lo predicho por la hipótesis de orden para dicho contexto.

Por último, se observa una interacción mayor cuando el Referente es 3 (Target C) en que la hipótesis de orden es anulada por la prominencia de los atributos de contorno (de acuerdo a la hipótesis de referente).

En síntesis, la estimación de la similitud parece ser el resultado de la ponderación diferencial entre los atributos comunes y diferentes entre los estímulos, correspondientes a los niveles estructurales estudiados en el experimento de base, *contorno melódico* y *conducción vocal subyacente*, de acuerdo a los principios emanados del modelo de contraste de similitud de Tversky, medidos por los tres factores descriptos.

Conclusiones

La similitud parece ser un procedimiento válido para estudiar la estructura de los estímulos. Si bien no proporciona la estructura, guía al sujeto

en su búsqueda (Medin & Ross, 1996). De este modo, el juicio de similitud da cuenta de la representación mental del componente estructural de la música.

En el presente trabajo, la similitud perceptiva entre objetos ha sido considerada como el resultado del cotejo entre conjuntos de atributos comunes y diferentes de melodías comparadas de a pares, en base a los factores de ORDEN, REFERENTE Y PROMINENCIA. En el modelo de asimetría y contraste, los cambios en el contexto dan por resultado cambios en la estimación del valor diagnóstico de los atributos de los objetos a comparar.

Los resultados obtenidos en el experimento de base, de acuerdo a los grupos de similitud de contorno, analizados a la luz de las predicciones del Modelo de Asimetría, pusieron de manifiesto que en una tarea de juicio de similitud de segundo orden entre melodías:

1- la conducción vocal subyacente adquiere valor diagnóstico para agrupar las melodías por contraste con las características del contorno, y resulta el atributo prominente para establecer el juicio de similitud, cuando en la composición interna del par se encuentra presente como atributo compartido (Referentes 1 y 2).

2- en el caso en que la cvs no integra la composición interna del par como atributo compartido (Referente 3), el valor diagnóstico para establecer la similitud se traslada al contorno melódico.

3- las diferencias de similitud entre los Grupos de Contorno, el Orden de presentación de las melodías dentro del par y la condición de Sujeto o Referente de la melodía en la tarea de comparación, al interactuar como factores, provocan modificaciones contextuales que aumentan o disminuyen el valor diagnóstico de los atributos, "aproximando y alejando" las melodías en términos psicológicos y dando por resultado modificaciones en la fuerza de la similitud estimada, sin por ello modificar las relaciones de base entre contorno y cvs.

El modelo de contraste de similitud proporciona una explicación coherente con los resultados obtenidos en el experimento de base. Dado que dicho modelo ha sido aplicado a los resultados obtenidos en un diseño donde no se contemplan todas las posibilidades combinatorias entre A, B y C, desarrollos posteriores en este estudio debieran contemplar el testeo de las alternativas restantes.

Referencias

- BIGAND, E. (1990). Abstraction of two forms of underlying structure in a tonal melody. *Psychology of Music*, **18**, 45-60.
- MARTÍNEZ, I. C. & SHIFRES, F. (1999a). Music Education and the Development of Structure Hearing. A Study with children. En M. Barret, G. Mc Pearson & R. Smith (Eds.) *Children and Music: developmental perspectives*. Launceston: University of Tasmania.
- MARTÍNEZ, I. C. & SHIFRES, F. (1999b). The rivalry between structure and surface while judging the similarity of melodies. *SMP99*. Evanston, Illinois. USA

- MARTÍNEZ, I. C. (2000) La asimetría al juzgar la similitud perceptiva de melodías. En S. Malbrán y F. Shifres (eds.): *IIIa Conferencia Iberoamericana de Investigación Musical*. Mar del Plata, Argentina.
- MARTÍNEZ, I. C. y SHIFRES, F. (1999c). Utilización de la Estructura Jerárquica de Melodías en Juicios de Similitud. *Boletín de Investigación Educativo Musical CIEM*, **18**, 42-45.
- MARTÍNEZ, I. C. & SHIFRES, F. (2000). Testing Models as Predictors of the Rivalry Between Structure and Surface in the Perception of Melodies. En S O'Neill (Ed) ICMPC2000. Keele: University of Keele. UK.
- MEDIN, D. & ROSS, B. (1996). *Cognitive Psychology*. USA. Harcourt Brace.
- SCHENKER, H. ([1935]-1979). *Free Composition (Der freie Satz)*. Translated and edited by E. Oster. New York: Schirmer Books.
- SERAFINE, M. L.; GLASSMAN, N. & OVERBEEKE, C. (1989). The Cognitive Reality of Hierarchic Structure in Music. *Music Perception*, **6**, 397-430.
- SHIFRES, F. & MARTÍNEZ, I. C. (1999). Control Experimental de la Estructura Tonal y la Superficie Musical. *Boletín de Investigación Educativo Musical CIEM*, **17**, 42 - 46.
- TVERSKY, A. (1977). Features of Similarity. *Psychological Review*, **84**, 4, 327-352.

Rádio: Arte do Espaço Sonoro

Janete El Haouli

Universidade Estadual de Londrina - Centro de Educação,
Comunicação e Artes / Departamento de Arte

E-mail: janete@sercomtel.com.br

Sumário: Este texto é um recorte de minha pesquisa de doutorado, intitulada *RadioPaisagem* (a escuta de paisagens sonoras no rádio), que trata da *arte acústica no rádio*. Na pesquisa, além do trabalho de criação acústica – a peça radiofônica *Brasil Universo* (45'09") – trato dos desdobramentos desta arte de mídia no transcorrer do século XX, assim como sobre uma práxis que entendo ser de fundamental importância, dentro ou fora do âmbito radiofônico: a Poética da Escuta. Nesta exposição, proponho apresentar algumas idéias do esteta francês René Farabet, no que diz respeito a uma distinção entre rádio artístico e práticas radiofônicas inartísticas, baseadas em conceitos expostos por Michel Foucault em sua conferência *Espaços-outros: Utopias e Heterotopias*, realizada no Centre d'Études Architecturales de Paris em 1967.

Palavras-Chave: rádio - arte acústica - criação radiofônica - espaço - paisagens sonoras -heterotopia.

Dentre os mais recentes enfoques sobre o rádio destacarei, nesta comunicação, alguns daqueles que me parecem capazes de sugerir discussões e práticas artísticas, ressaltando que tais idéias advêm essencialmente de estudos e projetos que desenvolvi e desenvolvo, entre os quais estão estudos sobre ecologia acústica, criação e produção do programa *Música Nova – rádio para ouvidos pensantes*, transmitido semanalmente pela Rádio Universidade FM (emissora da Universidade Estadual de Londrina–UEL, Paraná), pesquisa de mestrado sobre a escuta da voz-música de Demetrio Stratos, trabalhos de escuta e criação com paisagens sonoras dentro e fora da esfera do rádio, trabalhos de pesquisa e criação musical realizados no Núcleo de Música Contemporânea–NMC/UEL e, finalmente, a tese de doutoramento intitulada *RadioPaisagem*, que trata da chamada *arte acústica no rádio*, assim denominada nos anos 70 pelo dramaturgo alemão Klaus Schöning, diretor do Studio Akustische Kunst da Westdeutscher Rundfunk–WDR 3 de Colônia, Alemanha.

É bastante inquietante poder pensar e discutir a música – suas tendências, perspectivas e paradigmas – na aurora do século XXI. Justamente agora que a sociedade de comunicação propõe (ou impõe?) definitivamente a abolição das distâncias no espaço/tempo, creio ser importante repensar o rádio, pois, recentemente, ele se aliou à tecnologia dos satélites e da Internet,

dinamizando ainda mais seu poder de difusão de informações. Assim, chega-se a uma constatação fundamental: o rádio precisa reassumir sua função artística e pedagógica, resgatar sua vocação de espaço libertário de experimentação. Afinal, não se pode esquecer que figuras seminais para as artes do século XX, tais como Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Pierre Schaeffer, John Cage, R. Murray Schafer, Orson Welles, Dylan Thomas, Samuel Beckett e Glenn Gould, entre tantos outros, se valeram das potencialidades estéticas do rádio como instrumento de criação acústica e de disseminação de idéias.

A arte acústica, estreitamente associada ao rádio desde os seus primeiros passos nos anos 20 e 30 do século XX, tornou-se, na virada do milênio, uma arte interdisciplinar por excelência. Como arte de mídia, a arte acústica vem apresentando desdobramentos, combinações e possibilidades que demonstram ser ela uma arte inesgotável, em virtude da própria dinâmica do mundo da tecnologia e da criação radiofônica. Nas palavras do dramaturgo alemão Klaus Schöning:

Desde muito tempo, escritores, compositores, poetas sonoros, cineastas, reconheceram o desafio criativo apresentado pela idéia de ligar as suas atividades artísticas avançadas com as novas possibilidades da eletroacústica. Isso levou à emergência de uma forma de arte à qual tenho me referido como Arte Acústica ou Ars Acustica desde 1970. Uma nova arte de mídia, cujo desenvolvimento pode ser associado a um caminho entre artes e instituições, um caminho com muitas rotas alternativas dentro e fora da esfera do rádio (Schöning, 1997:12).

Nas últimas décadas do século XX, começaram a surgir tendências no sentido de deslocar o rádio para além de seus limites tradicionais, levando-o aos lugares públicos e a interferir no ambiente urbano na forma de *esculturas sonoras* ou desenvolvendo *pontes sonoras* entre dois ambientes naturais ou urbanos, relacionando-os entre si – ao vivo – com auxílio de linhas telefônicas ou dos satélites de comunicação.

Mais precisamente durante os anos 90, o grupo Ars Acustica, um fórum internacional de investigação, produção e difusão de arte acústica, apoiado pela European Broadcasting Union –EBU, decide mudar sua estratégia inicial. Ao invés de ocupar espaços públicos, começa a ocupar esteticamente as redes de comunicação e informação planetárias, no caso, a Internet. Assim, com o advento das novas tecnologias de telecomunicação e informática, o rádio e a arte acústica passaram a responder ao impacto dos novos conceitos de informação, num mundo que vive cada vez mais o tempo real, “ao vivo” e simultâneo.

Inúmeros projetos radiofônicos começam a empregar novas tecnologias de um modo artístico, como, por exemplo, o evento *Horizontal Radio* – projeto telemático de redes radiofônicas –, organizado pela EBU em 1995. Participaram deste evento de teletransmissão simultâneo quatorze

emissoras de rádio estatais, integradas pela EBU e com representação no grupo Ars Acustica, dez emissoras independentes e um número indeterminado de rádios piratas. Foram utilizadas as frequências de VHF, Ondas Médias, Ondas Curtas, sete servidores de Internet e um servidor de áudio de tempo real (todos sediados em Linz, Áustria). Contribuíram com trabalhos mais de 200 artistas, entre compositores e escritores reunidos sob o tema geral “migrações”.

Como uma modalidade transversal, interdisciplinar, intersetorial, o *Horizontal Radio* permitiu unir diversos usuários, tornando-os, ao mesmo tempo, fonte e receptor de mensagens. Este foi um aspecto estrutural decisivo da experiência. Um outro aspecto relevante foi a demonstração de que não é necessário pensar em lugares físicos, como sede transmissora, por exemplo, porque cada usuário, através do telefone digital, da rede ISDN, da linha telefônica, pôde se conectar e interferir nessa intensa *paisagem sonora*, que é viva e sempre mutante.

Esta estratégia de anulação da hierarquia vertical com toda a sua carga de vigilância e controle postulava a criação de um rádio horizontal, de um espaço outro. Como salientou a coordenadora do projeto, Heidi Grundmann, “a intenção básica era permitir o desdobramento de uma estrutura de mídia da maneira mais heterogênea quanto possível – em oposição às pressões de unificação e estandarização das comunicações pelas grandes instituições radiodifusoras e conglomerados de entretenimento” (Grundmann, 1995).

Dentre os questionamentos suscitados por estes recentes avanços, interessa-me, em particular, as provocações do esteta francês René Farabet, criador e diretor do *Atelier de Création Radiophonique* (criado na Radio France em 1969), pois ele realiza uma interessante aproximação entre rádio, arte acústica e o pensamento de Michel Foucault sobre espaço.

Farabet, de fato, busca novas definições no âmbito da arte acústica, especificamente uma distinção entre *rádio artístico* e práticas radiofônicas *inartísticas*. Suas idéias são, na realidade, uma aplicação direta de conceitos expostos numa conferência realizada por Michel Foucault no Centre d’Études Architecturales de Paris em 1967, posteriormente publicada (no original francês) na revista italiana *L’Architettura* em 1969, sob o título *Espaços-outros: Utopias e Heterotopias*. Para uma melhor compreensão do que pensa René Farabet, é interessante que voltemos o olhar para a mencionada conferência.

Segundo Foucault, o espaço no qual estamos inseridos não é nem pode ser neutro, já que não vivemos num vácuo material, cultural ou mesmo conceitual. Falando principalmente a arquitetos, Foucault como que antecipava as discussões sobre as ondas radiofônicas livres que entrariam em pauta nos anos seguintes, e, até mesmo, antevia o debate sobre os espaços virtuais que

fariam parte da agenda do final do século XX. O historiador e filósofo francês discorreria sobre a natureza relacional deste espaço externo que nos envolve em nossa contemporaneidade:

Nós não vivemos no interior de um vazio que ganha cores ora de um tom ora de outro; nós vivemos no interior de um conjunto de relações que definem locais irredutíveis uns aos outros e absolutamente superponíveis. (...) Entre todos esses lugares, os que interessam são alguns entre eles que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os lugares, mas de um modo tal que eles eliminam, neutralizam ou invertem o conjunto das relações que se acham por eles definidas, refletidas ou espelhadas (Foucault, 1984:16).

De acordo com Foucault, estes espaços, que estão ligados com todos os outros e, no entanto, contradizem todos os lugares, devem ser divididos em dois grandes tipos:

Temos primeiro as utopias. As utopias são os lugares sem espaço real. São os lugares que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou invertida. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o contrário da sociedade, mas de qualquer forma essas utopias são os espaços que são fundamentais e essencialmente irrealis. (Foucault, 1984:16)

Paradoxalmente localizada no espaço, existiria para Foucault ainda uma segunda espécie de utopia, que ele denominaria de *heterotopia*:

Temos também, provavelmente em todas as culturas e em todas as civilizações, lugares reais, lugares afetivos, lugares que se delinham dentro das instituições da própria sociedade e que são uma espécie de contra-lugares, espécie de utopias efetivamente realizadas, nas quais os lugares reais, todos os outros lugares reais que podemos encontrar no interior da cultura, são representados, contestados e invertidos; espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, porque eles são absolutamente outros em relação aos lugares que eles refletem e dos quais falam, eu os chamarei, por oposição às utopias, de heterotopias (Foucault, 1984:16).

Estes *heterotopos* ou “lugares outros” seriam espaços da própria alteridade, lugares privilegiados de deslocamento, tais como jardins, hospitais, asilos, cemitérios, colônias penais ou mesmo o navio – esta típica heterotopia sempre em movimento, sempre em trânsito, um ponto no oceano, um território destacado, solo flutuante.

Por sua vez, o *espaço eletrônico* seria um novo não-lugar existente, no qual – “do interior do externo” – as rádios podem interferir ou intervir, constituindo suas *paisagens sonoras*. A partir desse “lugar outro” de onde as ondas de rádio fluem a um só tempo material e invisivelmente, transmitindo sons capazes de mudar nossa escuta, é possível falar de uma *heterotopia*. Esta seria, com efeito, a visão de um rádio artístico defendido por René Farabet em sua conferência *Realité/Fiction* proferida em Genebra em 1982, escrita no peculiar estilo poético do autor:

A grade que protege o alto-falante nos lembra muito as barras de uma prisão. Mas onde está o prisioneiro? Na frente ou atrás? Censura da grade, censura da moldura. De fato, nada é mais volátil e penetrante do que o som. É o espaço radiofônico utópico? Não. Eu proponho retomar um velho neologismo de Michel Foucault: é um espaço 'heterotópico' – que não é um lugar de nenhuma parte, a não ser um espaço "outro", um lugar talhado no real e, sem dúvida, um pouco como uma 'reserva' à parte, cuja estrutura interna seria de fato singular, um lugar possível de impossíveis encontros... o reino um pouco congestionado do trânsito, uma zona de filtragem e de infiltração... uma encruzilhada de colisões e desvios, aparições e desaparecimentos, contaminações, uma máquina de tricotar som e sentido. Uma máquina que trata as histórias verdadeiras para torná-las fábulas, as fábulas para convertê-las em histórias verdadeiras... um lugar de anamorfozes. Lugar limítrofe, marginal, tangencial ao meu universo, situado na orla do meu corpo. Próximo e portanto estrangeiro. Lugar onde desfila ainda o que me rodeia, porém numa ordem desarranjada e tão ligeira... Lugar que me reenvia às minhas próprias imagens, mas incidentais, refratadas. Heterotopia (Farabet, 1994:88).

Este lugar ocupado artisticamente por criadores sonoros se transforma numa heterotopia. Trata-se de um espaço, *heterotopia eletrônica* propícia àquele rádio inquietante, grávido de estranhamento através do qual podem se concretizar, em toda a plenitude, arte acústica, composições com *paisagens sonoras*, esculturas sonoras e demais experimentos estéticos. Podemos afirmar que talvez seja este espaço heterotópico, à margem de um rádio de mercado que forja uma escuta "reificada", que os integrantes do grupo internacional Ars Acustica e, por extensão, todos os audioartistas estão a reivindicar e a querer estender a todas as ondas radiofônicas do planeta.

Porém, a teoria e a prática destes criadores e produtores esbarram num duplo obstáculo. Primeiro, a pouca sensibilidade ou quase nenhuma compreensão da parte da direção das emissoras e dos profissionais das redes informativas de rádio. Segundo, a urgência em se criar – num meio radiofônico saturado de práticas informativas e pedagógicas gastas e refratárias – estes espaços outros, estes *heterotopoi* de que falam Foucault e Farabet.

Neste ponto, talvez seja necessário reiterar a importância do papel que nós, *ouvintes e músicos criadores*, temos a desempenhar numa possível reestruturação do rádio. Só assim, talvez, os conteúdos poderão ser transformados, deixando o rádio de funcionar como mero escravo do capitalismo globalizante, do trabalho e do lazer cronometrados. O rádio deixaria de ser veículo para as "trilhas sonoras" da produção, do consumo e do lucro, e poderia vir a ser, na expressão de Pierre Marietan, "um rádio engajado, emoldurando a existência sonora, musicalizando o espaço captado, o espaço da escuta" (Marietan, 1997).

Para finalizar esta comunicação, diria que a necessidade de estúdios de experimentação de arte acústica no rádio não deve ser vista como excentricidade ou apologia da técnica, pois o arejamento, a abertura de idéias,

a existência e manutenção de pessoas criadoras e criativas em tais estúdios são primordiais. Assim, é possível atingir uma meta superior: trabalhar – em conjunto com o pessoal de produção e de pesquisa – na formulação e discussão de “uma estética da peça radiofônica e do rádio em geral, orientada na realidade social” (Schöning, 1980:171), pois caminhando nessa direção estaremos dando passos decisivos para a constituição de uma radiofonia experimental artística e pedagogicamente relevantes. Ainda, em sintonia com o dramaturgo Klaus Schöning:

Experiências não como mera arte pela arte – mas como processo motor, com efeitos não sobre a produção artística, mas sobre o próprio rádio como aparelho de distribuição e comunicação. Isto parece utópico. Mas muito já foi pensado nos tempos pioneiros do rádio, há cinquenta anos, e muito disto já foi realizado... (Schöning, 1980:172).

Referências Bibliográficas

- FARABET, René (1994). *Realité/Fiction*. In: **Bref Éloge du Coup de Tonnerre et du Bruit d’Ailes**. Arles, Phonurgia Nova. p.88.
- FOUCAULT, Michel (1984). *Espaços Outros: Utopias e Heterotopias*. **Outra – Revista de Criação**, v.1, n.1., pp. 16-19.
- GRUNDMANN, Heidi (1995). **Horizontal Radio**. ORF, Viena. (prospecto dos CDs)
- SCHÖNING, Klaus (1980). *Em Defesa de uma Criança Abandonada*. In: **Introdução à Peça Radiofônica**. Trad., introdução e notas de George Bernard Sperber. São Paulo, EPU. (texto escrito em 1979)
- SCHÖNING, Klaus (1997). *On the Archaeology of Acoustic Art in Radio*. In: **Sound Klangreise Journey**. Studio Akustische Kunst (155 Werke 1968-1997). Köln, WDR. p.12.
- MARIETAN, Pierre (1997). *Pour un Art Sonore au Quotidien*. Paris, mimeo. (texto cedido pelo autor)

"Clamores e Argumentos" - Identificação de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo "persuasão"

Jorge Antunes
Universidade de Brasília, Departamento de Música
E-mail: antunes@unb.br

Sumário: O autor dá seguimento às suas experiências no domínio da correspondência e das conversões biunívocas entre sons e imagens gráficas. A base do trabalho está na constatação prévia de que "o ato de ouvir música está sempre acompanhado de grafismos inconscientes que a mente e o intelecto praticam em espaços imaginários". Em uma primeira etapa da pesquisa foram estabelecidas as bases sonológicas de semantemas do tipo emoção forte. O autor relata, aqui, os primeiros passos de sua pesquisa identificadora de novas unidades semânticas de conotação gráfico-espacial-temporal e baseadas em recursos de linguagem voltados à comunicação.

Palavras-Chave: semantema; semântica musical; música eletroacústica.

Identificação de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo "persuasão"

O semantema

Em trabalhos anteriores introduzi o conceito de semantema musical, a partir da verificação de que alguns objetos sonoros, ou objetos musicais, possuem fortes características de significantes. Na música eletroacústica, em que o compositor antes de compor música compõe sons e, enfim, inventa, escolhe, constrói e fabrica unidades, o fenômeno é ainda mais freqüente.

Assim, defini o semantema musical – particularmente no domínio da música eletroacústica – como sendo uma espécie de objeto sonoro que é sempre objeto musical, porque sua potencialidade de significação, sua coerência formal interna, seu poder de comunicação e as emoções que pode provocar contêm, garantem ou mantêm sua musicalidade, mesmo estando ele isolado de seu contexto.

Teorizando acerca da identificação do semantema musical, conclui que o semantema, quando não for uma espécie de micro-obra musical, será, no

mínimo, uma quase-micro-obra musical: seu comportamento temporal, quando descontextualizado, dá lugar a uma coerência discursiva, um equilíbrio formal, um caráter conclusivo ou um perfil de estímulo comunicador pleno.

Emoções

O estudo e a análise de obras eletroacústicas do repertório internacional permitiu-me a identificação de semantemas com a potencialidade – demonstrada pela experiência – de transmitir significações do tipo "emoção forte". Trabalhos anteriores, assim, permitiram-me a identificação de semantemas de quatro diferentes tipos: a volata, a cascata, o baque e a quicada.

Dou os nomes de volata e cascata aos semantemas de perfis, respectivamente, ascendente e descendente e cujas estruturas e evoluções temporais têm características de trama sonora evolutiva com a potencialidade - demonstrada pela experiência - de transmitir significações do tipo "emoção forte". (Antunes, 1998: 159)

Dou os nomes de baque e quicada aos semantemas com estrutura e evolução temporal de forma dinâmica decrescente, cujo início, de grande intensidade e largo âmbito espectral, garante a característica de um ataque impetuoso, com a potencialidade – demonstrada pela experiência – de transmitir significações do tipo "emoção forte". ... O corpo que cai, dependendo da elasticidade do material de que é constituído, não se emplasta imediatamente ao solo. Existem duas possibilidades: 1- uma parte do corpo se choca com o solo inicialmente, como anacruse, para em seguida ter lugar o choque final, definitivo e brutal, contra o solo, de toda a massa e longitude do corpo; 2- o corpo quica, pulando com sucessivos e acelerados choques de intensidade decrescente, em movimento harmônico amortecido. Objetos sonoros desses dois tipos têm, mesmo fora do contexto musical, características de objetos musicais e, portanto, são semantemas. Ao primeiro, com ataque anacrústico, chamo baque. Ao segundo, com repetições aceleradas e decrescentes em intensidade, com movimento harmônico amortecido, chamo quicada. (Antunes, 1999: 117)

Duração do semantema

Em trabalhos anteriores abordei o conceito de semantema em lingüística.

Semantema é o elemento que encerra o significado, correspondendo a um conceito. Por exemplo, na família de palavras "torneiro", tornozelo", "tornado", "torneira" e "torneja" o semantema é "torno". Verificamos, assim, que o semantema se assemelha ao lexema, expressão introduzida por Martinet, mas de muito pequeno uso nos meios lingüísticos. O conceito de semantema deriva de Semântica, a ciência que tem por objeto o estudo das significações ou, ainda, o estudo das relações entre os signos e seus significados. (Antunes, 2001)

Também em textos anteriores relacionei o conceito de semantema ao conceito de objeto musical tal como proposto por Pierre Schaeffer. A definição de semantema encerra o conceito de integridade do objeto musical. Essa "inteireza" do elemento com características de "unidade" é fundamental para que se fundamente a teoria a que nos propomos desenvolver. A questão da integridade ou inteireza de um objeto estético é tema de reflexão que teve em Aristóteles um dos primeiros pensadores:

Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, de per si, não se segue necessariamente a outra coisa, mas após o quê, por natureza, existe ou se produz outra coisa; fim, pelo contrário, é aquilo que, de per si e por natureza, vem após outra coisa, quer necessária, quer ordinariamente, mas após o quê não há nada mais; meio o que de si vem após outra coisa após o quê outra coisa vem. (Aristóteles/Bruna, 1977: 26)

Apesar de ter-me fixado na observação das evoluções temporais dos semantemas, é importante ressaltar o fato de que as delimitações dessas unidades semânticas no tempo ou, enfim, suas durações, não são condicionantes para suas identificações. Mas, para que possam merecer a nomenclatura de "unidade", as limitações temporais obedecerão, evidentemente, aos condicionantes da própria capacidade da percepção humana. Ao esclarecer a metodologia por mim utilizada, fiz, anteriormente, observações críticas ao trabalho desenvolvido pelo grupo de Marcel Fremiot:

Um grupo de compositores franceses desenvolve atualmente pesquisa na mesma área. Eles enunciam, como objetivo, uma busca da "significação temporal do som". O grupo trabalha ligado ao MIM (Laboratório Música e Informática de Marselha). Fazem parte da equipe do MIM os compositores Marcel Fremiot, Pascal Gobin, Marcel Formosa, Pierre Malbosc e Jacques Mandelbrojt, que desenvolvem a pesquisa com a colaboração do musicólogo François Delalande. Alguns questionamentos se impõem, entretanto, ao trabalho desenvolvido pelo grupo do MIM que em seus primeiros relatórios de pesquisa introduz o conceito de UST, abreviatura de Unidade Semântica Temporal. ... A busca de unidades sonoras, voltada às suas evoluções temporais, implica necessariamente em um equacionamento morfológico. A atenção do pesquisador fixada no aspecto morfológico influencia, imediata e necessariamente, a "intenção de escuta". Esse processo é aquele em que, cativado pelas relações entre forma e matéria, o pesquisador se envolve com a morfologia e a tipologia do objeto sonoro, afastando-se extremamente do posto de observação em que deveria colocar-se para a detecção das significações. O método adotado pelo grupo do MIM, portanto, parte do interior para o exterior: do significante para o significado. O método que utilizo adota caminho inverso: inicia-se na significação e vai em busca do significante. (Antunes, 2001)

Tomando como modelo a reflexão de Aristóteles, posso afirmar que a percepção da inteireza de um semantema determina um âmbito de variação temporal que deve ter um mínimo e um máximo. O objeto sonoro de curtíssima duração não nos permite a percepção de uma história temporal

(início, meio, fim), enquanto que o objeto musical de duração muito longa não permitiria ao ouvido "abarcar o todo", no dizer de Aristóteles.

... contudo, para dar uma definição simples, a duração deve permitir aos fatos suceder-se, dentro da verossimilhança ou da necessidade, passando do infortúnio à ventura, ou da ventura ao infortúnio: esse o limite de extensão conveniente. (Aristóteles/Bruna, 1977: 27)

Eloquência

A música eletroacústica na última década do século XX passou a trilhar novos caminhos. Com maior frequência surgem obras em que os compositores mais se preocupam com o fenômeno da comunicação. Se nos anos 70 e 80 prevaleceu a busca do inusitado e da inovação sonora – fase que sucedeu os anos precursores de um experimentalismo puro – constatamos que nos anos 90 vários compositores passaram a melhor estabelecer bases de uma linguagem em que a retórica é uma de suas importantes características. Tudo indica que a expressão musical ganha facilidades envolvendo a ânsia de comunicação. Objetos musicais são construídos com esmero e com qualidades de persuasão. Parece que o compositor de música eletroacústica começa a querer "convencer" e "comover", depois de ter-se cansado com a prática do puro deleite sonoro. A presente etapa de minha pesquisa, portanto, volta-se à busca e identificação de elementos que denotam, na música eletroacústica, aquilo que chamo de "eloquência".

Clamor

No repertório clássico da música eletroacústica vamos encontrar semantemas de caráter retórico já na obra de Pierre Schaeffer. Aparentemente estaria me contradizendo com essa afirmação, porque antes afirmei que a eloquência seria característica da música eletroacústica recente. Mas o fato é que naquele precursor, e em particular em sua "Sinfonia para um Homem Só", objetos sonoros do tipo "eloqüente" são encontrados. São casos raros. Para livrar-me da contradição basta melhor esclarecimento: o semantema raro na obra de Schaeffer é freqüente e predominante na recente produção da música eletroacústica.

Dou o nome de **Clamor** ao primeiro semantema dessa espécie que identifiquei. Trata-se do semantema cuja significação congrega as seguintes características: a ênfase, a expressividade, a convicção, o chamamento, o inflamado e o enérgico.

O exemplo paradigmático é o objeto musical usado por Pierre Schaeffer na PROSOPOPÉE I da Sinfonia para um Homem Só, no segmento localizado entre os momentos 1' 51" e 1' 53". O semantema tem, assim, 2 seg. de duração. Seu perfil comporta uma célula com apenas duas alturas

determinadas, com um intervalo melódico ascendente. Esse semantema funciona como uma espécie de "palavra de ordem" gritada à multidão. Ele não tem caráter conclusivo: ao contrário, é instigante e insuflante. Tal como "um grito parado no ar". Essa significação se manifesta principalmente porque o semantema é, em geral, utilizado com duas fortes marcas que o destacam: 1- intensidade maior que a dos demais elementos sonoros vizinhos; 2- antecedido e seguido de breves silêncios relativos.

Observe-se que destaque duas características do elemento que o relacionam ao contexto. Isso, entretanto, não compromete a sua descontextualização. Quando decupado, afastado do contexto, o semantema continua íntegro e com o mesmo significado. O objeto musical não passa a ser um simples objeto sonoro: ele continua objeto musical. As duas características ressaltadas, aliás, enfatizam a própria auto-descontextualização do semantema no próprio contexto: a sua grande intensidade e seu emolduramento no silêncio relativo.

A seguir relaciono alguns semantemas do tipo **clamor**, encontrados em outras obras eletroacústicas:

Orient-Occident (1960), de Iannis Xenakis.

Localização: Segmento entre os momentos 3' 47" e 3' 49". Duração: 2 seg.

Comentário: O semantema **clamor** é usado sobre o pano de fundo de uma trama grave e constitui-se de uma seqüência de perfil ascendente com mais de cinco alturas determinadas e vizinhas na região aguda. O mesmo semantema é usado com uma pequena transposição mais aguda entre os momentos 3' 59" e 4' 00".

Éphémère (1997), de Yves Gidon.

Localização: Segmento entre os momentos 0' 59" e 1' 01". Duração: 2 seg.

Comentário: O semantema clamor é usado sobre o pano de fundo de uma trama longínqua. Tem forte dramaticidade, destacando-se transientes da região sub-grave. Constitui-se de célula com apenas duas alturas determinadas, separadas por intervalo de terça maior ascendente na região grave.

Velocity (1996), de Peter Batchelor.

Localização: Segmento entre os momentos 1' 47,5" e 1' 49". Duração: 1,5 seg.

Comentário: O semantema clamor é usado sobre um pano de fundo com características de discurso com sons espectrais que evoluem em contínuas filtrações, despertando a sensação de velocidade. Constitui-se de célula com apenas duas alturas determinadas, separadas por intervalo ascendente na região grave.

Envol (1991), de Michel Redolfi.

Localização: Segmento entre os momentos 1' 09,5" e 1' 11". Duração: 1,5 seg.

Comentário: O semantema clamor constitui-se de célula com apenas duas alturas determinadas, separadas por intervalo de segunda maior ascendente na região grave. O mesmo semantema é usado, de modo mais enérgico e expressivo, entre os momentos 2' 08" e 2' 11". O compositor passa então a usar o semantema seguidamente, tratando-o como célula reexposta várias vezes. A eloqüência própria do semantema é, assim, levada ao extremo retórico.

Argumento

É de novo em Schaeffer que encontrei o arquetipo do semantema a que chamo **argumento**. O contorno de suas alturas, que pode coincidir com sua inflexão, por assim dizer, é o fator mais importante para sua identificação. Chamo de **argumento** o semantema que, acusticamente, se caracteriza como breve seqüência de sons, de alturas diferentes e próximas, que evolui com direcionalidade ou trajetória descendente. Ele tem o perfil melódico melismático, com a inflexão própria de quem pretende impor, provar ou demonstrar uma idéia ou uma tese. Seu gesto musical é aquele da intenção de um convencimento. Em termos de significação, enfim, ele é um **argumento** com o qual o discurso musical procura se impor. Lá está ele na obra STRETTE (1950) de Pierre Schaeffer no segmento entre os momentos 1' 50,5" e 1' 52". Tal como no semantema **clamor**, também ele está emoldurado de silêncios. Schaeffer o destaca, no discurso, fazendo com que a seqüência com mais de cinco alturas seja precedida e seguida de breve silêncio. Tecnicamente falando, qualquer ouvido especializado e conhecedor do vocabulário da música concreta dos anos 50 percebe sua origem: o Phonogène. Schaeffer utiliza o semantema sobre pano de fundo constituído de pedal repetitivo (sillon fermé), periódico e maquinaal. Em longo trecho da obra realizam-se, sobre o pedal, esporádicas e seguidas intervenções de objetos variados breves, variantes do semantema original. O discurso musical, assim, passa a ser insistente, pertinaz, teimoso, contundente: o mesmo **argumento** é repetido várias vezes, reiterado com veemência crescente.

A seguir relaciono alguns semantemas do tipo **argumento**, encontrados em outras obras eletroacústicas:

Orígenes (1995), de Gonzalo Biffarella.

Localização: Segmento entre os momentos 0' 39" e 0' 48". Duração: 9 seg.

Comentário: O semantema **argumento** constitui-se de célula com mais de dez alturas determinadas, de emissão veloz, com direcionalidade descendente na região média. A escuta analítica e não reduzida o identifica como oriundo de material sonoro produzido com um violão. Precedido e seguido de breves silêncios, o semantema ganha destaque com características de auto-descontextualização.

Fabula 3ª parte (1990), de François Bayle.

Localização: Segmento entre os momentos 0' 33" e 0' 36". Duração: 3 seg.

Comentário: O semantema **argumento** constitui-se de célula com mais de cinco alturas variadas, de emissão veloz, com direcionalidade descendente na região média. A distância intervalar entre o primeiro e o último elemento é a de uma nona menor descendente, o que dá ao semantema um perfil com aspecto conclusivo do tipo sensível-tônica. Tal como no exemplo de **clamor** usado por Redolfi na obra Envol, Bayle passa a usar o argumento como célula modelo do tipo antecedente, que será seguido de conseqüentes: o mesmo objeto é repetido e exposto várias vezes, com sucessivas transformações e mutações. O argumento passa a ser, assim, redundante,

pertinaz, insistente – e portanto persuasivo – tal como no instrumental uso do Phonogène no Strette de Schaeffer.

Vitraux MCMXCV (1995), de Jorge Antunes.

Localização: Segmento entre os momentos 10' 16" e 10' 17". Duração: 1 seg.

Comentário: O semantema **argumento** constitui-se de célula com mais de cinco alturas diferentes e oriunda de voz masculina falada. O texto é "Christ ressuscité", portanto com seis articulações. A célula tem direcionalidade descendente na região média. Partes do mesmo objeto, em particular o seu início – a palavra "Christ" –, antecipam-se com intervenções reiteradas antes do surgimento completo do semantema. Este, por sua vez, é repetido inteiro algumas vezes de modo sucessivo, tal como no exemplo mencionado anteriormente usado por Bayle em Fabula. O argumento passa a ser, assim, insistente e persuasivo.

At daggers drawn (1993), de Robin Julian Heifetz.

Localização: Segmento entre os momentos 0' 46" e 0' 47". Duração: 1 seg.

Comentário: O semantema **argumento** constitui-se de célula com apenas três alturas diferentes e cinco articulações. O primeiro e o segundo elemento são repetidos velozmente. O contorno melódico é claramente identificável dentro do sistema temperado: Lá3/Lá3 – Ré4 – Dó4/Dó4. Embora com causalidade óbvia (certamente produzido com teclado midi) o argumento funciona no que se refere ao objetivo da comunicação musical: seu uso reiterado induz, tal como em exemplos anteriores, o fenômeno significativo da pertinácia.

Conclusões

A identificação desses dois semantemas, **clamor** e **argumento**, em obras de diversos períodos históricos e em diferentes compositores de diferentes gerações, nos desvenda um campo de pesquisa que pode enriquecer o conhecimento do fenômeno da comunicação musical, na medida em que se evidenciam elementos de uma arte da retórica musical. Os semantemas identificados em buscas anteriores descortinaram mistérios do fenômeno da emoção, na detecção de funções fisiológicas envolvendo a adrenalina, mas que apenas pontuavam significações esporádicas da prática musical. Aqui, ao abrirem-se as portas do vislumbamento de uma possível "eloquência" na música eletroacústica, passam a ser acesas luzes que podem iluminar as estruturas da música eletroacústica como algo mais do que uma simples meta-linguagem.

Referências Bibliográficas

ANTUNES, Jorge: Volatas e Cascatas: primeiras identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo "emoção forte". In "Anais do XI Encontro Nacional da ANPPOM, Campinas, 1998.

ANTUNES, Jorge: Baques e Quicadas: novas identificações de semantemas musicais na música eletroacústica, com base em significações do tipo "emoção forte". In "Anais do XII Encontro Nacional da ANPPOM, Salvador, 1999.

- ANTUNES, Jorge: O Semantema. In "Opus nº 7 - Revista eletrônica da ANPPOM" , 2001. <http://www.musica.ufmg.br/anppom/opus/opus7/antunes.htm>
- ARISTÓTELES: Poética. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna: A Poética Clássica, Editora Cultrix, São Paulo, 1997.

A Experiência da Diversidade Musical e Estética: Um Parâmetro para a Educação Musical Contemporânea

José Alberto Salgado e Silva
Os Seminários de Música Pro Arte
E-mail: zeal@openlink.com.br

Sumário: Nos últimos anos, iniciativas têm sido tomadas no sentido de incluir ou expandir os estudos de música popular nos currículos universitários. Entretanto, os critérios usados para essa inclusão parecem não considerar uma gama significativa de músicas e estéticas verificadas hoje no cotidiano das cidades. É possível que um pensamento hierarquizante — em combinação com outros fatores — esteja impedindo uma abertura suficiente para contemplar mais estilos musicais na educação superior. O texto apresenta questões para uma pesquisa sobre diversidade musical e estética, que, a partir de estudo etnográfico entre estudantes universitários, objetiva documentar suas práticas e discutir concepções de “música” em relação à educação.

Palavras-Chave: Músicas – Estéticas – Universidade – Cotidiano

Considerações sobre “Música”, no contexto universitário

No contexto do ensino superior, a conhecida afirmação de que vivemos, no Rio de Janeiro, uma cultura musicalmente pluralista está longe de ser redundante. Isso porque os currículos e a prática de ensino, nas instituições em questão, ainda estão longe de refletir e incorporar essa diversidade. É bem verdade que algumas mudanças têm ocorrido em anos recentes. Mas, sem entrar em detalhes sobre essas iniciativas e tendências, podemos observar que, mesmo nesses casos, há um processo de seleção bastante restritivo sobre quais músicas devem ser estudadas.

Uma suposição cabível seria a de que essas escolhas curriculares são feitas mais ou menos *a priori* por professores, sem questionar certos pressupostos e sem uma investigação prévia da cultura musical dos alunos e do cenário geral da cidade — incluindo suas rádios, publicações, seus programas de TV, palcos e espaços diversos, etc. Fatores como a competência específica dos professores, suas preferências estéticas, problemas organizacionais e a concepção tradicional do que deve constituir um estudo “sério” teriam

influência direta sobre a eleição de objetos de estudo e sobre a orientação geral de um curso de nível superior.¹

A concepção de um estudo “sério” está frequentemente associada à noção de uma música artística e culta (erudita). Essa noção tem sua origem historicamente situada na Europa do século XIX, e a produção da musicologia alemã foi particularmente importante para sua difusão. Nas trocas entre os ambientes artísticos e acadêmicos, foi-se consolidando a ideologia que estabelecia uma noção de “boa música” e legitimava o programa técnico de conservatórios e os estudos históricos e teóricos em universidades, em torno de um cânone de grandes obras, produzidas por grandes mestres². Essa ideologia predominante acaba por dispensar adjetivos (boa, séria, culta) e generaliza a produção musical sob a abstração de *Música*, no singular: para efeito do título de um curso institucional, essa palavra bastará então para representar, de fato, um conjunto bem delimitado de repertórios, práticas e conhecimentos.

Em alternativa a essa representação generalizante, recentemente ganhou força, na Inglaterra, o termo “músicas” (*musics*), que, segundo Robert Kwami, expressa em documentos curriculares e na literatura acadêmica o reconhecimento de uma diversidade cultural presente no interior daquela sociedade³. No caso da literatura produzida no Brasil, vemos, por exemplo, que o livro de José Miguel Wisnik (1989), *O Som e o Sentido*, tem como subtítulo “Uma outra história das músicas”, e estuda significados de uma gama maior de sistemas e práticas musicais que aquela encontrada em *Uma Nova História da Música*, de Otto Maria Carpeaux (1958) — que contempla apenas a chamada música erudita ou “de concerto”. Carpeaux indica, no prefácio da primeira edição, que o livro pretende ser uma “história das obras-primas”, e que deixará de lado o que não faz parte da cultura musical corrente. Mas dentro do que considerou a “música que faz parte de nossas vidas” não aparecem outros tipos de música que já então faziam parte de nossas vidas, e de maneira substancial.

Músicas diferentes (tanto no sentido de estilos musicais como de peças individuais) são feitas a partir de parâmetros diferentes, e formulações estéticas próprias acompanham cada uma delas. Recebem usos vários e preenchem funções específicas dentro de cada contexto social (Merriam 1964). Desde os estágios de produção, há critérios próprios de seleção de materiais:

¹ Na orientação geral de um conservatório ou curso superior, outros fatores também podem pesar na balança, tais como responder à questão econômica da demanda, além do próprio argumento educacional de fundo utilitarista, segundo o qual o estudante precisa de formação para o mercado de trabalho.

² Richard Middleton (1990) descreve em mais detalhe o papel da musicologia nesse processo. Lucy Green (1988, 1999) discute as relações entre ideologia e concepção de música no ensino formal.

³ Comunicação pessoal com o autor (1999).

sonoridades, simultaneidade de sons, distribuição de elementos por planos sonoros, tudo isso é organizado de maneiras características. Há também significações específicas e valores que se atribuem a cada tipo de música, gerando expectativas diversas sobre elas. O que se valoriza no *jazz* é diferente daquilo que se valoriza no *rap*, no *techno* ou no *samba*. Se julgarmos uma música de acordo com os parâmetros característicos de outra, há uma boa chance de que a avaliação seja negativa, já que certas expectativas não serão atendidas. Isso parece indicar que os estudos técnicos, em uma universidade, devem ser não só claramente *contextualizados* em relação aos diversos estilos musicais, mas também acompanhados de uma investigação de estéticas, já que os valores e teorizações implícitos em cada tipo de música fazem parte de sua específica representação social e tornam-se, nesse sentido, condição para a compreensão e para uma realização musical adequada¹.

Diversidade musical e estética

Ao longo do século XX, uma das contribuições mais marcantes da antropologia foi trazer para vários espaços de debate a noção de *diversidade cultural*. Muitas proposições e questões têm sido levantadas, em primeiro lugar, a respeito do reconhecimento da diversidade existente entre culturas e, em seguida, a respeito da necessidade de preservação e mesmo de promoção dessa diversidade².

Em nossa área específica de atuação, a questão da pluralidade cultural foi ponto constante de vários debates e comunicados durante o IX Encontro Anual da ABEM (Belém do Pará, setembro/ 2000), chegando a figurar no documento final do grupo de trabalho que discutiu problemas dos cursos de licenciatura em música. Sobre o profissional da educação e suas competências, se diz:

O GT entende que os cursos de licenciatura na área de música devem formar um profissional que compreenda a diversidade cultural e que esteja preparado para trabalhar em diferentes situações, contemplando o saber sistematizado e o saber cotidianamente construído. (Relatório do GT das Licenciaturas. Relatora: Magali Kleber)

Quando olhamos para a variedade de tipos de música e de práticas musicais presentes no mundo sejam músicas e práticas transnacionais ou de tradições e tendências muito especificamente localizadas com o conceito

¹ Os cursos de História da Música têm abordado, com maior ou menor detalhamento, esse aspecto. Porém o fazem quase somente em relação a vertentes da chamada música erudita, conteúdo tradicional de seus programas.

² O artigo escrito por Claude Lévi-Strauss em 1952, "Race and History", chega a enfatizar a responsabilidade ética que as sociedades do pós-guerra teriam em relação à diversidade cultural existente no mundo.

antropológico em mente, identificamos o que se pode chamar de uma *diversidade musical*. A essa diversidade de práticas está ligada uma *diversidade estética*, que lhe é correspondente, e que podemos conceber em poucas palavras como o conjunto das teorizações e valores que acompanham cada música. As pesquisas sobre músicas e teorias enraizadas em culturas específicas, e conduzidas pela ótica da etnomusicologia e da etnoestética, têm servido para referenciar esse tipo de conhecimento.

Essa variedade que foi sendo mais reconhecida durante o séc. XX não é apenas distribuída por regiões geográficas estanques, mas pode ser observada também no interior de uma sociedade complexa como a das grandes cidades brasileiras. A percepção da pluralidade no contexto urbano é hoje tão marcante a ponto de se poder adotar a idéia de *diversidade musical* como premissa: ela se contrapõe a uma estética universalizante, referenciada numa só cultura musical, e carrega uma afinidade próxima com a idéia de diversidade cultural, que sob terminologia variada nos estudos de A. Schutz, R. Park ou G. Velho aparece como central para o estudo de sociedades complexas. “Na sociedade complexa”, sintetizou Velho (1994:27), “a coexistência de diferentes mundos constitui a sua própria dinâmica”.

No campo específico da música, o sociólogo Peter Martin afirma que

...um dos mais marcantes aspectos de sociedades modernas é sua heterogeneidade. Não existe uma única tradição musical, por exemplo, que seja absorvida por todos os membros de uma tal sociedade; em vez disso, há vários estilos e gêneros distintos, que frequentemente refletem outras divisões importantes na sociedade... (Martin, 1995: 9).

Nesse contexto, definições essencialistas de “música” pouco servem à compreensão de suas representações e práticas correntes. De acordo com a perspectiva pluralista, e conforme o sugerido por Howard Becker, em *Art Worlds* (1983), considera-se que existe sempre em andamento um processo de construção social de *estéticas*, adequadas às tendências artísticas que vão surgindo. Essas estéticas e tendências (em nosso caso, musicais), por estarem ligadas a grupos sociais com interesses próprios e às vezes divergentes, vivem sujeitas à argumentação valorativa e ideológica, e portanto à ação de mecanismos sociais que engendram e sustentam hierarquias.

Hierarquia cultural e a formação de músicos e professores de música

Em artigo recente¹, baseado em estudo etnográfico, Elizabeth Travassos observa a hierarquização de repertórios, práticas e carreiras musicais, entre estudantes de música. Na argumentação daqueles estudantes, favorável ou contrária ao estudo e prática de certas músicas na Universidade, transparecem mecanismos ideológicos que justificam escolhas e exclusões. No discurso de uma parte dos professores e de uma parte dos estudantes, a inclusão recente de setores da música popular brasileira no currículo é legitimada por “critérios que justificaram a predominância da música clássica nos currículos, tais como: riqueza harmônica e melódica, genialidade de certos autores, universalidade e autenticidade” (Salgado, em artigo aceito para publicação). Diante das observações feitas ao longo de sua pesquisa, Travassos chama a atenção para

a peculiaridade da categoria música popular, que, neste caso, não designa a produção das camadas sociais populares. Tampouco indica a produção que, independentemente de sua origem, se destina ao ‘grande público’ pela via dos meios de comunicação de massa. (Travassos, 1999: 125)

Para uma música “popular” entrar no currículo, parece ser preciso que ela preencha certos requisitos, que poderão lhe conferir valor artístico a partir de então uma música, um estilo, um autor passam a ser legitimados. Essa inclusão limitada ainda parece insatisfatória para muitos estudantes, que reivindicam mais prática e estudo de gêneros populares. Mas, já que os critérios de eleição dos objetos de estudo não parecem ser novos,

cabe perguntar até que ponto a reivindicação traduz uma demanda pela relativização de valores estéticos ou um realinhamento de repertórios que deixa intocada a relação entre ‘música artística’ e as demais. (Travassos *op. cit.*: 121)

Pode-se inferir que a atividade dos estetas, críticos, artistas e outros membros do mundo artístico-musical, tal como descrito por Becker (*op. cit.*), tem sua correspondência no meio educacional: o discurso que estabelece fronteiras entre arte e não-arte, legitimando a primeira e descartando a segunda, é cultivado também nos ambientes de formação de profissionais. Isso pode estar ligado à observação em um outro estudo de Becker, quanto ao funcionamento do sistema educacional: o autor considera que as escolas estão “organizadas em torno de uma das subculturas de uma sociedade heterogênea” (1976: 52). Observando situações educacionais em casos clássicos de colonialismo (usando África e Índia como exemplos), Becker conclui que “o

¹ "Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical". Horizontes Antropológicos. Ano 5, n.11, 119-144. Porto Alegre.

ensino se dá dentro do quadro de referência cultural e linguístico do grupo dominante” (1976: 41). Mas o autor reflete também sobre diferenças internas a uma grande cidade americana como Chicago. Ali, ele encontra a cultura da classe média, onde se origina a maior parte dos educadores, sendo tomada como padrão e sobrepondo-se à cultura de camadas mais pobres.

Em todo caso, o que nos interessa de perto é o paralelo que se pode observar entre educação geral e educação artística. Não seria um mecanismo ideológico semelhante que tem levado professores a não querer ensinar “numa língua ou dialeto que tem menos prestígio” (Becker 1976: 42) e a rejeitar um estudo de estilos (“dialeto”) da música popular, considerados não-artísticos? Tem-se aí configurado o cenário em que se inscrevem e confrontam o “saber sistematizado e o saber cotidianamente construído”, saberes que o documento elaborado pelo GT da ABEM recomenda sejam contemplados no processo educacional. A idéia de um diálogo entre esses saberes sugere que os estilos musicais que circulam na escuta e na prática cotidiana dos estudantes, e no cenário geral da cidade, tenham um papel mais ativo dentro da Universidade, problematizando a discussão sobre o que é “artístico” e enriquecendo a própria atividade musical dentro da instituição, por meio das potenciais trocas entre formas diversas de compor, ouvir e tocar.

A questão da hegemonia de uma cultura ou de um gosto musical determinado, no ensino, faz pensar também sobre possíveis implicações para a construção da cidadania e para o pensamento ético, temas tão caros ao debate educacional recente. Para a formação de professores, parece ser especialmente relevante a experiência da diversidade musical e estética, pelo menos nos limites culturais da sociedade em que atuarão profissionalmente. Se considerarmos eticamente desejável uma postura que não classifique um tipo de música ou estética como superior a outras (o que equivaleria a classificar uma cultura como superior a outras), então essa experiência, logicamente, deverá estar prevista já nos currículos de licenciatura. Para tanto, a contribuição de leituras no campo das ciências sociais e a atividade crítica e investigativa de uma prática filosófica poderiam incorporar-se ao estudo de músicas diversas, em ação combinada com a experiência direta da composição, da execução e da apreciação¹.

¹ Se pensarmos nos termos do modelo *C(L)A(S)P*, apresentado por Keith Swanwick (1979), em *A Basis for music education*, veremos que a dimensão acima estaria vinculada à atividade (*L*)*iterature*, de caráter auxiliar, identificada como uma das cinco vias de aprendizado integradas naquele modelo proposto para todos os níveis (inclusive o nível universitário) de educação musical.

Considerações finais

A experiência da diversidade musical e estética tem sua relevância para o ensino fundamentada no reconhecimento crescente de uma diversidade cultural, existente no tipo de sociedade urbana em que estão inseridos os cursos formais de música. Essa experiência e esse conceito pluralista começam a ser vistos como parâmetros relevantes para projetos de educação musical, e em especial para a formação de educadores. Para fins de estudo e criação musical, nos cursos universitários, um fator importante no tratamento dessa diversidade seria o abandono de posturas exclusivistas, musicalmente “etnocêntricas”, e a consequente adoção de uma perspectiva não-hierarquizante sobre as músicas e estéticas que coexistem na mesma cidade, ainda que separadas por fronteiras sociais. Ao assumir essa perspectiva, um projeto educacional por modesto que seja deverá promover a investigação de aspectos socio-culturais e a prática filosófica sobre temas pertinentes a uma gama variada de músicas, em articulação com a experiência direta das atividades de apreciação, composição e realização musical.

Referências Bibliográficas

- ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical (2000). Relatório do G. T. das Licenciaturas em Música. (Relatora: Magali Kleber).
- BECKER, Howard S. (1976) “Escolas e sistemas de “status” social”. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio: Zahar.
- _____ (1983) **Art Worlds**. Berkeley: Univ. of California Press.
- CARPEAUX, Otto M. (1958) **Uma Nova História da Música**. Rio de Janeiro: Zahar.
- GREEN, Lucy (1988) **Music on Deaf Ears**. Manchester: Manchester University Press.
- _____ (1999) “Ideology”. **Key Terms in Popular Music and Culture** (Bruce Horner e Thomas Swiss, eds.) Oxford: Blackwell.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1952) “Race and History”. **Structural Anthropology 2**. Harmondsworth: Penguin Books
- MARTIN, Peter J. (1995) **Sounds & Society**. Manchester: Manchester Univ. Press.
- MERRIAM, Alan P. (1964) **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press.
- MIDDLETON, Richard (1990) **Studying Popular Music**. Buckingham: Open University Press.
- SALGADO, José Alberto (aceito para publicação) “A prática regular da composição em cursos de música”. *Debates*. Rio: Uni-Rio
- SWANWICK, Keith (1979) **A Basis for Music Education**. London: Routledge

- TRAVASSOS, Elizabeth (1999) "Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical". Horizontes Antropológicos. Ano 5, n.11, 119-144. Porto Alegre.
- VELHO, Gilberto (1994) **Projeto e metamorfose - Antropologia das sociedades complexas**. Rio: Jorge Zahar.
- WISNIK, José Miguel (1989) **O Som e o Sentido - uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras

Representação e Cognição Musical em Monteverdi: *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda*

José Luiz Martinez

Pesquisador Associado - Comunicação e Semiótica / PUC-SP

E-mail: rudrasena@uol.com.br

Resumo: Esta comunicação pretende, a partir de um caso estudo objetivo, apresentar uma análise semiótica da música como aplicação de uma teoria de ponta recentemente desenvolvida. Com base na semiótica de Peirce, procura-se esclarecer algumas das técnicas composicionais que Monteverdi empregou para a representação musical na obra *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda*. Os recursos de representação musical icônicos, indiciais e simbólicos não são distintos daqueles usados na música contemporânea, a diferença está sobretudo nos sistemas e nos objetos de representação. Acredito, portanto, que a teoria semiótica da música que tenho proposto tem o caráter de uma musicologia geral integrada, com uma abrangência de primeira ordem. Será analisada aqui uma das principais técnicas de representação empregadas por Monteverdi naquela obra, suas conseqüências lógicas do ponto de vista cognitivo, assim como as concepções estéticas do *stile concitato* e da *seconda prattica*.

Palavras-Chave: Monteverdi, semiótica, análise, significação, estética, Peirce

Pode-se afirmar que uma das principais realizações de Claudio Monteverdi foi o desenvolvimento de uma técnica particular de compor representações musicais. Representação é aqui entendida como um processo semiótico, a tradução de idéias (quer acústicas ou não) em estruturas e formas musicais. A semiótica musical, portanto, compreende a música como signo. A semiose, ou o processo de significação, envolve três domínios, a saber: o signo musical, o objeto representado, e o interpretante ou mente cognitiva. Por um lado, a representação é um processo de significação que deriva novos signos de outros signos musicais pré-existentes, repertório de tradições e obras sobre as quais todo músico se apoia. Por outro lado, esses signos são interpretados e reinterpretados por meio da percepção, cognição, execução, improvisação, composição, etc., em processos contínuos de desenvolvimento de sentimentos, ações e idéias, que constituem, por sua vez, novas formas acústicas, técnicas e estilos. Trata-se portanto de um modelo dinâmico e multidimensional. A prática da representação musical tem sido realizada em todas as culturas e em todas as épocas. Foi somente a partir da década de 70, no entanto, que teorias

específicas de semiótica da música foram propostas. A análise que apresentarei nesse artigo deriva da teoria semiótica da música que concebi a partir da teoria geral dos signos de Charles Peirce (cientista, lógico e filósofo americano). A teoria que propus foi integralmente elaborada em minha tese de doutorado, *Semiosis in Hindustani Music*, defendida na Universidade de Helsinki em 1997 (vide Martinez 1997).

Monteverdi preocupou-se sobretudo com a psique humana. Seu ideal estético baseava-se numa concepção de uma música que devesse *muovere gli affetti*, estimular os afetos. Monteverdi pretendia, por meio de suas composições, provocar a mente do ouvinte de maneira a causar o aparecimento de certas qualidades de sentimento, resultado da significação musical em obras onde texto e música muitas vezes se complementam. A obra aqui considerada destaca-se por sua magnífica capacidade de representação: *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda*, do oitavo livro de madrigais de Monteverdi, *Madrigali guerrieri ed amorosi*.

Essa partitura foi executada pela primeira vez em 1624, em Veneza. Comissionada para uma noite de carnaval no palácio de Girolamo Mozzenigo, nessa peça Monteverdi apresenta o *stile concitato*, ou estilo agitado. Trata-se de um ideal de expressão estética relacionado com os sentimentos e situações dramáticas manifestadas pelo texto. Monteverdi extraiu o *libretto* a partir do 12º canto da obra *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso. Trata-se de um tributo épico à primeira e vitoriosa cruzada. *Il Combattimento* representa musicalmente a luta trágica entre Tancredi, guerreiro cruzado, e Clorinda, guerrilheira pagã, defensora de Jerusalém. O duelo é descrito e comentado por um narrador, o Testo. As partes diretas de Tancredi e Clorinda são restritas, já que o Testo realiza a maior parte do canto. Curiosamente, essa função narrativa se aproxima mais das tradições vocais da Índia e do Japão do que das formas operáticas tal com se desenvolveram na Europa posteriormente. Denis Arnold classifica *Il Combattimento* como uma cantata dramática (in Arnold & Fortune 1985: 120).

A base semiótica do *stile concitato*

A competência de Monteverdi em compor representações musicais deriva de suas concepções, as quais, na época do *Combattimento*, estavam bem estabelecidas como a *seconda prattica*. Esta prática significa que a música deve expressar o texto, sendo subserviente a ele, mas efetiva em afetar os ouvintes. As concepções estéticas e musicais de Monteverdi evoluíram a partir do ideal da alta renascença, em grande parte baseados em certas idéias de Platão a respeito dos afetos humanos. Essas questões foram discutidas antes de Monteverdi por autores como Zarlino, Galilei e Caccini. Mas, muito além da pura especulação teórica, Monteverdi foi sobretudo um compositor pragmático

que buscou soluções composicionais para seus problemas estéticos. No prefácio de seu 8º livro de madrigais, Monteverdi expõe a essência do seu *stile concitato*:

Depois de refletir que, de acordo com os melhores filósofos, as métricas rápidas píricas usadas para danças vivas e guerreiras, e as métricas lentas espondeicas [usadas] para seus opostos, eu considerei a semibreve, e propus que uma única semibreve devesse corresponder a um tempo espondeico; quando então ela fosse reduzida a 16 semicolcheias, atacadas uma após a outra, e combinada com palavras expressando ira e desdém, eu reconheci nesse breve exemplo uma semelhança com a paixão que eu buscava [representar], apesar de que as palavras não seguem metricamente a rapidez do instrumento. (Monteverdi in Strunk 1965: 53-54)

A idéia aqui é que a série de semicolcheias rápidas representa os afetos de ira e desdém (Ex. 1). A relação entre os dois elementos, o signo musical com as semicolcheias e os afetos de fúria (o objeto do signo), é de similaridade. A representação é fundamentada de acordo com a idéia aristotélica de *mimesis*, um homem valente em combate produz em seu corpo e mente impulsos psíquicos rápidos e excitados. De fato, Descartes escreveu em 1649, em seu tratado *As Paixões da Alma*, que ‘A ira é uma espécie de ódio ou aversão que nós temos em relação aqueles que tenham feito algum mal ou que tentaram ferir não apenas a qualquer um que eles tivessem encontrado, mas a nós em particular.’ Esse afeto provoca o desejo da vingança: ‘É o desejo, somado ao amor próprio, que faz a ira envolver tanta agitação do sangue como a coragem e a ousadia poderiam provocar’ (Descartes 1985: 399, 199).

Exemplo 1: Claudio Monteverdi, *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda*, compassos 69-72

Ainda que a obra de Descartes seja posterior à de Monteverdi, pode-se afirmar que ambos compartilham de pontos de vista compatíveis a respeito da psicofisiologia dos afetos, de acordo com os paradigmas científicos daquele período. Descartes descreve os efeitos da ira como uma intensa agitação do sangue. Monteverdi percebeu que a agitação física e mental pode ser significada por figuras musicais rápidas, contrastes métricos e de dinâmica, e outros recursos composicionais que demonstram a sua genialidade. O fundamento da representação da fúria é o de que signo e objeto possuem qualidades semelhantes de movimento. Assim, as semicolcheias rápidas são um signo icônico da ira. Mais precisamente, o signo é um hipo-ícone de segundo nível, ou um diagrama – o qual, de acordo com Peirce, representa ‘as relações, principalmente diádicas, ou assim consideradas, das partes de uma coisa por relações análogas em suas próprias partes’ (CP 2.277). A classificação do signo musical de Monteverdi para esse afeto como um diagrama é conveniente para a análise dos propósitos composicionais. Contudo, é necessário uma análise mais profunda para se considerar como esse signo pode ser efetivo em seu processo cognitivo na mente de um ouvinte.

Semiose e a cognição musical

Um diagrama também pode ser pensado como um legisigno icônico. Trata-se, de fato, de uma classificação mais precisa para o signo musical concebido por Monteverdi. De acordo com Peirce, ‘Um Legisigno Icônico (e.g., um diagrama, à parte de sua individualidade factual) é qualquer lei geral ou um tipo, na medida em que requer que cada instância sua incorpore uma qualidade definida que o torna capaz de evocar na mente um objeto semelhante’ (CP 2.258). O signo musical de fúria e desdém é geral na medida em que Monteverdi o concebeu como uma representação apropriada para as idéias poéticas que ele buscou, sua generalidade sendo estabelecida pelo uso sistemático na composição. Cada ocorrência desse signo na partitura, ou na performance, é uma réplica, uma materialização individual do legisigno icônico.

Desde que cada uma dessas ocorrências representa seu objeto por causa de suas qualidades, movimentos musicais intensos, ele pode trazer à mente dos ouvintes as qualidades psico-fisiológicas normalmente presentes em alguém que se sente irado – senão uma agitação intensa do sangue, qualidades de sentimento que remetem àquele afeto. Isto é, as semicolcheias rápidas são um legisigno icônico de um signo indicial (agitação sanguínea), a qual, por sua vez, é um signo fisiológico das qualidades de sentimento, ou qualisignos, que os personagens experienciam (a fúria). A idéia poética representada musicalmente é desfrutada pelo ouvinte tal como um espectador diante de um duelo entre dois guerreiros icônitos em armaduras. Evidentemente existe um

grau de formalização nesse processo cognitivo. Não se trata de um interpretante puramente emocional, já que o ouvinte infere os sentimentos representados em parte graças a conexões de idéias gerais, e em parte graças a sua capacidade de fruição e imaginação estética. Semióticamente, as idéias gerais propostas por Monteverdi nessa obra podem ser compreendidas como símbolos remáticos.

De acordo com Peirce, 'Um Símbolo Remático [...] é um signo ligado ao seu Objeto por uma associação de idéias gerais de tal forma que sua Réplica evoca na mente uma imagem que, graças a certos hábitos ou disposições daquela mente, tende a produzir um conceito geral, e a Réplica é interpretada com um Signo de um Objeto que é uma instância daquele conceito' (CP 2.261). No caso do *Combattimento*, os hábitos de interpretação aos quais os ouvintes fazem referência constituem uma rede semiótica que envolve o conhecimento do poema de Tasso, as circunstâncias trágicas do duelo entre dois amantes icôgnitos, apoiados pela representação diagramática de Monteverdi. Além disso, existe a experiência colateral que os ouvintes têm de situações de ódio, um dos afetos comuns a todas as culturas. Assim, o signo criado por Monteverdi, as semicolcheias rápidas, pode ser pensado como um símbolo remático da fúria, que desperta na mente dos ouvintes uma associação de sentimentos e idéias gerais. Seu modo de funcionamento se caracteriza pela cognição de réplicas do símbolo remático, que são sinsignos indiciais remáticos, pois cada ocorrência aponta à mente do ouvinte uma certa idéia de fúria. Isto é, cada vez que o diagrama irado aparece na partitura e é executado, os ouvintes relacionam a música e a poesia à idéia poética da fúria. Sendo um rema, essa idéia é meramente uma qualidade possível, uma sugestão de sentimento, que vai se atualizar de maneira particular e subjetiva para cada ouvinte, mas ainda assim, promovendo uma idéia geral da ira e do desdém, tal como concebeu Monteverdi. Aquilo que na partitura é apenas um signo icônico, quando analisado numa situação possível de semiose, implica numa rede muito mais complexa.

Por ser um ícone, o interpretante das semicolcheias rápidas é necessariamente um rema, um signo de mera possibilidade para o ouvinte. A lógica desse fato semiótico implica numa consequência importante para todas as representações musicais icônicas. Ícones significam nada mais do que uma possibilidade de interpretação. A mente do intérprete (ouvinte, músico, crítico) não está condicionada por qualquer necessidade de compreender as semicolcheias como um signo de ira e desdém. Elas poderiam significar qualquer outra coisa semelhante. Um ícone não afirma nada, mas tem um grande poder de sugestão. De acordo com estetas indianos, é precisamente a sugestão uma das capacidades estéticas mais importantes da arte (vide Martinez 1997: 211). Capacidade essa fundamentalmente icônica. Contudo, no

caso do *Combattimento*, as semiconcheias não constituem apenas um signo icônico mas, como afirmei acima, um símbolo remático. Graças às experiências colaterais acumuladas pelos ouvintes, e graças a bi-midialidade da associação música e poesia, a representação é bastante efetiva.

Está é a base lógica (ou semiótica) da *Affektenlehre*, tal como concebida mais tarde, entre outros, por Mattheson em seu tratado *Der Vollkommene Capellmeister*. Mattheson baseou-se amplamente na análise de Descartes dos afetos, compondo e teorizando estruturas e formas musicais que representam iconicamente (em sua maior parte), alguns dos afetos estudados por Descartes (vide Mattheson 1981: 104-9). Monteverdi, predecessor imediato da estética barroca, foi muito perspicaz em empregar signos icônicos, indiciais e símbolos não apenas na representação de afetos, mas também para significar musicalmente ações físicas, diversos tipos de movimento e outras idéias correlatas ao texto (vide Martinez 1991: 173-249; 1996).

Em seu prefácio à partitura, Monteverdi escreve que, na primeira audição do *Combattimento*, a comoção do público foi tão intensa que os ouvintes não aplaudiram, levados ao paroxismo das lágrimas (1967: 132). Esta composição, como um signo complexo que representa objetos de elaboradas qualidades poéticas, foi portanto capaz de produzir uma profusão de interpretantes emocionais, energéticos e lógicos (vide Martinez 1997: 73-79; CP 5.475-476). Interpretantes se manifestam tanto na mente como no corpo, e esse é o caso desta obra de Monteverdi, onde os ouvintes foram levados às lágrimas, uma manifestação corporal das qualidades de sentimentos sugeridas aos ouvintes pela partitura. Esse resultado emocional, ainda que derivado de formalizações como diagramas e símbolos remáticos, assim como pela afinidade da *seconda prattica* de Monteverdi com os ideais estéticos da Grécia clássica trazem à tona a concepção de tragédia. De acordo com Aristóteles, a tragédia é ‘essencialmente uma imitação não de pessoas mas de ação e vida, de felicidade e infortúnio’ (1946: 1450.16-18). Enquanto imitação, o *Combattimento* é um ícone que realiza em música aquilo que antes somente existiu em poesia. Como um existente, o *Combattimento* é um índice dos recursos formidáveis de representação musical que Monteverdi desenvolveu e empregou. Sendo uma entidade semiótica, o *Combattimento* é necessariamente um símbolo, cuja função é significar e promover interpretações. Mas símbolos têm vida própria, símbolos mudam, crescem, incorporando elementos novos e descartando outros (vide CP 2.222). O leque de significados que *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda* nos oferece hoje foi enriquecido pela sua trajetória através dos séculos, possibilitando a sugestão de novas qualidades de sentimento, novas idéias e reinterpretações.

Referências Bibliográficas

- ARISTOTLE (1946). *De Poetica in The Works of Aristotle*, trad. Ingram Bywater, W.D. Ross (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- ARNOLD, D. & FORTUNE, N. (eds.) (1985). *The New Monteverdi Companion*. London: Faber & Faber.
- DESCARTES, R. (1985). *The Passions of the Soul in The Philosophical Works of Descartes*, trad. Robert Stoothoff, vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTINEZ, José Luiz (1991). *Música & Semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical*. Dissertação de mestrado não publicada. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- _____ (1996). *Icons in Music: a Peircean Rationale*. *Semiotica* 110 (1/2): 57-86.
- _____ (1997). *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute.
- _____ (2000). *Semiotics and the Art Music of India*. In *Music Theory Online*, 6(1). [<http://boethius.music.ucsb.edu/mto/issues/mto.00.6.1/toc.6.1.html>]
- _____ (2000). *Música & Sonho*. In *A Ciência dos Sonhos*, Fani Hisgail (org.). São Paulo: Unimarco, 145-164.
- MATTHESON, (1981). *Der Vollkommene Capellmeister*, trad. Ernest C. Harriss. Ann Arbor: UMI.
- MONTEVERDI, (1967). *Madrigali Guerrieri et Amadori*, Libro Ottavo, 1a parte, Madrigali Guerrieri, G.F.Malipiero (ed.). Wien: Universal.
- PEIRCE, C. S. (1938-1956). *The Collected Papers*, 8 vols., Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press. Referências de acordo com a fórmula: (CP [volume.parágrafo]).
- _____ (1992-1998). *The Essential Peirce*, Selected Philosophical Writings. Vol. 1 (1867-1893), Nathan Houser and Christian Kloesel (eds.). Vol. 2 (1893-1913), editado pelo Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana University Press. Referências (EP [volume.página]).
- STRUNK, O. (1965). *The Baroque Era, Source Readings in Music History*. New York: Norton.
- TASSO, T. (sem data). *Gerusalemme Liberata*. Torino: Paravia.

A Obra Musical do Padre Jesuíno do Monte Carmelo

Lenita W. M. Nogueira

Universidade Estadual de Campinas / Instituto de Artes / Depto. de Música

E-mail: Lew@unicamp.br

Sumário: O trabalho comenta a obra do compositor paulista Jesuíno do Monte Carmelo (Santos, 1764-Itu, 1819), cuja produção musical ainda é pouco conhecida, apesar de ser uma das poucas remanescentes do período colonial brasileiro no Estado de São Paulo.

Palavras-Chave: Jesuíno do Monte Carmelo, Manuel José Gomes, Diogo Antonio (Regente) Feijó, Itu, música colonial, música paulista.

Padre Jesuíno do Monte Carmelo é o título de um livro de Mário de Andrade, publicado 1945, no qual estuda a vida e a obra dessa figura ímpar que viveu em Itu, SP, atuando como músico, arquiteto, pintor e escultor. Andrade, entretanto, não pôde dar a atenção que desejava ao trabalho de Jesuíno como compositor, já que a documentação musical era escassa na época, e voltou sua atenção a outros aspectos de sua atividade artística, como as pinturas e esculturas que podem ser encontradas na igreja do Carmo, no Convento do Patrocínio e na Matriz de Itu, na Capela da Ordem Terceira do Carmo em São Paulo e em Santos.

Mário tinha consciência da importância de Jesuíno como compositor e apesar do caráter literário que imprimiu ao texto, admitido por ele quando afirma que era “tamanha a incerteza, tal a fuga de datas e tão apaixonante a vida do padre Jesuíno do Monte Carmelo, que não evitei de lhe dar expressão literária”, o tratamento da obra musical de Jesuíno é superficial. Posteriormente, as composições de Jesuíno foram pesquisadas por Régis Duprat, que, além de localizar, restaurar e analisar algumas delas, elucidou muitas questões sobre a biografia do compositor, revelando um universo musical muito peculiar.

Jesuíno Francisco de Paula Gusmão era natural de Santos, SP, onde nasceu em 1764. Foi casado e teve quatro filhos antes de ordenar-se padre em São Paulo em 1793. Nessa época já morava em Itu, onde habitava desde 1781, trabalhando inicialmente como pintor, tendo permanecido ali até sua morte em 1819. Nessa cidade, entre outras atividades, idealizou e fundou o Convento do Patrocínio, uma congregação baseada em rígidas normas de conduta moral, cujos membros, que eram ascetas, pregavam contra a corrupção do clero e

procuravam expiar suas culpas e as dos outros através de mortificações e auto-flagelações.

Dentro desse espírito de fé e extremado fervor religioso, Jesuíno tinha como único confessor o padre Diogo Antonio Feijó (São Paulo, 1784-1843), futuro regente do Império, que em princípios do século XIX morava na vila de São Carlos, atual Campinas. Caminhando descalço cerca de 50 km e levando um papagaio no ombro, Jesuíno foi regularmente até essa vila somente para a confissão até 1818, quando Feijó transfere-se para Itu, integrando-se aos pais do Patrocínio liderados por Jesuíno e seus filhos.

Enquanto morou na vila de São Carlos, Feijó residiu na chamada rua da Matriz Nova, atual Regente Feijó, a poucos metros da casa de Manuel José Gomes (Santana de Parnaíba, SP, 1798-Campinas, 1868), futuro pai de Carlos Gomes, que desde 1815 exercia o mestrado de capela local e certamente não perderia a oportunidade de trocar idéias e partes musicais com Jesuíno, a quem admirava bastante, conforme teria relatado anos depois a um morador de Itu¹. Como forma de prestar uma homenagem a Jesuíno após o seu falecimento em 1819, Gomes ia anualmente até Itu para participar das festas do Patrocínio como violinista, até pelo menos 1860.

A austeridade que pautou vida religiosa de Jesuíno e que o estimulava a vencer as dificuldades da distância e do desconforto físico somente para manter sua fidelidade a Feijó, talvez tenha sido um fator determinante na preservação de sua obra musical, pois se até hoje nenhum manuscrito de sua autoria foi localizado, muitas obras chegaram até nós por intermédio de Gomes, que além de ter realizado diversas cópias, manteve outras em seu arquivo pessoal, atualmente no Museu Carlos Gomes em Campinas.

Quando Duprat publicou seu texto sobre Jesuíno, apenas seis obras haviam sido localizadas. Após o trabalho de catalogação, organização e publicação dos catálogos, tanto do Museu Carlos Gomes como do Museu da Inconfidência, temos hoje um total de 16 obras localizadas. As que não provêm do arquivo de Gomes são: 9^o Responsório das *Matinas para Quinta-feira Santa (Caligaverunt)*, fragmento localizado por Duprat em 1961 no Arquivo Veríssimo da Glória em São Paulo, um singelo *Cântico de Verônica*, citado por Andrade e copiado por José Vitório Quadros em Itu no ano de 1903² e algumas Jaculatórias atribuídas a Jesuíno e que seriam cantadas nas novenas à Padroeira, na Ordem Terceira do Carmo em São Paulo³. Todas as outras,

¹ Antonio Augusto da Fonseca, citado por Andrade, p.176.

² A partir de um manuscrito do músico ituano Tristão Mariano da Costa e reproduzido na página 177 da primeira edição do livro de Andrade de 1944.

³ Andrade coloca em dúvida essa autoria, afirmando que soavam bastante “modernas” para serem anteriores à independência do Brasil.

cujas datas variam entre 1825 e 1843, ou são cópias de Gomes ou pertenceram a seu arquivo, como as partes de Miguel Arcanjo Ribeiro de Castro Camargo, padre de Itu que também morou em Campinas.

No Museu Carlos Gomes em Campinas encontram-se as seguintes obras: *Hino Jesu Dulcis Memoria*, *O Salutaris Hostia*, *Hino Sacris Solemniis*; *Ladainha em Sol menor*, *Missa de Requiem*, *Paixões de Domingo de Ramos e de Sexta-feira Santa*, *Cum appropinquaret e Venite exsultemus*; no Arquivo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto estão *Matinas do Menino Deus*, *Matinas de São Pedro*, *Laudate Pueri* e *Hino Pangelingua ...corporis*.

Com exceção da obra do Arquivo Veríssimo da Glória, de *Jesu dulcis memória* e *Pangelingua ...corporis*, copiadas respectivamente em 1825 e 1826 por Miguel Arcanjo Camargo, de *O Salutaris Hostia* de copista desconhecido, 1837, do Cântico de Verônica e das discutíveis Jaculatórias do Carmo paulista citadas por Andrade, todas as demais cópias são de Gomes. As Paixões citadas acima, embora tenham sido copiadas por seu filho, José Pedro de Santana Gomes, compositor campineiro que viveu entre 1834 e 1908, certamente foram realizadas a partir de manuscritos seus, já que são bem posteriores às outras obras, sendo que a de Sexta-feira Santa foi realizada já no século XX, em 1904.

Sabe-se que Gomes dispunha de uma orquestra em Campinas, mas não temos como saber qual era o instrumental disponível, pois ainda não havia imprensa e não localizamos nenhuma documentação nesse sentido. Se o material que temos é uma cópia, talvez de originais do próprio Jesuíno, teria Gomes colocado nessas partes exatamente o que o compositor escreveu ou teria ele adaptado à sua orquestra de Campinas? Essas questões permanecem sem resposta, mas é lícito supor que, caso fosse necessário, Gomes faria tais adaptações instrumentais, um procedimento usual na época, desde que não alterassem as características das obras.

As composições de Jesuíno têm um caráter muito particular, talvez em função de um aprendizado musical irregular, mas pode-se dizer que escreve em um estilo pré-clássico, permeado por técnicas remanescentes do período barroco, como trechos contrapontísticos, baixo caminhante e baixo cifrado. Essa questão de cifras, entretanto, é bastante delicada, já que a ausência de documentos originais de Jesuíno não nos permite ilações no que se refere à sua utilização sistemática e não temos subsídios para saber se Gomes teria acrescentado ou retirado algumas delas. Genericamente, as cifras não são abundantes e não estão presentes em todas as obras.

Não se conhecem exatamente em que condições Jesuíno teria aprendido música; é certo que iniciou seus estudos com os frades carmelitas em Santos, mas não se sabe se tiveram solução de continuidade ou se, a partir de um determinado momento teria estudado por conta própria ou partido

diretamente para a prática musical. Se não teve um estudo mais sistemático, Jesuíno superou esse fato através de uma criatividade musical bastante aguçada que, por vezes, surpreende o ouvinte com harmonias e modulações inesperadas, mas sempre introduzidas coerentemente.

Um dos procedimentos mais característicos de Jesuíno é o que Duprat chamou de abordagem modulatória, isto é, as modulações acontecem continuamente, não sendo incomum encontrarmos duas mudanças por compasso, abrangendo as funções de tônica, subdominante, dominante maior e menor. O mesmo autor assinala que a pouca utilização da modulação para a dominante, um artifício característico do universo pré-clássico, por vezes é contraposto à modulação para a subdominante, uma prática modal arcaica.

Uma das obras mais representativas de Jesuíno é o Hino *Sacris Solemnis*, copiado por Gomes em 1825 e que tem por subtítulo “para se cantar ao Smo. Sacramento”. A tonalidade é Mi bemol, mas passa por diversas modulações até retornar à tonalidade inicial. Em linhas gerais, a peça se desenvolve da seguinte maneira: após um trecho na tonalidade inicial, há uma modulação para a dominante Si bemol, em seguida para a tônica relativa, Dó menor; na seqüência modula para Sol Maior, Dó Maior, retornando ao Sol maior; ao ser reintroduzido o Dó maior, ele vai se transformando em Dó menor, tônica relativa da tonalidade inicial Mi bemol, à qual retorna para a conclusão da obra. Além dessas grandes modulações, outras de caráter mais passageiro acontecem durante todo o decorrer da peça.

Todas as suas composições conhecidas até o momento são sacras e para coro a quatro vozes a capela ou com acompanhamento instrumental que pode variar de dois instrumentos até uma orquestra. A exceção à regra é *Venite exsultemus*, um dueto para sopranos acompanhado de duas flautas, trombone e baixo, e o Cântico da Verônica citado por Andrade, para voz feminina.

Três peças foram restauradas e gravadas por Duprat: *Cum appropinquaret*, Ladainha em Sol Menor e o Responsório 9º. das Matinas de Quinta-feira Santa. As demais, com exceção das duas peças citadas por Andrade, vêm sendo objeto de nossas pesquisas há algum tempo e estamos preparando uma edição crítica e a gravação de parte desse material, que vem comprovar mais uma vez a vitalidade da vida musical em algumas regiões do interior paulista desde o século XVIII.

Relação das obras de Jesuíno do Monte Carmelo localizadas até o momento

Cântico da Verônica Voz feminina Copista: José Vitório de Quadros, 1903 / Reproduzida por Mário de Andrade, p. 179.	Hino Jesu dulcis memória SATB, vl I e II, bx Copista: M. A. R. C. Camargo, 1826 / Museu Carlos Gomes Restauração: L. W. M. Nogueira
Hino Sacris Solemniis SATB, vl I e II, bx Copista: M. J. Gomes, 1825 / Museu Carlos Gomes Restauração: L. W. M. Nogueira	Jaculatórias (autoria discutível) SATB Copista: desconhecido / Ordem Terceira do Carmo, São Paulo ?
Hino Pangelingua ...corporis SATB, bx Copista: M. A. R. C. Camargo, 1826 / Museu da Inconfidência Restauração: L. W. M. Nogueira / Publicação: Música Sacra Paulista	Ladainha em Sol Menor SATB, vl I e II, cl I/II, tbn, bx Copista: M. J. Gomes, s.d. / Museu Carlos Gomes Restauração: Régis Duprat / Gravação: LP Música Sacra Paulista 2, 1982.
Matinas de S. Pedro SATB, vl I e II, vla, vlc, fl cl I/II, cor I/II, of/tbn Copista: M. J. Gomes, 1827 / Museu da Inconfidência Em restauração	Matinas do Menino Deus SATB, vl I e II, vla, vlc, fl cl I/II, cor I/II, of (tbn) Copista: M. J. Gomes, s.d. / Museu da Inconfidência Em restauração
Missa de Requiem SATB, vl I e II, cl I e II, bx (tbn) Copista: M. J. Gomes, s.d. / Museu Carlos Gomes Restauração: L. W. M. Nogueira	Paixão e Turbas para Sexta-feira Santa SATB Copista: J. P. Santana Gomes, 1904 / Museu Carlos Gomes Restauração: L. W. M. Nogueira
O Salutaris Hostia SATB Copista: desconhecido, s.d. / Museu Carlos Gomes Restauração: L. W. M. Nogueira / Publicação: Música Sacra Paulista	Paixão de Domingo de Ramos SATB, bx Copista: J. P. Santana Gomes, s.d. / Museu Carlos Gomes Restauração: L. W. M. Nogueira
Procissão de Palmas - Cum appropinquaret SATB Copista: M. J. Gomes s.d. / Museu Carlos Gomes Restauração: R. Duprat / Publicação: Música Sacra Paulista / Gravação: LP Música Sacra Paulista 2, 1982.	Responsório 9º das Matinas de Quinta-Feira Santa (Caligaverunt) SATB, vl I e II, bx Copista: desconhecido, s.d. / Arquivo Veríssimo da Glória Restauração: Régis Duprat / Gravação: LP Música Sacra Paulista 2, 1982
Salmo Laudate Pueri SATB, vl I e II, vla, fl I/II, cl I/II, cor I/II, tbn, of, bx Copista: M. J. Gomes, s.d. / Museu da Inconfidência Restauração: L. W. M. Nogueira	Venite exsultemus S I e II, fl I e II, tbn, bx Copista: M. J. Gomes, 1839 / Museu Carlos Gomes Restauração: L. W. M. Nogueira

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de (1945). **Padre Jesuíno do Monte Carmelo**. S.l: Ministério da Educação e Saúde. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 14
- DUPRAT, Régis (1985). **Garimpo Musical**. São Paulo: Novas Metas.
- _____, org. (1999). **Música Sacra Paulista**. São Paulo: Arte & Ciência / Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.
- NOGUEIRA, L. W. M. (1997). **Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes**. São Paulo: Arte & Ciência.
- _____. (1997). **Museu Carlos Gomes: Catálogo de manuscritos musicais**. São Paulo: Arte e Ciência / Secretaria de Estado da Cultura.

Música e Tragédia em Nietzsche ou a Música como Sentido¹

Lia Tomás
UNESP – Instituto de Artes, São Paulo
E-mail: liatomas@sti.com.br

Sumário: Nietzsche é um dos pensadores no qual a música desempenha uma referência permanente em sua produção. Apesar de tudo o que já se escreveu sobre essa relação, parece haver um consenso entre os estudiosos sobre a dupla incidência que a música ocupa na totalidade de seu pensamento. Desde a publicação de "O Nascimento da Tragédia" em 1872 percebe-se que, por vezes, a música é tratada pelo autor como algo concreto, como uma manifestação do dionisíaco que aponta para a sua relação com a obra de Wagner; por outro lado, essa mesma música surge como uma trama invisível, como um modelo de discurso filosófico e metafórico sobre a arte e vida, e dentro desse binômio, a relação música e palavra.

Palavras-chaves: Nietzsche; Filosofia; Pré-socráticos; Estética; Música

Desde o Iluminismo, a reflexão sobre a música tornou-se uma temática quase obrigatória para todo intelectual ativo, visto o posto que esta área começa a ocupar dentro o campo das artes. As questões que vieram justificar esta ascensão e conseqüentemente, a construção de uma teoria romântica da música no Século XIX, são inúmeras e não necessariamente pautadas em questões tecnicistas. Mesmo assim, podemos ressaltar a supremacia da música instrumental, cuja representação máxima encontra-se no modelo da sinfonia.

Esta construção formal, que não necessitava de palavras, gestos, acompanhamento visual, performance teatral ou mesmo qualquer outra referência para justificar seu possível significado, era uma novidade recente para a época, quando comparada com a produção musical conhecida, predominantemente vocal ou operística. Acrescente-se ainda que a ausência de conteúdo semântico, característica intrínseca da música e que fora muitas vezes condenado, tornou-se a partir do *Sturm und Drang*, um dos grandes trunfos que possibilitou a transposição de questões estéticas para o plano metafísico.

Nietzsche é um dos pensadores no qual a música desempenha uma referência permanente em sua produção. Apesar de tudo o que já se escreveu

¹ Este texto é o primeiro resultado parcial de minha atual pesquisa – "Ouvir o logos: o conceito grego de *mousiké* na produção musical contemporânea".

sobre essa relação, parece haver um consenso entre os estudiosos sobre a dupla incidência que a música ocupa na totalidade de seu pensamento. Desde a publicação de "O Nascimento da Tragédia"¹ em 1872 percebe-se que, por vezes, a música é tratada pelo autor como algo concreto, como uma manifestação do dionisíaco que aponta para a sua relação com a obra de Wagner; por outro lado, essa mesma música surge como uma trama invisível, como um modelo de discurso filosófico e metafórico sobre a arte e vida, e dentro desse binômio, a relação música e palavra.

Essa dupla incidência, que já transparece no corpo dessa obra, é confirmada anos depois, quando Nietzsche acrescenta-lhe em 1886 um tardio prefácio intitulado "Tentativa de Autocrítica". Neste ensaio, o autor destaca sua coragem e ousadia juvenil ao aproximar pela primeira vez, "ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida...". (Nietzsche, 1998:15 [2])². Assim, arte e vida - entendendo-se aqui a "arte" como sinônimo de "música"³ - são interpretadas pelo viés da tragédia grega, a partir daquilo que o autor chama de "impulsos artísticos da natureza" (*ibid*:32[2]), ou melhor, o apolíneo e o dionisíaco.

A compreensão de Nietzsche sobre os diferentes universos que regem as artes - Apolo, artes plásticas e Dioniso, a música - originou-se em 1865, após o contato deste com a obra de Schopenhauer, "O Mundo como Vontade e Representação". Nesta obra, uma metafísica da arte, a música não só passa ocupar um lugar preponderante entre as artes como é a primeira vez na história da filosofia em que a mesma se encontra destacada de uma hierarquia. No sistema de Schopenhauer, a música se identifica com o conceito de Vontade, um princípio metafísico do mundo e da conduta humana. Enquanto conceito originário de toda realidade, a Vontade é concebido como um princípio incondicionado, sem pressupostos, irracional e sem nenhuma finalidade, mas que aponta uma via de acesso para a superação desse pessimismo através da contemplação artística.

Retomando o conceito platônico de "Mundo das Idéias", Schopenhauer assinala que essas seriam a objetivação da vontade e que a finalidade das artes é estimular os homens a reconhecê-las. Através da reprodução de objetos particulares, a atividade artística revelaria as idéias eternas através de diversos graus, passando pela arquitetura, escultura, pintura, poesia e finalmente a música. A música, no entanto, estaria fora desta

¹ Apresentaremos no decorrer do texto, um breve resumo da obra, baseado nas interpretações de Liébert, Maseda, Kessler, e em destaque, Rosa Maria Dias. Ver bibliografia completa.

² As citações da obra de Nietzsche são seguidas de dois números: o primeiro, refere-se à página da trad. brasileira e o segundo, entre colchetes, o capítulo.

³ *Op.cit.*: 141[24]: "... somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético".

hierarquia porque não se limita a representar idéias ou graus de objetivação da vontade, mas de modo imediato, é a própria Vontade. Assim, a música não é a imagem da idéias, mas sim a imagem da própria Vontade¹.

Essa concepção de Schopenhauer sobre a música é definitiva para Nietzsche porque este identifica o caráter liberador que ela possui, diferenciando-a, portanto, das outras artes. O êxtase, que pode ser provocado pela música, libera o homem de sua vontade individual e coloca-o em contato direto com a natureza em um estágio mais fundamental. Este caracterização da música é o que leva Nietzsche a estudá-la no âmbito da tragédia.

Cabe aqui destacar que na "Tentativa de Autocrítica", Nietzsche relembra as questões que o levaram à escritura de "O Nascimento da Tragédia": qual o papel da música na civilização grega? porque a relação entre música e tragédia? Os gregos tiveram necessidade da tragédia? Os gregos e obras de arte do pessimismo? E da arte? A interpretação corrente da arte grega pelos conceitos de serenidade, beleza e harmonia seria um dado intrínseco a esse povo ou uma leitura advinda de uma euforia racionalista?

Dois fatores foram responsáveis por essa escolha. O primeiro deles encontra-se na sua formação. Nietzsche desistira de seus estudos de teologia e filosofia para dedicar-se à filologia. Compartilhando do ponto de vista de Ritschl, seu professor predileto, Nietzsche considerava a filologia não apenas como a história das formas literárias, mas como estudo das instituições, do pensamento e meio de acessar o conhecimento. Assim, o autor analisa o universo pré-socrático, no qual está inserida a tragédia, como uma estrutura "orgânica", onde "todas as partes são consideradas como membros de um todo", e que se desdobra, portanto, em todas as esferas da vida - pensamento, linguagem, ação e todas as formas de arte (Jaeger 1989:8). Um segundo fator é o contato que Nietzsche teve com Wagner, cujas óperas pareciam-lhe como o desenvolvimento da tragédia grega.

Voltando à "Origem da Tragédia", Nietzsche encontra ao lado de uma "serenidade histórica" da Grécia, um outro lado opositor, cuja desmesura e violência ressalta aos olhos. Juntamente com o universo da bela aparência coexistia um outro impulso que apontava para uma realidade mais fundamental

¹ "Mas a música, que vai para além das Idéias, é completamente independente do mundo fenomenal; ignora-o totalmente, e poderia de algum modo, continuar a existir, na altura em que o universo não existisse: não se pode dizer o mesmo das outras artes. A música, com efeito, é uma objetividade, uma cópia tão imediata de toda a vontade como o mundo o é, como o são as próprias Idéias, cujo fenômeno múltiplo constitui o mundo dos objetos individuais. Ela não é, portanto, como as outras artes, uma reprodução das idéias, mas uma reprodução da vontade como as próprias idéias. É por isso que a influência da música é mais poderosa e mais penetrante que a das outras artes: estas exprimem apenas a sombra, enquanto ela fala do ser" (Schopenhauer s/d: 340).

e contraditória, que revelava o lado mais obscuro da existência. Para esconder esse mundo, os gregos criaram o mundo apolíneo, um subterfúgio para a beleza, onde se espelharam nos deuses, tornando-os seus próprios reflexos.

O antagonismo existente entre os mundos apolíneo e dionisíaco, o mundo do sonho e da embriaguez, são as condições necessárias para que a arte se produza, pois são duas faculdades fundamentais do homem: Apolo, ligado à imaginação figurativa e que, portanto produz as artes da imagem, é o princípio ordenador que submete as forças da natureza a uma regra; Dioniso, a potência emocional, pela força da embriaguez, despedaça a individualidade e deixa aparecer uma realidade mais fundamental: a união do homem com a natureza.

Assim para Nietzsche, o artista é aquele que consegue dar forma ao sonho e à embriaguez. A maneira para que isso ocorra se dá pelo processo de imitação do processo da natureza, entendendo-se aqui "imitação" não como reprodução ou cópia da natureza, mas como "imitação de um processo da natureza, ou seja, do movimento que ela realiza para criar ou reproduzir as aparências, ou do movimento que faz para reabsorver ou destruir as aparências" (Dias 1994:30).

O estado de embriaguez por si só, inviabiliza qualquer processo criativo, pois o artista joga com a vontade ou com a natureza fundamental que nele se revela; o apolíneo, por sua vez, joga com a realidade, com a aparência da perfeição do mundo do sonho. A solução encontrada por Nietzsche para esse impasse entre sonho e embriaguez, entre realidade e natureza fundamental, é colocação do artista em estágio concomitante de observador e observado e não na alternância entre lucidez e embriaguez: na simultaneidade desses dois estágios é que se encontra o dionisíaco. Em outras palavras, é neste estado sutil de distanciamento, onde se combinam a embriaguez e a sobriedade, que o artista introduz o elemento de transfiguração no dionisíaco, ou seja, a lucidez para transformá-lo em arte (*op. cit.* 1994: 31).

No que se refere à música e tragédia, Nietzsche assinala que a principal característica da poesia grega é estar associada com a música. Até as últimas décadas do século V a. C., a música não existia como uma atividade independente, pois o termo *mousiké* compreende um conjunto de atividades bem diversas, ainda quando elas se integram em uma única manifestação: este termo incluía, sobretudo, poesia, dança e ginástica.

Reportando-se à literatura grega, Nietzsche mostra que o primeiro a realizar a união entre palavra e música foi Arquíloco, o criador da poesia lírica. Sendo o som um elemento do mundo e não moldado na inteligência, o poeta lírico é aquele que transforma os sons em música, e esta em palavras, simbolizando-as na forma da linguagem poética. Sendo assim, a canção popular (o antepassado direto da poesia lírica) através da melodia (o elemento primeiro e universal) seria a forma mais simples de união entre o apolíneo e o

dionisíaco: a música, gerando um mundo de imagens, e estas sendo traduzidas em uma linguagem poética que dela se aproxime.

Assim, Nietzsche afirma que o nascimento da tragédia na música se dá através dos cantos entoados em louvor a Dioniso: um grupo de pessoas que percorriam erraticamente os campos, cantando, dançando e tocando flauta em louvor a seu deus até o êxtase coletivo. Tal manifestação tornava-os ao mesmo tempo, ator e espectador de um espetáculo visível apenas para aqueles que participavam dessa excitação. No entanto, este estado prévio de possessão provocado pela música é essencial, mas insuficiente para a completude da ação dramática.

Transpondo esta situação para o universo cênico, o coro não teria diante de si um espetáculo real, porém uma visão de imagens evocadas em sua imaginação pela ação da música. O aparecimento do ator completaria a ação do drama por ser este a atualização das representações figurativas imaginadas por esse coletivo. Para Nietzsche, a verdadeira tragédia seria fruto dessa combinação entre música e imagens e não como vemos em Eurípides, que retrata o drama do homem comum instaurando a predominância da palavra e um tipo de pensamento subordinado à moral.

Após esse breve resumo, podemos destacar três pontos importantes desenvolvidos por Nietzsche. O primeiro, refere-se à irracionalidade do conceito de Vontade de Schopenhauer, que o levou a uma associação desse conceito com o de Música, incluindo-se aí o referido atributo; segundo, a associação desse irracional com a imagem de Dioniso: observe-se, que neste caso, a supremacia da irracionalidade é somente uma aparência, pois o conceito de apolíneo apresenta-se como complementar, simultâneo e mesmo intrínseco a esse conceito; terceiro, a música não se apresenta apenas como um fenômeno audível, mas sim como o originário conceito grego de *mousiké*, um conceito bem mais amplo que engloba a simultaneidade de eventos (teatro, poesia, ginástica, entre outros), bem como em primeira instância, o *sentido do som* e não o significado.

No universo pré-socrático, período no qual Nietzsche localiza o seu texto, o conceito de *mousiké* apresenta-se rigorosamente conectado no pensamento musical grego, pois o fenômeno sensível e sua teoria (particular) e a filosofia (geral) são indissociáveis. Um outro aspecto é a identificação desta duplicidade no particular, ou melhor dizendo, o fenômeno sonoro está para o geral da mesma forma como sua teoria está para o particular.

Essa articulação, no entanto, nos encaminha para outro raciocínio. Se dentro do particular o fenômeno sonoro pode ser identificado com o geral, essa identificação só ocorre porque o som, em sua forma bruta, é de fato um existente no tempo e no espaço reais, ele é um elemento do mundo e não um elemento moldado na inteligência.

Enquanto elemento prévio, o som não é uma entidade constituída diferentemente das demais, ele implica uma ressonância, um retorno vibratório das coisas que ele põe a vibrar. Por essa razão, a *mousiké* engloba tudo o que constitui uma presença sonora (canto, dança, palavras, ginástica, ritmo, instrumentos musicais, matemática, física), pois o som é compreendido primeiramente como *sentido* e não como significado. E é nesse ponto que se torna necessário resgatar a pré-condição constitutiva da música, a saber, o *sentido do som*. E aí adentramos na questão da linguagem no pré-socratismo.

Essa linguagem era então compreendida como sentido. Só depois é que se transformou em significado. O que vem a ser sentido na forma como o compreendemos? O sentido resulta daquilo que não depende do que nós achamos que ele seja, resulta em sua insistência em existir independentemente do que possamos pensar ou sentir sobre os fenômenos - por exemplo, ansiedade da morte, dor de cabeça, fome, desejo amoroso -, enfim, mundo dos índices, mundo em que irremediavelmente nós nos envolvemos com a força bruta¹. Um outro nome para ele, por sinal em nome de síntese, é existência².

Portanto, quando Nietzsche assinala o caráter extático provocado pela música nos rituais dionisíacos e sua conseqüente evocação imagética, é ao conceito grego de *mousiké* que ele se refere. A *mousiké* anuncia-se como uma realidade entre os gregos do mundo arcaico, cujo primeiro papel era envolver e abalar radicalmente o homem empurrá-lo por caminhos indeterminados³. Quando dizemos que o som era sentido, sua força era de tocar o homem para

¹ O que Peirce define de maneira formal e pragmática é, com alguma diferença, a mesma idéia de sentido que, por outros e com outras intenções, será elaborada pela chamada filosofia existencialista e fenomenológica de nosso século. Heidegger, ao dar uma guinada de 180° em relação a Husserl e ao se afastar da questão da transcendentalidade da consciência, mergulhou no mundo pré-socrático, aquele mundo em que o homem não era possibilidade de iluminação da vida, porém, o ser jogado como pro-jeto, um ser que se percebia antes de tudo afetado pela misteriosa música do mundo, vale dizer, pelos sentidos. Essa é também a postura que, com menos radicalismo e mais interesse na linguagem, seria desenvolvida por Merleau-Ponty. Peirce, que, sobretudo se interessava por conceitos que se pudessem traduzir numa rigorosa lógica, fez todo esforço para circunscrever a base desse sentido em sua categoria de secundidade. Cf. Peirce (1983:24-28) e Santaella (1988: 62-67): "(...) quando qualquer coisa, por mais fraca e habitual que seja, atinge nossos sentidos, a excitação exterior produz seu efeito em nós (...) No entanto, quaisquer excitações, mesmo as viscerais ou interiores, imagens mentais e sentimentos e expressões, sempre produzem alguma reação, conflito entre esforço e resistência. Segue-se que em toda experiência, quer seja de objetos interiores ou exteriores, há sempre um elemento de reação ou segundo, anterior à mediação do pensamento articulado e subseqüente ao puro sentir".

² Ferrater Mora (1990, II: 1079): "O vocábulo 'existência' significa 'o que está aí', o que 'está fora' - *existit* - (...) Algo existe porque está a coisa *in re*; neste sentido, a existência é equiparável à realidade".

³ Nesse sentido, os elementos sonoros não eram ainda música, mas a pré-condição constitutiva do que será posteriormente compreendido como música, ou melhor, este fato não se confunde de forma alguma com todo o esforço teórico posterior para definir ou discutir o lugar da música, o que de certa forma reduziu-a a mera disciplina educativa.

qualquer lugar e não de fazer o homem refletir sobre este fenômeno, dividi-lo ou analisá-lo.

Assim, a gestualidade espontânea do corpo do ator na cena trágica é já por si mesma uma certa objetivação, uma certa manifestação do sentido (segundo a terminologia de Nietzsche, o aparecimento de uma realidade mais fundamental: a união do homem com a natureza). Ela não é, obviamente, a objetivação de uma idéia, mas a de uma situação no mundo sobre a qual se decalcam as próprias idéias. Tal sentido, que os fenomenólogos consideram a raiz do homem, se encerrava imediatamente para o homem a pergunta sobre o mundo, e o convidava a sondá-la, sem sair desse sentido.

De maneira análoga, podemos fazer uma aproximação com relação ao enredo da tragédia. As palavras, também um cofre de ressonâncias imemoriais, tornam-se sinônimas com a música por identidade, pois também provocam a possessão por serem o enunciado das próprias coisas tais como são e não um conjunto de significados. Neste sentido, as palavras são a nomeação dos elementos constitutivos do mundo, são a vocalização dos atributos que já pertencem ao mundo e não representações deste.

Portanto, a fonte da tragédia para Nietzsche, e sua respectiva associação com a música, só pode estar na experiência auditiva e compulsória do universo. A escuta da natureza do som, livre de memórias, gestos ou como veículo de expressões individuais é o que possibilita a união perfeita da música e palavra, música e vida.

Finalizando, propomos um retorno etimológico: *mousiké*, “arte das Musas”, desdobra-se no mundo grego de maneira sofisticada e poliédrica, doando aos homens a inspiração poética e o conhecimento; enquanto concretude das filhas da Memória possibilita ao homem sua ascensão ao patamar do *mousikós*, pois se des(eno)vela como mosaico no universo (e a palavra mosaico deriva de *mousa*), cuja raiz é *men*, “base do pensamento”.

Referências Bibliográficas

- DELEUZE, Gilles (1962) - *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Quadrige-PUF.
- DIAS, Rosa Maria (1994) - *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Imago.
- FERRATER MORA, José (1990) – *Diccionario de Filosofia*. 4 vol., Madrid: Alinaza.
- JAEGER, Werner (1989) - *Paidéia: a formação do homem grego*. Brasília - São Paulo: UnB - Martins Fontes.
- HOLLINRAKE, Roger (1986) - *Nietzsche-Wagner e a filosofia do pessimismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- KESLLER, Mathieu (1998) - *L'esthétique de Nietzsche*. Paris: PUF.
- LIÉBERT, Georges (1995) - *Nietzsche et la musique*. Paris: PUF.
- MASEDA, Eduardo Pérez (1993) - *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*. Madrid: Tecnos.

- NIETZSCHE, F. (1995) - **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Ed. 70.
- _____ (1998) - **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Cia das Letras.
- PEIRCE, Charles S. (1983) – **Escritos coligidos**. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores).
- SANTAELLA, Lúcia (1988) – **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense.
- SCHOPENHAUER, Arthur (s/d) - **O Mundo como Vontade e Representação**. Lisboa: Rés.

Por uma Melhor Compreensão do Trabalho Docente: Contribuições da Abordagem Sócio-Fenomenológica

Luciana Del Ben

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS

E-mail: lucianadelben@uol.com.br

Sumário: Este trabalho consiste em um recorte da tese de doutorado que venho desenvolvendo no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cujo objetivo foi investigar concepções e ações de professores de música do ensino fundamental. Utilizando como referencial teórico a fenomenologia social de Alfred Schutz, foram realizados três estudos de caso qualitativos com três professoras de música atuantes em diferentes escolas da rede privada de ensino de Porto Alegre-RS. Neste texto, discuto as contribuições da fenomenologia social para uma melhor compreensão e valorização do trabalho dos professores de música.

Palavras-Chave: educação musical escolar; professor de música do ensino fundamental; trabalho docente; fenomenologia social

O presente trabalho consiste em um recorte da tese de doutorado que venho desenvolvendo no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O objeto de pesquisa foi sendo delineado à medida que, ao revisar a literatura, pude constatar que ainda são escassos os dados sistematizados sobre a educação musical escolar brasileira. Diante dessa escassez, um caminho para se conhecer e compreender a educação musical escolar seria investigá-la a partir da perspectiva dos professores de música. Sendo assim, a presente pesquisa teve como objetivo investigar concepções e ações de educação musical de professores de música atuantes no ensino fundamental. Utilizando como referencial teórico a fenomenologia social de Alfred Schutz, foram realizados três estudos de caso qualitativos com três professoras de música atuantes em diferentes escolas da rede privada de ensino de Porto Alegre-RS. As técnicas utilizadas para a coleta de dados foram a observação naturalista, a entrevista semi-estruturada e a análise de documentos escritos. Nesta comunicação, meu objetivo é apresentar alguns conceitos da fenomenologia social capazes de contribuir para uma melhor compreensão e valorização do trabalho dos professores de música.

A idéia que permeou a realização da pesquisa foi a constatação de que, embora a educação musical brasileira venha se desenvolvendo significativamente nas duas últimas décadas como área de conhecimento acadêmico-científico, a educação musical escolar não vem sendo definida como campo de estudos com base em dados provenientes das realidades do ensino de música nas escolas. Esta constatação trouxe à tona a necessidade de procurar compreender o ensino e gerar saberes não a partir de definições, proposições e modelos de explicação apriorísticos, mas, sobretudo, a partir do mundo concreto e cotidiano das práticas vividas pelos professores de música. É nesse sentido que a abordagem fenomenológica surgiu como perspectiva teórica capaz de orientar a investigação de práticas educativo-musicais, conforme concebidas e concretizadas por professores de música nas escolas do ensino fundamental.

Segundo Bogdan e Biklen (1994), a abordagem fenomenológica enfatiza os aspectos subjetivos do comportamento das pessoas. Os fenomenólogos buscam penetrar no mundo conceitual dos sujeitos para que seja possível compreender como e que tipo de significado as pessoas atribuem aos acontecimentos e interações de suas vidas cotidianas; em outras palavras, procuram investigar como as próprias pessoas constroem e reconstruem seu mundo cotidiano.

Embora as origens da fenomenologia remontem a Edmund Husserl, a palavra fenomenologia não se refere a um corpo único de pensamentos (Scott, 1996). Assim, concebendo a educação musical escolar como uma prática social, optei pela abordagem de Alfred Schutz, que tem como foco os fenômenos sociais. A fenomenologia social de Schutz focaliza o mundo dos fenômenos sociais, procurando examinar como os indivíduos percebem e atribuem significado ao mundo social. Configura, assim, uma abordagem fenomenológica da ação no mundo social, cujo objetivo consiste em compreender a realidade social a partir da perspectiva dos sujeitos, reconstruindo o modo como esta realidade é experienciada e interpretada pelas pessoas em sua vida cotidiana no mundo social.

O fio condutor da obra de Schutz consiste na preocupação em compreender o mundo da vida cotidiana, desvelando, descrevendo e analisando suas características essenciais. Para este autor,

o objetivo das ciências sociais é a explanação da 'realidade social' da forma como é experienciada pelo homem em sua vida cotidiana no mundo social. (...) [A]s ciências sociais têm de lidar com a conduta humana e sua interpretação de senso comum na realidade social (Schutz, 1973: 34).

A tarefa do pesquisador consiste em examinar a "estrutura de significado subjetivo" (Schutz, 1973: 35) usada pelos atores para vivenciar e interpretar seu mundo vivido. A análise da realidade social "refere-se por necessidade ao ponto de vista subjetivo, isto é, à interpretação da ação e seu

contexto em termos do ator" (ibid.: 34). Para se compreender a realidade social, é preciso compreender o significado da ação para o próprio indivíduo que a realiza. Assim, a tarefa do pesquisador consiste em investigar e reconstruir o modo como as pessoas vivenciam e interpretam o mundo da vida cotidiana.

"O mundo da vida é simplesmente toda a esfera das experiências cotidianas" (Wagner, 1979: 16); o conjunto das experiências diretas dos seres humanos que não somente constituem esse mundo, mas que a ele se dirigem e nele são testadas (ibid.). A principal característica desse mundo é justamente o fato de, dentro da chamada atitude natural, ele não ser questionado, ser considerado como evidente em si mesmo. O mundo da vida cotidiana é vivenciado como algo dado a seus membros em suas formas históricas e culturais; é um mundo não somente físico e natural, mas também um mundo sócio-cultural, pré-constituído e pré-organizado em função de um processo histórico específico (Schutz, 1979: 79).

Mas, por outro lado, cada pessoa se relaciona com esse mundo de uma forma particular e única, definida a partir de sua própria situação biográfica. A situação biográfica é um dos fatores que determinam a conduta do indivíduo no mundo da vida. A principal característica da situação biográfica de cada indivíduo é seu estoque de conhecimento à mão, que, por sua vez, é sempre incompleto e aberto a novas formulações. O estoque de conhecimento é um segundo fator reconhecido por Schutz como determinante da conduta do indivíduo. Como concebe Schutz (1973),

O homem se encontra em qualquer momento de sua vida cotidiana em uma situação biograficamente determinada, isto é, em um ambiente físico e sócio-cultural conforme por ele definido, dentro do qual ele tem sua posição, não meramente sua posição em termos de espaço físico e tempo externo ou de seu status e função dentro do sistema social, mas também sua posição moral e ideológica. Dizer que esta definição da situação é biograficamente determinada é dizer que ela tem sua história; é a sedimentação de todas as experiências anteriores do homem, organizadas de acordo com as poses habituais de seu estoque de conhecimento à mão, e como tais suas poses únicas, dadas a ele e somente a ele (Schutz, 1973: 9).

O estoque de conhecimento funciona como um "código de interpretações" das experiências passadas e presentes e ainda possibilita antecipar experiências futuras (Schutz, 1979: 74). Para Schutz, todo o conhecimento do mundo, seja o conhecimento de senso comum ou o conhecimento científico, envolve construtos, ou seja, "um conjunto de abstrações, generalizações, formalizações, idealizações específicas ao respectivo nível de organização do pensamento" (Schutz, 1973: 5). É com base nos construtos disponíveis em seu estoque de conhecimento que cada pessoa interpreta e vivencia o mundo ao seu redor. Nesse sentido, os fatos são sempre interpretados a partir dos construtos disponíveis à pessoa. Aquilo que

aprendemos da realidade é resultado da atividade seletiva e interpretativa dos seres humanos, fundamentada em nossas experiências prévias do mundo e em nosso estoque de conhecimento à mão.

Ao buscar compreender como cada professora interpreta e vivencia a educação musical escolar, fui identificando certos construtos subjacentes às suas concepções e ações. Esses construtos consistem em abstrações referentes à natureza da música, da educação e/ou da educação musical e, como tais, parecem constituir a essência do trabalho de cada professora. São construtos fundamentais de seu estoque de conhecimento que, como um conjunto, dão sustentação à sua forma pessoal de conceber e concretizar a educação musical.

É a partir dos construtos que as concepções e ações de cada professora adquirem significado. Durante a interpretação dos dados, procurei revelar que um construto pode, por exemplo, sustentar as concepções da professora em termos de justificativa, metas e objetivos da educação musical escolar. Esse mesmo construto pode ainda ser a base que dá significado às ações da professora em sala de aula, quando ela desenvolve determinados conteúdos a partir de determinadas atividades, por exemplo. Dessa forma, cada construto dá sustentação a um grupo de concepções e/ou ações dele derivadas. Ao enfatizar que cada construto sustenta e orienta um determinado conjunto de concepções e/ou ações, tive como propósito revelar a coerência presente nas concepções e/ou ações da professora.

Quando vistos como um conjunto, os construtos constituem um quadro de referência que fundamenta e orienta o trabalho de cada professora; constituem uma teoria subjetiva de educação musical por serem elaborados a partir de uma situação biográfica única, na qual se totalizam as experiências vividas por cada uma das professoras em sua existência concreta.

É importante observar que, embora constituam um quadro de referência, os construtos de cada professora não são imutáveis, visto que o estoque de conhecimento de cada indivíduo é sempre incompleto, pois está sempre sujeito a transformações. Novos construtos poderão surgir a partir de dúvidas, questionamentos e novas experiências.

Por outro lado, o fato de o trabalho das professoras ser sustentado por um quadro de referência não significa que seus construtos sejam coerentes entre si e/ou consistentes como postulados teóricos. Isto também pode acontecer entre as concepções e/ou ações sustentadas pelos diferentes construtos. Como explica Schutz (1979), os construtos podem ser incoerentes entre si, porque os interesses práticos e teóricos do indivíduo - que determinam aquilo que precisa ser conhecido - se modificam continuamente a partir de suas próprias experiências. Além disso, podem apresentar aspectos obscuros porque, para viver sua vida diária, o indivíduo não necessariamente sentirá necessidade de esclarecer os construtos que a sustentam, visto que seu

interesse é prático. Os construtos podem ainda ser contraditórios pelo fato de o indivíduo poder sustentar concepções incompatíveis entre si, à medida que estas se referem a diferentes aspectos da realidade.

Além disso, no dia a dia de cada professora, na vida cotidiana da sala de aula e da escola, seus construtos de educação musical escolar acabam por ser assumidos como verdades e são vivenciados como sendo não-problemáticos e inquestionáveis, embora sempre passíveis de questionamento. Isto ocorre porque, na vida diária, nosso propósito primeiro não é o de questionar o mundo, mas viver nele. Nesse sentido, os construtos do estoque de conhecimento apresentam um caráter prático, pois têm como função orientar cada ator nas diferentes situações de sua vida cotidiana. Por esse caráter prático, voltado para a experiência e interpretação da vida cotidiana, os construtos do estoque de conhecimento não estão livres de incoerências, aspectos obscuros e contradições. É nesse sentido que se fez necessário examinar a consistência e coerência interna dos construtos, concepções e ações que compõem a perspectiva de educação musical escolar de cada professora, investigando a relação existente entre os mesmos.

Dias-da-Silva (1998: 33) comenta que, no Brasil, ainda persistem análises que desvalorizam a experiência e o conhecimento do professor, caracterizando-o como "algoz incompetente", responsável pela maioria dos problemas e fracassos dos sistemas escolares. A fenomenologia social, por outro lado, parece capaz de contribuir para uma melhor compreensão e para a valorização do professor de música e de seu trabalho. O fato de as concepções e ações das professoras investigadas serem sustentadas por um quadro de referência revela o caráter reflexivo do trabalho docente, demonstrando que os professores pensam o, e sobre o, próprio trabalho. Permite, assim, olhar o professor de música não como mero participante passivo dos processos educacionais, que aplica conhecimentos produzidos por agentes externos às práticas educacionais nas escolas e salas de aula; mas, sobretudo, como sujeito das ações educativas, como profissional que "reflete sobre sua ação, (re)pensa seus fundamentos, seus sucessos e fracassos e toma isso como base para alterar seu ensino" (Dias-da-Silva, 1994: 40). Além disso, aponta para a necessidade de reconhecermos que, embora seu trabalho se caracterize por uma dimensão prática, os professores possuem teorias, sendo capazes de gerar saberes sobre o ensino.

Os resultados de pesquisas que investiguem o ensino a partir da perspectiva dos professores de música poderão ampliar o conhecimento e a compreensão da educação musical escolar, já que este ainda é um fenômeno pouco investigado. Para tanto, é necessário retornar ao mundo concreto das realidades escolares, tomando como referência para a construção de saberes práticas pedagógico-musicais, conforme concebidas e realizadas pelos

professores de música nas escolas. Nesse sentido, a abordagem fenomenológica surge como perspectiva teórica capaz de orientar a investigação da educação musical escolar, auxiliando a desvelar os quadros de referência que sustentam e orientam o trabalho dos professores de música. Por permitir examinar como os professores de música constroem suas práticas de ensino e saberes específicos sobre seu próprio trabalho, talvez seja possível, a partir dos resultados de trabalhos nessa perspectiva, melhor compreender e redimensionar o trabalho docente.

Referências Bibliográficas

- BOGDAN, Robert e Biklen, Sari (1994). *Investigação Qualitativa em Educação: uma Introdução à Teoria e aos Métodos*. Porto: Porto Editora.
- DIAS-DA-SILVA, Maria Helena G. F. (1994). Sabedoria docente: repensando a prática pedagógica. *Cadernos de Pesquisa*. 89, 39-47.
- _____. (1998). O professor e seu desenvolvimento profissional: superando a concepção do algoz incompetente. *Cadernos Cedes*. Ano XIX, 44, 33-45.
- SCHUTZ, Alfred. (1973). *Collected Papers I*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- _____. (1979). *Fenomenologia e Relações Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- SCOTT, David. (1996). Methods and data in educational research. In: Scott, David e Usher, Robin. (Eds.). *Understanding Educational Research*. London: Routledge. 52-73.
- WAGNER, Helmut R. (1979). Introdução. In: Schutz, Alfred. *Fenomenologia e Relações Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 3-50.

O Músico-Professor: Uma Investigação sobre sua Atividade Pedagógica

Luciana Requião

Mestranda em Música pela UNIRIO, sub-área Música e Educação

E-mail: lrequiao@uol.com.br

Web: www.geocities.com/lucianarequiao

Sumário: Este estudo parte de dados levantados na monografia que apresentei ao final do curso de graduação (UNIRIO). Verificou-se que grande parte dos músicos atua como professor paralelamente à sua atividade artística. Em decorrência desta atividade, vem produzindo materiais com fins de ensino-aprendizagem musical na forma de publicações. Este trabalho tem como objetivo comunicar a pesquisa que ora se inicia, e que pretende investigar o pensamento pedagógico-musical que norteia a atividade docente do músico-professor, e o que legitima sua ação. Tal investigação se dará através dos depoimentos do músico-professor e de seus alunos, e da análise de suas publicações.

Palavras-Chave: educação musical / músico / músico-professor

Ser professor é uma atividade intrínseca à atividade profissional do músico. Músicos atuantes no mercado de trabalho e estudantes de música, na grande maioria, têm no ofício de ensinar a mais segura forma de garantir uma renda ao final do mês.

Na monografia “*Músico-Professor*” – *um estudo de caso*, que apresentei ao curso de Licenciatura da UNIRIO em julho de 1999, discuti-se a atuação do músico como professor. O estudo foi realizado no universo de uma escola de música situada no Rio de Janeiro, através de entrevistas com seus professores. Constatou-se que dar aulas é uma das primeiras atuações profissionais do músico. Os professores afirmaram: “...é também um campo de trabalho”, “...foi o início de uma tentativa de profissionalização”, “...é uma prática comum das pessoas que vivem e começam a fazer música (...) um dos primeiros trabalhos profissionais”.

Chamamos este profissional de “músico-professor”, ou seja, aquele que tem como objetivo profissional a produção artística, e que coloca a atividade docente em segundo plano, embora muitas vezes essa seja a função mais constante e com uma remuneração mais regular em seu cotidiano profissional.

Esta constatação é também realizada na pesquisa denominada “Vocações Musicais e Trajetórias Sociais de Estudantes de Música: o caso do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO”, desenvolvida pela professora Elizabeth

Travassos. Nesta pesquisa, a função de professor é percebida como a de maior possibilidade de expansão profissional, e é praticada pela quase totalidade dos estudantes consultados.

O mercado de trabalho do músico é muito restrito em determinadas áreas, e ensinar não depende necessariamente da existência de um empregador. Daí a figura do professor particular de música, aquele que vai à casa dos alunos.

Entretanto, nos últimos dez anos, o músico conta com uma crescente proliferação de escolas de música onde pode exercer a função de professor. São escolas que chamamos de *alternativas*, e que só a zona sul e o centro da cidade do Rio de Janeiro, contam com mais de 12 escolas com este perfil. Elas têm como característica o fato de não contarem com um currículo comum entre professores de uma mesma disciplina, sendo o rumo da aula, muitas vezes, direcionado de acordo com uma proposta trazida pelo aluno. Walênia Marília Silva em sua dissertação de mestrado apresentada à UFRGS em maio de 1995, denominada “Motivações, expectativas e realizações na aprendizagem musical: uma etnografia sobre alunos de uma escola alternativa de música”, utilizou este termo da mesma forma como aqui o colocamos, referindo-se a escolas “que estabelecem critérios específicos para seu próprio funcionamento, sem a obrigatoriedade ou existência de um currículo fixo com disciplinas ou repertórios pré-estabelecidos e sem o reconhecimento institucional conferido pela concessão de diploma” (Silva, 1996: 354).

O fato do músico encontrar na atividade docente um mercado amplo para desenvolver seu trabalho profissional, suscita a questão sobre o que o legitima como professor. Segundo os músicos entrevistados até o momento, eles são procurados pelo aluno muitas vezes após uma apresentação, show ou concerto, onde exibiram sua habilidade musical. Abre-se o debate, então, sobre qual conjunto de saberes e habilidades que esse músico-professor procurado parece estar preenchendo, e levanta-se a questão: será que saber música significa saber ensinar música?

Em artigo publicado na Revista Plural, da Escola de Música Villa-Lobos do Rio de Janeiro, discuti a questão da formação dos professores de música partindo do seguinte ponto de vista:

O primeiro problema, ao meu ver, é que muitas vezes entende-se que músico e professor de música são a mesma coisa. É claro que isso pode acontecer, mas dominar certo conhecimento, mesmo que profundamente, não significa necessariamente saber trabalhá-lo com o aluno. Ensinar é uma arte à parte, que exige uma série de conhecimentos e práticas além do assunto em questão (Requião, 1998: 76).

Esta questão não se restringe somente à atuação do músico como professor, e merece uma ampla discussão. Porém, em nossa pesquisa, não pretendemos apontar possíveis deficiências na atividade pedagógica do

músico. Nosso objetivo é o de verificar o que o levou a obter êxito em sua função docente, fato que podemos constatar através de sua intensa atuação em workshops em universidades e outras instituições, em palestras, na publicação de artigos em revistas especializadas, na publicação de livros com fins de ensino-aprendizagem musical, na realização de vídeos didáticos, entre outros. Pretendemos investigar qual é sua proposta pedagógica: de que forma seleciona e organiza o conjunto de saberes trabalhados em suas aulas, e em que se baseia a motivação de seus alunos.

A metodologia que utilizamos são entrevistas com o músico-professor, que estão sendo selecionados através de um inventário das publicações editadas nas últimas duas décadas, ou seja, priorizamos o músico que tenha material com fins de ensino-aprendizagem musical publicado. Serão realizadas ainda entrevistas com alunos desses professores, e a análise das respectivas publicações.

Para fundamentar esta discussão, estamos realizando uma revisão bibliográfica onde utilizamos conceitos trazidos por Pedro Demo e Donald A. Schön.

Tendo por base as entrevistas já realizadas, a atividade pedagógica do músico parece, muitas vezes, corresponder ao que Pedro Demo chama de “competência docente” (Demo, 1995: 166). A pesquisa, a elaboração própria de material didático, a teorização da prática e a busca por uma atualização permanente, de uma forma ou de outra, aparece no discurso do músico-professor, em sua fala sobre seus procedimentos pedagógicos.

Para ilustrar, podemos citar a entrevista que realizamos em dezembro de 2000 com Adriano Giffoni, músico natural do Ceará, que tem grande atuação no cenário musical brasileiro como contrabaixista, compositor e arranjador. Giffoni tem 3 CDs próprios, foi professor da Pró-Arte no Rio de Janeiro e ministrou cursos de prática de conjunto e de contrabaixo no Musikonservatorium de Copenhague, na Dinamarca. Atualmente é professor particular de contrabaixo. Em 1997 publicou pela Irmãos Vitale o livro “Música brasileira para contrabaixo”, e está dando andamento ao segundo volume do livro. Seu livro foi recentemente adotado pela Berklee School of Music em Boston, USA, no curso de ritmos brasileiros para contrabaixo, e também em outras escolas americanas, mesmo estando editado somente em português.

Segundo seu relato, sua atividade docente baseia-se na avaliação de sua experiência como aluno, procurando soluções para que seu aluno não tenha que incorrer nos mesmos erros e desvios que passou em sua experiência. Giffoni, assim como outros músicos que entrevistamos, teve uma formação musical baseada inicialmente em uma vivência em ambientes onde se deu uma aprendizagem informal (no caso de Giffoni frequentando festas típicas

nordestinas), em seguida na busca por músicos expoentes no mercado musical brasileiro, e mais tarde através de pesquisas, mesmo que empíricas, onde está calcado seu trabalho artístico e docente.

Segundo a fala do músico-professor, até o momento constatou-se que sua legitimação como professor parte dos alunos, na medida em que reconhecem nele o que Demo chama de “competência produtiva comprovada” (Demo, 1993: 136). Eles procuram no profissional atuante um espelho para seu desenvolvimento profissional, procuram “não qualquer professor ou qualquer aula, mas determinada competência produtiva comprovada, para poder contar com conhecimento atualizado e atualizante” (Demo, 1993: 136).

Essa situação nos remete a questões levantadas por Donald A. Schön. O autor nos coloca que “o que os aspirantes a profissionais mais precisam aprender, as escolas profissionais parecem menos capazes de ensinar” (Schön, 2000: 19):

se concebermos o saber profissional em termos de ‘pensar como um’, os estudantes aprenderão também as formas de investigação pelas quais os profissionais competentes raciocinam para encontrar, em instâncias problemáticas, as conexões entre conhecimento geral e casos particulares (...) podemos dizer que os estudantes são capazes de reconhecer, desde o início, os sinais externos de uma execução competente (...), eles regulam sua busca pelos sinais externos de competência que já sabem reconhecer (Schön, 2000: 41-75).

Schön utiliza o conceito de “reflexão-na-ação” para designar o profissional habilidoso, competente, que sabe solucionar problemas enquanto eles ocorrem. Carlos Marcelo García em seu texto “A formação de professores: novas perspectivas baseadas na investigação sobre o pensamento do professor” publicado em 1995, a respeito da reflexão de Schön, nos sintetiza:

A reflexão é, na atualidade, o conceito mais utilizado por investigadores, formadores de professores e educadores diversos, para se referirem às novas tendências da formação de professores (...). Donald Schön foi, sem dúvida, um dos autores que teve maior peso na difusão do conceito de reflexão (...). A importância da contribuição de Schön consiste no fato de ele destacar uma característica fundamental do ensino: é uma profissão em que a própria prática conduz necessariamente à criação de um conhecimento específico e ligado à ação, que só pode ser adquirido através do contato com a prática, pois trata-se de um conhecimento tácito, pessoal e não sistemático (García, 1995: 59-60).

O exemplo de um master class em execução musical é citado por Schön, reconhecendo no ensino da música uma natureza que favorece ao ensino “prático-reflexivo” (Schön, 2000: 137-162). O interessante é que para Schön, a educação artística poderia ser uma espécie de modelo para um ensino reflexivo, mas penso que, de uma forma geral, encontramos na academia um processo inverso. A prática foi colocada num segundo plano, dando lugar à

teorização, e mesmo quando ela ocorre, parece não se preocupar com o universo musical do aluno. O músico-professor, sem esse compromisso, baseia seu trabalho docente na prática cotidiana, e é isso que parece ser o que o aluno está reconhecendo e buscando.

Demo reitera as colocações de Schön referindo-se ao modo como o profissional reflexivo pode atuar na resolução de problemas encontrados em seu cotidiano. A capacidade de argumentação é colocada em evidência, como o centro de um “discurso competente”: um discurso “devidamente argumentado, logicamente consistente, fundado em conhecimento de causa, tipicamente reconstrutivo” (Demo, 1995: 25). Ele utiliza-se do seguinte exemplo:

O motorista amador sabe apenas que, apertando o acelerador, o carro anda. Esta pergunta não está resolvida ao dizermos: anda porque apertamos o acelerador. Isto significa apenas como anda. Tanto é assim que, se, de repente, surgir algo errado na engrenagem do acelerador podemos apertar o acelerador, e mesmo assim o carro não vai andar. O amador não terá outra solução senão levá-lo para oficina. O professor poderá concertar o problema por si mesmo (...). Isto implica capacidade de argumentar, que começa pela capacidade de compreender, por trás dos sintomas, as causas do defeito (Demo, 1995: 23).

Dando andamento à pesquisa, verificaremos na fala do aluno se a legitimação do músico-professor aponta para esta capacidade de argumentação reflexiva, e de conhecimento de causa. Na articulação entre as entrevistas com o músico-professor, com seus alunos, e na análise de suas publicações, pretendemos constatar qual conjunto de saberes é priorizado, e de que forma é organizado.

Com isso, pretendemos compartilhar com professores formados pela instituição acadêmica a experiência docente do músico-professor, como forma de promover o debate entre profissionais que possuem diversas orientações (acadêmica e não acadêmica), na certeza de que, com isso, estaremos contribuindo para o desenvolvimento da área da educação musical.

Referências Bibliográficas

- DEMO, Pedro (1993). **Desafios modernos da educação**. Petrópolis, RJ: Vozes.
- _____. (1995). **ABC: iniciação à competência reconstrutiva do professor básico**. Campinas, SP: Papyrus.
- GARCÍA, Carlos Marcelo (1995). A formação de professores: novas perspectivas na investigação sobre o pensamento do professor. In Antônio Nóvoa (org.). **Os professores e a sua formação**. Portugal: Dom Quixote, pp.51-76.
- GIFFONI, Adriano (1997). **Música Brasileira para Contrabaixo**. São Paulo: Irmãos Vitale.
- REQUIÃO, Luciana (1998). Escrita: um tabú na educação musical. In **Revista Plural**. Rio de Janeiro: EMVL, pp.69-80.

- _____ (1999). **“Músico-Professor”**: um estudo de caso. Monografia de Graduação. Rio de Janeiro: IVL – UNI-RIO.
- SCHÖN, Donald A (2000). **Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e aprendizagem**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.
- SILVA, Walênia Marília (1996). Motivações, expectativas e realizações na aprendizagem musical: uma etnografia sobre alunos de uma escola alternativa de música. **Anais do IX Encontro Anual da ANPPOM** Rio de Janeiro, pp. 354-358.
- TRAVASSOS, Elizabeth (1999). Vocações musicais e trajetórias sociais de estudantes de música: o caso do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. **Cadernos do III Colóquio de Pós-Graduação da UNIRIO**. Rio de Janeiro: EMVL.

Instinto de Nacionalidade

Marcia Taborda
Programa de História Social da UFRJ
E-mail: marciataborda@openlink.com.br

Sumário: A pesquisa tem por objetivo analisar a inserção do violão na sociedade e na cultura do Rio de Janeiro. Considerando a abrangência histórica e social que assumiu, o instrumento ocupa lugar privilegiado para investigar a constituição e a dinâmica peculiar que deu origem a partir de fins do século XIX, à chamada música popular brasileira. Por meio dele, a cultura musical das classes dominantes chegou ao alcance da cultura rústica, assim como a produção burguesa absorveu os elementos daquela cultura rústica indispensáveis à sua linguagem nacional.

O período de 1870 constituiu marco simbólico no estabelecimento de novas formas de sociabilidade entre as camadas populares. Dentre estas, destacam-se os *chorões*, grupo de músicos cuja atuação foi fundamental para o estabelecimento da gravação de discos a partir de 1902 e, posteriormente, do rádio em 1922.

Palavras-Chave: violão; história; música popular; nacionalidade;

Presença do violão na formação da música popular brasileira

O violão foi introduzido no Brasil no século XVI pelos portugueses com o nome de viola ou viola de arame. O instrumento tinha, então, três cordas duplas e a prima simples. No século seguinte, iria ganhar mais uma ordem de cordas e, na segunda metade dos anos de setecentos, ainda mais outra. Transformou-se assim num instrumento de seis cordas duplas, que se tornaram simples. Isso exigiu um aumento de tamanho para compensar o menor volume de som. Tornou-se, assim, viola grande. Ou *violão*.

Embora pareça provável que o instrumento tivesse chegado anteriormente, notícias certas sobre violas de arame só aparecem de fato nas cartas dos jesuítas, que chegaram ao Brasil com Tomé de Souza, em 1549. Foram eles que introduziram aqui de modo sistemático as violas e os demais instrumentos europeus. O padre Fernão Cardim ao viajar pela Bahia, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Vicente (São Paulo), entre os anos de 1583 e 1590, fornece informações sobre o que viu nas missões jesuíticas visitadas, em cartas endereçadas ao Provincial em Portugal. Por toda a parte, foram os visitantes recebidos por índios, “uns cantando e tangendo a seu modo”, outros, “com uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos

trocados e dançando ao som da viola, pandeiro, tamboril e flauta” (Cardim, 1980:145).

As informações sobre a introdução da viola no Brasil, nos levam a crer que esta se deu por duas vias: pelos colonos portugueses, a maioria dos quais pertencia às camadas subalternas da sociedade, e pelos jesuítas, que não só pertenciam às classes dominantes como também eram a elite intelectual da época. Do ponto de vista social, a viola (até o século XVIII) e o violão, que a substituiu na área urbana a partir do século XIX, já se apresentava como o elemento por meio do qual as classes dominantes da colônia difundiram a cultura musical moderna do ocidente às classes subalternas do Brasil. Estas últimas incluíam os indígenas, que por sinal desconheciam não só a viola como ainda qualquer tipo de cordofone. Incluíam também os negros, escravos ou forros, os mestiços e as classes subalternas da colônia não pertencentes aos dois setores antes mencionados.

Devemos acrescentar que, por sua vez, grupos subalternos bem cedo começaram a influenciar a cultura da sociedade global, com a criação de produtos novos, geralmente aceitos, a despeito da crítica elitista de alguns elementos. O musicólogo cubano Leonardo Acosta, na obra *Musica e Descolonizacion*, observa: “Desde el siglo XVII empiezan a proliferar en España ritmos e danzas provenientes con toda probabilidad de las colonias de América, como son la zarabanda, la chacona, el fandango, el zambapalo (o samba), la kalinga o calenda, el tango, la habanera y otros” (Acosta, 1982:23). No Brasil, já no século XVI, acompanhado por viola de arame, admite-se que se houvesse criado o cateretê.

Nos séculos seguintes, a presença da viola ou do violão (conforme a época) é sempre atestada. Chamamos a atenção para o fato de o instrumento ter se realizado do ponto de vista social dentro da dicotomia representada pelas mãos dos elementos mais categorizados das classes dominantes, ao mesmo tempo que frequentava os ambientes mais rústicos nas mãos de representantes das classes subalternas, índios, escravos, mestiços, negros forros – não raro escravos, mulatos, constituíram sempre na Colônia, no Império, e até na República, o grosso dos músicos populares do Brasil, e a viola constituiu-se no veículo por eles elegido para a realização de suas manifestações artísticas.

No século XVII, encontramos a viola nas mãos de Gregório de Matos, que não apenas a tangia, como a construía. Nos poemas do Boca do Inferno identificamos uma das primeiras referências ao cavaquinho no Brasil, como o registro vivo do processo de interação cultural:

Ao som de uma guitarrilha,
que tocava um colomin (curumim)
vi bailar na Água Brusca
as mulatas do Brasil.

Que bem bailam as mulatas,
Que bem bailam o paturi.(Matos, 1990:447)

Chamamos a atenção para a originalidade do fato de haver na Bahia na segunda metade do século XVII, uma dança urbana com denominação tupi (Paturi), com acompanhamento de instrumento de origem portuguesa, executada por um menino índio, bailada por mestiços, mulatas, e assistida por um branco de “olhos garços”, segundo a descrição do biógrafo Manuel Pereira Rabelo, que não será demasia imaginar envolvido no pagode com sua viola de cabaça.

No século XVIII continuam abundando as referências à viola, como as mencionadas nas *Cartas Chilenas* que ao descreverem o “quente lundun”, relacionam o acompanhamento de viola. No que diz respeito à música popular e nacionalidade, vamos encontrar na modinha o ponto de partida fundamental, na medida em que tem sido considerada o primeiro gênero de canção popular brasileira. Segundo Tinhorão, as informações sobre sua origem são muito poucas, sabendo-se apenas que no Brasil o gênero é noticiado desde o final do século XVII, através dos tocadores populares de viola como João Furtado, famoso músico e tocador das modas profanas, assistente na freguesia de Nossa Senhora do Socorro, no Recôncavo da Bahia. Mas é Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) – poeta e violeiro mulato, filho de mãe escrava, nascido no Rio de Janeiro, o mais importante representante da modinha brasileira no século XVIII. Caldas chegou a Lisboa em 1770 e aí viveu pelo resto de seus dias. Publicou duas coletâneas com suas canções (desprovidas da parte musical), a primeira em 1798, e a segunda, postumamente, em 1826, a *Viola de Lereno*. Enquanto esteve cantando em Lisboa, marcou – com as letras diretas, desenvoltas e maliciosas – um “rompimento declarado não apenas com as formas antigas de canção, mas com o próprio quadro moral das elites, representado pelas mensagens dos velhos gêneros, como as cantilenas guerreiras, que inspiravam ânimo e valor.” (Tinhorão,1986:13) Analisando a trajetória de Caldas Barbosa, Tinhorão procura explicar a proveniência e as origens do gênero, contrapondo-se à formulação de “proveniência erudita” postulada por Mário de Andrade: “todos os contatos de Domingos Caldas Barbosa terão sido com mestiços, negros, pândegos em geral e tocadores de viola, e nunca com mestres de música eruditos (que por sinal, por essa época praticamente não existiam no Brasil)”.(Tinhorão,1986 :15)

De fato, os *mestiços tocadores de violão* além do papel que exerceram em relação à modinha, realizaram igualmente uma contribuição fundamental para o “abrasileiramento” de uma série de danças européias que aqui chegaram ao longo do século XIX. Essas músicas dançantes, a polca da Boêmia, a xótis escocesa, a valsa, o tango, a habanera, consumidas nos salões e saraus da alta burguesia do Império, foram incorporadas ao repertório dos

músicos populares, que, com suas ferramentas peculiares, traduziram-nas para um idioma tipicamente brasileiro. O instrumental característico e o estilo próprio de interpretação, repercutiram diretamente no trabalho do compositor, que passou por sua vez a designar com o nome de choro as polcas e tangos de sua criação.

Este processo ficou simbolicamente patenteado na década de 70, quando Joaquim Antonio da Silva Calado, professor de flauta do Imperial Liceu de Artes e Ofícios, formou o “Choro Carioca”, grupo no qual o instrumento solista era acompanhado por violões e cavaquinhos de músicos populares. Esta formação básica tornou-se típica deste grupamento, que por sua vez se estabeleceu como um dos pilares sobre o qual ergueu-se a música popular.

Os choros conjunto foram aproveitados nas gravações fonográficas quando, a partir de 1902, foram lançados os primeiros discos no Brasil, designados por esse mesmo nome –choro- ou então pela designação de grupo ou conjunto. Enquanto formação original, este compunha-se de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde apenas um dos componentes (o solista) sabia ler e escrever música; todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico, o que, traduzindo-se para a linguagem coloquial, significa que tocavam de ouvido.

A importância destes grupos para a história da música popular brasileira é enorme. Os regionais acompanharam modinhas –que ganharam o nome de seresta e acabaram por incluir os sambas-canção lentos- lundus, maxixes, marchas, sambas e, quando foi preciso, boleros, foxes, tangos argentinos, rumbas e até árias de ópera. Os músicos “de ouvido” em alguns minutos faziam um arranjo para qualquer tipo de peça, sem partitura e quase sem ensaio. Era essa dinâmica que possibilitava o funcionamento das emissoras de rádio, onde chegavam e saíam cantores diferentes com frequência. Havia programas de calouros que apresentavam todo tipo de música, e não havia possibilidade econômica de pagar ensaios, partituras, nem tempo para tal.

Os componentes dos conjuntos de choros cariocas - os chorões- eram elementos quase que exclusivamente oriundos da baixa classe média: funcionários públicos federais, principalmente da Alfândega, Central do Brasil, Tesouro, Casa da Moeda, Correios e Telégrafos, etc; servidores municipais, trabalhando em cargos como os de guarda municipal, a funcionários da Light. Segundo June E. Hahner, na virada do século XIX para o XX, “a música e a dança permaneceram como fonte geral de prazer para o trabalhador pobre, não apenas no período do carnaval. Nas estalagens do Rio de Janeiro, os inquilinos tocavam violões e acordeões, cantavam e dançavam animados fandangos”.(Hahner, 1993:233).

A possibilidade de registrar músicas para venda em discos, e o próprio processo de gravação, permitiu a profissionalização de numerosos músicos de choro, até então dedicados a seus instrumentos pelo prazer de tocar, ou por baixa recompensa ao tocarem em bailes ou festas de aniversário em casas de família. Até o aparecimento da Casa Edison, as possibilidades de ganhar algum dinheiro com música no Brasil eram restritas, limitando-se basicamente à edição de composições em partes para piano, ao emprego em casas de música, ao trabalho de orquestração para companhias estrangeiras, e à atuação em orquestras e bandas de maneira geral. Chamamos a atenção para o fato de que para os violonistas, essas possibilidades de ganhar dinheiro com música eram ainda mais limitadas, pois o instrumento não integrava o corpo de orquestras nem de bandas.

Não terá sido casualmente, que as primeiras 100 gravações realizadas no Brasil foram feitas tendo o violão como único acompanhador. Numa indústria incipiente, os riscos que envolviam o investimento de transformar a música em produto, deveriam ser os mais comedidos possíveis. Na conseqüente ampliação do mercado de trabalho, o violão se fez presente em nossa discografia, seja enquanto instrumento solista, seja no âmbito dos conjuntos de choro, tomando parte em gravações que em termos de quantidade, rivalizaram só aos registros feitos pelas bandas de música. Este amplo leque de atuações, permitiu ao violão estar na base das mais variadas manifestações de gêneros musicais, como por exemplo, na trajetória do samba – do terreiro às rádios. Segue a descrição de samba dada pelo grande mestre Cartola:

Samba duro e batucada é a mesma coisa. A gente fazia isso a qualquer hora, em qualquer dia. Juntavam umas vinte pessoas – homens e mulheres – e a gente começava a cantar. Apenas uma linha ou duas do coro e os versos improvisados. Isso é que é partido alto. Os instrumentos eram o prato e a faca, e no coro as mulheres batiam palma. Aí, um – o que versava – ficava no meio da roda e tirava um outro qualquer. Aí, dançando e gingando, mandava a perna. O outro que se virasse para não cair. (Barboza e Oliveira, 1998:46)

Este caráter de improvisação e o próprio instrumental de percussão característicos deste samba, certamente não seriam assimilados pela indústria de discos. Para que os *meios de comunicação* se abrissem ao novo gênero, fez-se necessário uma adaptação tanto na forma quanto no acompanhamento, tarefa que foi levada a cabo pelos conjuntos de choro. Nasceria assim o samba urbano carioca, que se consagraria em diversas formas de realização, sejam o samba-canção, o samba-choro, o samba de breque, o samba enredo, e, posteriormente, em uma nova forma denominada de *bossa nova*, já na década de 1950, que não constitui propriamente em um gênero musical, mas numa maneira de tocar. Esta “maneira de tocar”, que ficou mundialmente conhecida

como “a batida bossa nova”, encontra suas raízes na tentativa de transpor para as cordas do violão elementos percussivos característicos do samba tradicional. Note-se que procedimento semelhante já havia sido feito pelos violões do regional, visando contudo a um resultado sonoro explicitamente distinto.

Em linhas gerais, observamos que do descobrimento ao século XX, o violão esteve presente na sociedade brasileira. E presente tanto nos círculos da elite quanto nas manifestações populares das camadas mais humildes. Ao fazê-lo, o instrumento assume lugar único, enquanto meio de execução e corporificação de representações sociais, constituindo-se num ponto de partida privilegiado para investigar a particular dinâmica assumida pela cultura musical no Rio de Janeiro de fins do século XIX ao primeiro quarto do século XX, período delimitado para a presente investigação. Diante do aqui exposto, concluiremos em sintonia com Manuel Bandeira, que há muito percebeu o instinto de nacionalidade entranhado nas cordas do violão:

Para nós brasileiros o violão tinha que ser o instrumento nacional, racial. Se a modinha é a expressão lírica do nosso povo, o violão é o timbre instrumental a que ela melhor se casa. No interior, e sobretudo nos sertões do Nordeste, há três coisas cuja ressonância comove misteriosamente, como se fossem elas as vozes da própria paisagem: o grito da araponga, o aboio dos vaqueiros e o descante dos violões. (Bandeira, 1956: 8)

Referências Bibliográficas

- ACOSTA, Leonardo (1982). **Musica y decolonizacion**. Havana: Editorial Arte y Literatura
- BANDEIRA, Manuel (1956). **Literatura de violão**. In Revista da música popular.n.12.
- CARDIM, Fernão (1980). **Tratado da terra e gente do Brasil**. São Paulo. Edusp
- HAHNER, June E (1993). **Pobreza e política: os pobres urbanos na Brasil – 1870/1920**. Brasília. Edunb.
- MATOS, Gregório de (1990). **Obra Poética**. Edição de James Amado. Rio de Janeiro: Editora Record.
- SILVA, Marília T. Barboza & Oliveira Filho, Arthur L. de (1998) **Cartola: Os tempos idos**. Rio de Janeiro: Gryphus.
- TABORDA, Marcia E.(1995). **Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na M.P.B**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro. Escola de Musica da UFRJ.
- TINHORÃO, José Ramos (1986). **Pequena História da música popular; da modinha ao tropicalismo**. São Paulo: Art Editora. 5.ed.

Música de Culto Nagô-Iorubá e a *Bar Form*

Marcos Branda Lacerda
Departamento de Música - ECA/USP
E-mail: mbl@uol.com.br

Sumário: O trabalho trata do relacionamento de uma estrutura formal própria da música instrumental iorubá com estruturas similares do repertório popular e erudito europeu, designadas como *bar form*. A musicologia histórica definiu este esquema formal a partir de um libreto wagneriano mas restringiu-se a demonstrar sua importância no âmbito de repertórios eruditos. Este estudo busca expandir a definição desta forma com base em repertório étnico e suas possíveis extensões na antiguidade clássica.

Palavras-Chave: Barform - Música Iorubá - Percussão africana - Forma musical - Ode grega

1. A *bar form*, uma forma binária de canção com o esquema /aab/, encontra vários tipos de abordagem tanto em trabalhos de musicologia histórica quanto de teoria da música. Apesar de sua relativa simplicidade e da frequência com que permeia diversos repertórios, a discussão em torno dela foi deflagrada a partir dos estudos de A. Lorenz sobre a estrutura dos dramas wagnerianos. Este pesquisador parece ter sido instigado a isto pelo próprio compositor, Richard Wagner, que em dois momentos de sua obra “Os Mestres Cantores de Nürnberg” se refere a este estereótipo formal. No 3º ato, 2ª cena, de maneira equivocada, o mestre Hans Sachs confunde as expressões *Bar* e *Abgesang* a partir do exercício de criação realizado pelo jovem cavaleiro Walther von Stolzing. No entanto, na 3ª cena do 1º ato, Kothner, outro mestre, já havia se referido a este modelo: a forma total seria designada por *Bar* e segmentada em uma parte introdutória (*Gesätz*) subdividida em duas frases idênticas (*Stollen*) e concluída por um *Abgesang*. Alguma discrepância terminológica verifica-se também na apreciação musicológica destas categorias formais. Alternativamente, *Bar* corresponderia ao emprego em seqüência de toda a estrutura; esta sim seria denominada *Gesätz*, por sua vez segmentável em *Aufgesang* e *Abgesang*. O termo *Stollen* designaria as partes idênticas do *Aufgesang*. Apesar da variação terminológica, percebe-se que a estrutura era perfeitamente conhecida e definida pelos *Meistersinger*, a ponto de ser reconstruída pelo compositor séculos após seu desaparecimento¹.

¹ Para a construção do libreto, Wagner baseou-se em estudo de J. C. Wagenseil de 1697.

Todas as abordagens são unânimes em asserir importância extraordinária a esse estereótipo formal¹. A *bar form* é então identificada primeiramente na construção poética da *ode* entre os gregos, em canções medievais (principalmente *entretouvères*, e *minnesingers*), no canto mozarábico e gregoriano, nas canções dos *Meistersinger*, em canções polifônicas do renascimento alemão, em corais protestantes etc. Finalmente, não se sabe exatamente por quais caminhos da “história,” ela sofre um verdadeiro *revival* na obra vocal romântica a partir de Franz Schubert. Mas, de maneira geral, nota-se também na discussão deste tópico da musicologia a tendência acentuada de considerar o âmbito culto e documental da prática musical no decorrer da história de maneira isolada, evitando aproximações com substratos étnicos ou populares eventualmente existentes e, muitas vezes, necessários à compreensão da formação de estilos. Este pudor me parece ausente mesmo na representação wagneriana da arte dos *Meistersinger*.

De particular importância é uma variante da *bar form* que a torna ternária: a *rounded bar form* ou, em alemão, *Reprisenbarform*, com o esquema /aaba/, no qual o primeiro termo é repetido no final. O verbete anônimo do Harvard Dictionary acrescenta certos ingredientes técnicos à visão historicista. Ele vê nesta variação da *bar form* o modelo mais importante para a construção de música popular nos dias atuais. Além disso, o esquema se apresentaria não historicamente mas potencialmente igual ao da forma sonata e, retornando às canções medievais, afirma que a parte /b/ "takes the function of a real development (higher range, motif continuation, greater intensity of the melodic line)." Este último ítem é de interesse também para a manifestação descrita neste estudo.

2. De uma pesquisa de campo no Benim em 1984 sobre a música para percussão nagô-iorubá, separei para estudo aprofundado os repertórios de culto das orquestras *bàtá* das cidades de Sakété e Pobè². Por diversas razões, esta última orquestra me pareceu particularmente clara em sua forma de tocar. Duas peças de seu repertório são marcadas pelo emprego recorrente de uma estrutura a que dei o nome neutro de *frase*, construída a partir do esquema /aaba/. A peça *akò*, que introduz o repertório para *Egun* na cidade de Pobè,

¹ As obras consultadas foram as seguintes: “Barform”, *Harvard dictionary of music*, 2ª ed, 1969, p. 80-1; Brunner, H. “Barform.” *Grove’s dictionary of music and musicians*, 2ª ed., Vol. 2, p.156; Gudewill, K., “Barform”. *MGG*, Vol. 2, col. 1259-67.

² V. Branda-Lacerda, M. Kultische Trommelmusik der Yoruba der Volksrepublik Benin – Bata-Sango und Bata-Egungun in den Städten Pobè und Sakété. Hamburg, 1988. Quatro peças compõem o repertório aqui abordado: *akò*, *alujo*, *kiriboto* e *ogogo*. As duas peças extremas possuem base rítmica binária, enquanto as peças centrais são ternárias. Este repertório é apresentado também no CD *Yoruba drums from Benin, West Africa*. Smithsonian/Folkways (SF40440), 1987.

poderia ser descrita com as categorias acima mencionadas: ela se constitui de uma seqüência de frases (*Bar*) de um número variável de ciclos métricos (*Gesätz*), subdivididas respectivamente em uma seção introdutória (*Aufgesang*), uma seção central (*Abgesang?*) e uma final. A primeira seção consiste regularmente na exposição e repetição de uma figura rítmica (*Stollen*). Na seção central ocorre um adensamento rítmico de caráter supostamente improvisatório e de difícil segmentação. Finalmente, a última seção consiste na reexposição simples da figura introdutória, normalmente seguida de uma pausa que conduz à uma frase seguinte. O exemplo seguinte apresenta um momento ideal de realização deste modelo.



Figura 1: Akö - frase 6

No exemplo 2, apresento a transcrição completa da parte do tambor mãe da peça *akö*. Nela se pode notar alguns tipos de emprego e processos de modificação da estrutura básica. Em *akö*, por três vezes (frases 2, 4 e 9), o solista repete toda a estrutura com configurações similares ou idênticas. Na frase 2, a figura básica consistiria praticamente na pura acentuação do início do ciclo métrico realizada nos compassos 12, 13 e 15. Na repetição (2b), o executante apenas sugere a figura, preparando-a via anacruze, mas omitindo-a no momento exato de sua inserção. A parte /b/ permanece estável nas duas frases. Na frase 4, ocorre a elisão de um compasso, uma vez que a parte /b/ é construída a partir da repetição da simples figura introdutória e permanece estável nas duas versões. Em 9, aproximando-se do final da peça, a parte /b/ se torna mais uma vez o fator de similaridade, embora o efeito cíclico seja rompido através de uma intensa variação motívica em 9b que conduz à dissolução da figura rítmica na parte de conclusão.



Figura 2: Akó - Transcrição completa da parte do tambor-mãe

As frases mais longas situam-se nas partes extremas da peça. Na primeira, a figura rítmica introdutória é repetida, mas antes de conduzir à parte /b/ ela reaparece de forma segmentada (compasso 7). Eventualmente guiado por alguma sensação contrária à redundância, o executante evita-a na forma original no momento de conclusão da frase. Em 10, é agregada uma extensão de mais um ciclo métrico à figura introdutória, que suscita uma comparação com mais uma variante poética possível da *bar form*, expressa no esquema /ax ax' b ax"/. A frase 11 é perfeitamente estável, mas apresenta um detalhe

importante: logo em seguida à conclusão (compasso 74), a figura introdutória é continuamente repetida e transformada ritmicamente até alcançar a estrutura ternária da peça seguinte, que pode ser executada sem interrupção. Um outro fato importante me parece ser a colocação das frases mais estáveis exatamente na região central da peça. O executante revela manter controle dos momentos psicológicos necessários à construção da peça.

Este mesmo estereótipo serve à construção da peça *ogogo*. Nela, uma alteração se processa na realização do esquema em relação à estrutura métrica. A peça tem um andamento mais lento; a figura introdutória é regularmente antecipada e com ela todos os demais termos. A circularidade definida pela alternância das frases é rompida através da introdução de segmentos improvisados de duração variável¹, e que, em certa medida, respondem pela imprecisão da estrutura em relação ao esquema básico. No exemplo seguinte estão representadas as frases da primeira metade da peça.

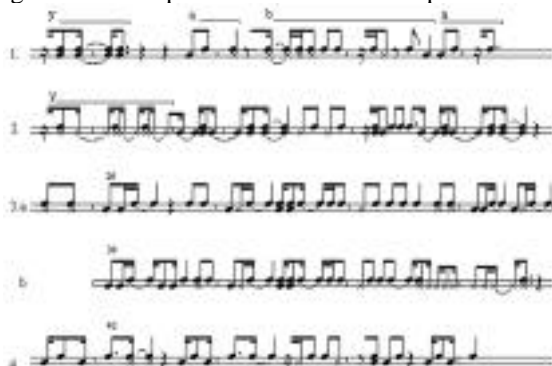


Figura 4: Ogogo - frases 1-4

Neste exemplo, sobretudo a frase 4 é emblemática da estrutura formal nos mesmos termos das frases de *akô*. Observe-se apenas a maneira rarefeita de realização de /b/. Nas frases 1 e 2 não ocorre a repetição literal de /a/. O segmento inicial, designado por /y/, ao mesmo tempo que finaliza os momentos improvisatórios de transição, estabelece uma preparação para o /a/ restaurando uma relação métrica temporariamente abandonada durante a improvisação. Em 3a e 3b é novamente rompido o efeito de circularidade mas a partir de uma seqüência de frases similares. Do quarto tempo do compasso 25 ao segundo tempo do compasso 29 foi construída uma frase exemplar. No entanto, no mesmo ciclo métrico, o executante interpõe uma segmentação

¹ Dei a estas estruturas o nome de *modelos de periodicidade*, que consistem na repetição de figuras rítmicas simples e não segmentáveis, constituídas às vezes por agregados de pulsos contrastantes com a organização rítmica da textura de uma peça dada (polirritmia).

motívica de /a/ para reapresentar em seguida a mesma frase de forma modificada. Isto é, em 3b a figura introdutória passa por um procedimento de variação e acaba sendo omitida na função conclusiva.

Akô e *ogogo* são as únicas peças estudadas do repertório *bàtá* que corresponderiam à definição de *Bar* como uma seqüência de frases no esquema /aaba/, e não simplesmente como uma realização isolada deste modelo. Em *ogogo*, as frases surgem parcialmente alternadas com segmentos de outra natureza, de caráter improvisatório e de duração variável, para os quais não inferimos nenhuma função estruturadora da forma musical. Trata-se, neste caso, de estruturas rítmicas abstratas, que tomam um efeito sobre à textura total de uma peça, mas não se superpõem necessariamente à ela. No entanto, a frase em si serve também de modelo a configurações eventuais em peças que apresentam outros tipos previsíveis de estrutura e que serão tópicos para novos estudos. Em *alujo* surgem esparsamente frases, ajustadas à base rítmica ternária que lhe caracteriza. Uma destas frases é apresentada no exemplo seguinte.



Figura 5: *Alujo*

Uma frase pode também transitar entre peças distintas, embora se possa presumir o contexto em que lhe é original. Assim, as frases 5 e 6 de *ako*, às quais atribuímos a maior estabilidade na peça, reaparecerão respectivamente em *ogogo* e *kiriboto*.



Figura 6: *Kiriboto*

3. A música nagô-iorubá apresenta certas peculiaridades em relação à música de culto para tambores da África Ocidental, cujas às características básicas foram formuladas a partir da música ewe. Um primeiro tópico a ser considerado é o papel de ritmos binários nestes repertórios. Entre os ewe, esta base rítmica possui função secundária, demonstrada pela complexidade que atinge a polirritmia gerada nas peças ternárias. Esta mesma constatação pode ser feita na música de culto fon do sul do Benim. Esta regra não me parece aplicar-se ao caso nagô-iorubá. A estrutura formal aqui apresentada não reproduz partes de um repertório que poderiam ser consideradas lúdicas, nas quais os instrumentistas teriam um momento de descontração, como no caso

de peças binárias entre os ewe. Por outro lado, a complexidade de peças como agbadza do repertório ewe, entre outras, advem de relações polirrítmicas estabelecidas entre os instrumentos que compõem a textura fixa e que são reforçadas pela variedade solística do tambor mãe. Mas o efeito de circularidade é alcançado de ciclo métrico a ciclo métrico, isto é de uma emissão a outra do standard pattern. Em *akò*, particularmente, a textura instrumental é, sem dúvida, mais redundante (v. ex. 7). No entanto, o efeito de circularidade dado pela sequência das frases de um número variável de ciclo métricos (compassos) é extremamente particular e exige do instrumentista preparo bastante específico. Como demonstra o fato destas frases transitarem por todo o repertório, é inegável a participação da memória na estruturação das peças. O jogo estabelecido pela necessidade de ruptura do tratamento puramente sequencial destas estruturas é algo também que surpreende no registro realizado.



Figura 7: Textura básica de *akò*

Finalmente, uma outra diferença importante no estilo nagô-iorubá é a função da *time line*. Em primeiro lugar, nas orquestras *bàtá* e *dùndún* conhecidas no Benim, aquele segmento metrificador distinguido como *time line* não recebe um tratamento tímbrico diferenciado como na música *fon* ou *ewe*. Ele é executado também por um tambor e não por um idiofone estridente, já apontado como o veículo natural de sua execução. Em segundo lugar, na peça *akò* aqui abordada não existe o compromisso absoluto do executante desta parte em mantê-la invariável do início ao fim. Nesta peça apenas o segmento destinado ao tambor *akò* poderia ser identificado por esta função metrificadora. No entanto, este segmento não é executado durante a extensão de uma frase; ele realiza antes a passagem de uma frase à outra, servindo-se das pausas na parte do tambor mãe. Durante a execução da estrutura, nota-se nitidamente a tentativa do executante do *akò* de tocar paralelamente ao solista. Isto é, o princípio de construção da *bar form* é também internalizado por este instrumentista. Em alguns momentos, o solista joga com este fato, permitindo que o *akò* atue complementarmente à sua participação, conforme o exemplo seguinte, extraído da realização da frase 1 da peça *akò*. É difícil, no entanto,

asserir importância estrutural a este efeito, uma vez que a projeção sonora do tambor *akô* é bem menor do que a do tambor-mãe.



Figura 8: Execução complementar do *akô*

Em *ogogo*, verifica-se uma outra hierarquia entre os instrumentos. Aí sim contrapõe-se permanentemente à parte do tambor-mãe um elemento metrificador, agora destinado a um tambor suporte, embora não equivalente à parte textural mais aguda. Neste caso, vale remarcar a presença do *standard pattern* em uma versão binária; um fato que me parece também ausente nas concepções dos estilos africanos conhecidos. A parte do *akô* varia neste caso entre três configurações: quando o tambor mãe realiza os segmentos improvisatórios ela alterna entre dois segmentos extraídos do próprio *standard pattern*.



Figura 9: Textura de *ogogo*

No momento das frases, nota-se no *akô* a busca pelo paralelismo com o tambor mãe. O trecho em que este efeito é alcançado com maior precisão é exatamente o da execução da frase 5 da primeira peça¹.

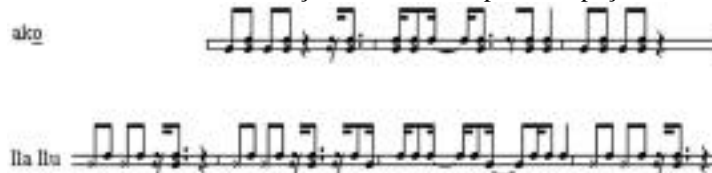


Figura 10: Frase de *ogogo* com tambor-mãe e *akô*.

¹ Está sendo preparada uma versão mais abrangente deste trabalho, que dá lugar a considerações sobre a relação desta música com os substratos lingüísticos e poéticos da tradição iorubá, aqui omitidas por razões de espaço.

A Estética do Intencional: Os Produtos da Composição Musical

Marcos Vinício Nogueira
Departamento de Composição - EM/UFRJ
E-mail: marcosnogueira@openlink.com.br

Sumário: A presente comunicação visa à discussão de uma das questões que fundamentam a pesquisa sobre o real da música e a "desrealização" promovida pelos atos de composição e interpretação musicais: a existência de *obra* musical. Essa questão vai se concretizar a partir da proposição de que nenhum objeto puramente intencional, tais como os produtos originados do ato de composição, é real, e de que nenhum objeto real é puramente intencional. Reconhecendo a diferença fundamental entre forma e modo de existência do objeto real e do objeto puramente intencional, pode-se questionar a existência da *obra* musical, enquanto idéia composicional constituída.

Palavras-Chave: 1.Composição. 2.Estética. 3.Discurso. 4.Semiótica. 5.Interpretação. 6.Recepção

O texto

O intérprete-executante é uma presença. É, em face de um auditório concreto, o "autor empírico" concreto de um texto cujo autor (implícito), no instante presente da performance, menos importa, visto que aquele texto não é mais apenas texto e sim *obra* dos participantes da *performance* particular e incomparável. A performance musical, pois, é o resultado de uma *interpretação* das instruções (*texto*) do compositor e almeja, de alguma forma, *transmitir* uma "idéia original desse autor" — a *composição*, propriamente dita, a idéia virtualizada numa realização textual. No entanto, aquele *texto* original, agora sonorizado e revestido de todas as contingências de uma *mediação*, sofre, no ato de sua *recepção*, uma nova *leitura* por parte do *espectador-ouvinte*, que, por sua vez, opera num outro meio circunstancial.

As vanguardas tentaram levar o projeto de autonomização estética da arte da modernidade¹ ao extremo; buscaram, tanto pela via da plena ruptura

¹ Denomina-se aqui "modernidade" o período histórico que teve início na Europa Ocidental no século 17 a partir de um série de transformações sócio-estruturais e intelectuais, alcançando um primeiro momento de consolidação, como projeto cultural – com o crescimento do Iluminismo –, para depois chegar a um segundo estágio de maturidade como forma de vida social: a sociedade industrial. Portanto, o termo modernidade não é aqui confundido com *modernismo*, a tendência artístico-filosófica que alcançou seu apogeu no início do século 20 e que pode ser encarado, por analogia com o Iluminismo, como um estágio preliminar da condição pós-moderna.

com a cultura moderna quanto ao lançar o olhar ao passado e ao popular — mesmo que para fragmentá-los e desfigurá-los —, enveredar pelo que entendiam ser o último viés de originalidade: "*o descompromisso com o social se tornou, para alguns, sintoma de uma vida estética*" (Canclini, 1998:43). Contudo, as experiências da "música de vanguarda" hoje não passam muito de tênue herança daquelas tentativas inovadoras do passado moderno. Sua inserção social é notadamente débil. A produção musical se fixa então num "mito" não coletivizado, a representação de uma exploração individual do compositor que se distancia, em grande parte, do espetáculo, da interação com seu receptor.

Dessa forma, a realização artística prioriza a emancipação expressiva dos sujeitos em detrimento da suposta autonomia do campo da arte, que assim se dissolve. Promove-se assim uma permanente descontinuidade entre performance e recepção, uma vez que as novas convenções (normas estilísticas e comportamentais) estabelecidas se fixam, de modo geral, na materialidade dos textos e na sua forma, prescindindo da intencionalidade da interação com o espectador — propõe-se a supervalorização estética do imprevisível, do inusitado, do inaudito: "não se pode oferecer o já compartilhado, já codificado". Naturalmente, começa a haver a predominância da forma sobre a função e a conseqüente exacerbação da exigência de uma nova "disposição estética" específica dos receptores, estes que deverão ver na sua atuação como partícipes da atualização das obras uma experiência tão inovadora quanto a própria obra.

O discurso

O termo *discurso*, etimologicamente, guarda a idéia de curso, de percurso, de movimento. É, portanto, o "movimento de sentidos" na *execução* das linguagens humanas, assim tomada em seus processos de produção, circulação e consumo de sentidos. Desse modo, podemos entender uma *análise de discursos* em música como a busca da compreensão da "música fazendo sentido", enquanto trabalho simbólico com maneiras distintas de significar. A análise de discursos visa à descrição, à explicação e à avaliação crítica dos processos acima mencionados, vinculados a produtos culturais empíricos, criados, na sociedade, por eventos comunicacionais. E esses produtos culturais devem ser entendidos como *textos* ("tecidos de signos"), formas empíricas do uso de sistemas semióticos no seio de práticas sociais contextualizadas histórica e socialmente.

Um problema central para o entendimento do processo da significação na composição musical é que na sua manifestação seus elementos, em princípio, não se referem ao mundo dos objetos, eventos e idéias lingüisticamente codificados. E esse aspecto "abstrato" da música suscita ora a

idéia de ausência de sentido, ora de um sentido inteiramente distinto de todas as outras formas de sentido. O *simbolismo* musical é polissêmico, isto é, diante de um texto musical os significados por ele provocados e as emoções evocadas são múltiplos e confusos, objeto de uma *interpretação* sempre problematizada. Empregamos, portanto, a expressão “forma simbólica” tão-somente em seu sentido mais geral, como designando a capacidade da composição musical de, no ato da *leitura* (tanto de executantes quanto de ouvintes), provocar o desencadeamento de uma trama complexa e infinita de interpretantes¹.

Na experiência da música, porém, sucede uma interação na qual quem apreende “recebe” o sentido do objeto estético ao constituí-lo. Portanto, em vez de perguntarmos pelo significado dos objetos musicais, podemos analisar o que sucede com o receptor quando este dá vida aos objetos, no ato da sua execução: se a obra musical existe graças ao efeito que estimula nas nossas “execuções”, então deveríamos compreender a significação mais como o produto de efeitos experimentados — de efeitos atualizados —, do que como uma idéia que antecede a obra e se manifesta nela. A interpretação aqui adquire nova função: em vez de decifrar o sentido, ela evidencia o potencial de sentido proporcionado pelo objeto estético musical.

A significação é referencial, isto é, tem um caráter *discursivo*; o acontecimento do objeto estético, ao invés, antes se apresenta como uma fonte da qual se originam resultados. Por certo esse acontecimento acaba por constituir um sentido e esse sentido tem, em princípio, um caráter estético porque significa a si mesmo — uma vez que por ele advém algo ao mundo que antes nele não existia. No entanto, o sentido só começa a perder seu caráter estético e assumir um caráter referencial quando nos perguntamos por seu significado. Nesse instante, ele deixa de significar a si mesmo e não é mais efeito estético. Uma interpretação interessada na significação, oculta a diferença entre as estratégias de interpretação; desse modo, não percebe que o efeito estético se transforma em produtos não-estéticos.

A condição da linguagem é a incompletude: nem sujeitos, nem sentidos estão completos. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível. E o funcionamento de uma linguagem se assenta na tensão entre dois processos. O primeiro é aquele pelo qual em todo dizer persiste algo que se mantém — o dizível, a memória. No outro, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação.

¹ Na presente investigação entenderemos: Sentido como sendo o “Interpretante imediato” de Pierce (o efeito total que o signo é entendido poder produzir, e que produz imediatamente, na mente, sem qualquer reflexão prévia); Significado, como sendo seu “Interpretante dinâmico” (o efeito direto, realmente produzido no intérprete pelo signo, experimentado no ato da interpretação); enquanto Significação, estará para o “Interpretante Final” peirceano (o efeito total que o signo produz quando em condições ideais).

Portanto, todo discurso se mantém numa tensão entre a repetição e a diferença. O objeto estético, como observou Wolfgang Iser (1996), é assim necessariamente pontuado por *lugares vazios* e *negações* que têm de ser negociados no ato do reconhecimento: na *execução*. E se a estrutura desse objeto consiste em segmentos "determinados" interligados por conexões "indeterminadas", revela-se aí um jogo entre o que está expresso e o que não está. O que "falta", os vazios nas articulações da forma, incita o receptor a preenchê-los projetivamente. Como, entretanto, o signo que "falta" é a implicação do signo que é expresso, é por esta "ausência" que o expresso adquire seu contorno.

O aspecto decisivo do emprego de vazios nas obras de arte está na estrutura de comunicação a eles subjacente. Como interrupção da coerência do texto-objeto, os vazios se transformam na atividade imaginativa do receptor: marcam a suspensão da conectabilidade entre os vários segmentos do objeto, bem como formam a condição de seu relacionamento. Iser propõe chamar esse processo de eixo sintagmático da recepção. O eixo paradigmático será estruturado pelas negações que permeiam o objeto estético e que constituem um tipo de vazio, porque também indeterminadas, até certo ponto. As negações produzem um vazio dinâmico no eixo paradigmático no ato da execução. Elas cancelam a validade, a semântica dos campos de referência extra-objetivos.

O que possibilita uma abordagem analítica do discurso musical, sob o prisma da análise de discursos — que considera, diferentemente da "análise de conteúdos", que a linguagem não é transparente — é o deslocamento da pergunta "o quê significam" para "como significam" os textos — já prenunciado pelo formalismo russo — uma vez que a dimensão última da composição musical não é de natureza semântica; pode ser assim descrita como o imaginário: a origem do discurso ficcional. Esse deslocamento da pergunta propõe encarar os textos não como ilustração do que já é sabido, mas como algo que possibilita a produção de conhecimento, enquanto materialidades simbólicas concebidas em sua discursividade.

Como o discurso musical existe?

Resultado de um ato criativo do compositor, um *texto* musical pode culminar na materialização do registro escrito (a partitura ou outro modelo afim), numa performance imediata, normalmente entendida como improvisação, ou num registro fonográfico, resultante ou não de uma performance convencional. A partitura é tão-somente uma prescrição esquemática e incompleta para a performance, um roteiro de instruções parciais que determina somente certos aspectos considerados distintivos da obra. Não é, pois, um objeto estético pronto para ser fruído no seu próprio

modo de existência. Chamamos aqui a atenção para uma necessária distinção entre técnica notacional e seu uso. Como lembrou Paul Zumthor, “a escrita não se confunde nem com a intenção nem mesmo com a aptidão de fazer da mensagem um *texto*” (1993:96). Constitui, a notação da música, um nível particular de realidade, de sorte que exige a intervenção de decifradores autorizados, sem a mediação dos quais só é virtualidade. Na ausência dessa mediação é simples coisa; pura técnica simulando utilidade, e que por vezes cria, dado o seu modo de existência, uma certa homologia com objetos estéticos.

Há, no texto escrito, lacunas (ou áreas de indeterminação) que serão preenchidas somente na performance. Roman Ingarden salientou que isso faz com que a obra determinada por sua partitura seja um objeto puramente intencional que tem origem no ato criativo do compositor e “cuja base ôntica repousa diretamente na partitura” (1986:117).

A partir do desenvolvimento de novas *mídias* — ou seja, formas de registro e circulação — os textos vêm assumindo novas configurações, e, com isso, passa-se a ter ao alcance um número muito maior de possibilidades e facilidades de acesso direto aos mesmos. É o caso, em especial, dos textos musicais em suportes fonográficos. A gravação assegura, ao menos em princípio, que a partitura, o “texto intencional” pode passar, com estatuto de identidade, à forma sonora. Contudo, a gravação de um texto musical performatizado pelo compositor poderá apresentar imperfeições em relação às próprias intenções originais desse compositor — que, muitas vezes, inclusive, não é um intérprete “ideal” de suas obras, pois, a execução empírica exige do executante certas qualidades tais como uma disposição especial no contato com a materialidade da música, que pressupõe uma habilidade técnico-ideativa congênita, espontânea e desenvolvida. Além disso, em muitos casos, há a participação necessária de inúmeros co-intérpretes, o que torna a performance ainda mais complexa e impossibilita, definitivamente, uma realização “ideal” do texto — se é que o compositor a teria realizada mentalmente.

Contudo, o produto fonográfico se restringe, inelutavelmente, à cristalização de uma única realidade da performance, esta que acaba por ser mais uma “obra em performance”, que uma obra em si. O que é gravado não é o texto em si, mas certos efeitos surgidos de ondas sonoras, emitidas dos instrumentos nos quais uma dada peça foi executada. Esses sons devem ser interpretados pelo ouvinte como *forma sonora* da obra. É somente através do entendimento — que Ingarden denomina “atos de consciência” — dessa forma, que ela designa o que restou de artisticamente significativa da obra musical.

Assim, com os recursos tecnológicos acima discutidos, nada, de fato, é realizado, e sim *concretizado*. A idéia composicional em si permanece como um “limite ideal” ao qual a intenção do ato criativo do compositor e ao

qual o ato receptivo do ouvinte visam. Naquele limite ideal, a obra permanece uma e a mesma em contraste com as infinitas concretizações das performances individuais. Enfim, a indeterminação do texto musical como é proposto aos intérpretes-executantes só é resolvida na performance, e isso é razão suficiente para considerarmos a "obra" designada pelo seu texto (escrito, sobretudo) um objeto puramente intencional cuja origem está na profusão de atos criativos do compositor e cuja base ôntica repousa no seu texto.

Se, como Ingarden, aceitamos a proposição de que nenhum objeto puramente intencional é real, e de que nenhum objeto real é puramente intencional, estamos reconhecendo uma diferença fundamental entre forma e modo de existência do objeto real e do objeto puramente intencional. E, devido ao modo de existência dos objetos puramente intencionais, pode-se aceitar ainda que sua existência implica a existência de certos objetos reais, a saber, o compositor e seus atos mentais e físicos, que levam à criação de um dado "texto".

Portanto, a constituição de uma obra, como objeto estético intersubjetivo, demanda a realização de atos mentais e físicos por parte de compositores e leitores (executantes e ouvintes), que pode ser denominada "experiência estética". Nesse caso, *obra* musical, enquanto idéia composicional constituída, não há, mas sim uma operação permanente de "desrealização" que é seu modo próprio de ser.

Referências Bibliográficas

- CANCLINI, Néstor G. (1998). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- DAVIES, Stephen. (1994). *Musical meaning and expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- INGARDEN, Roman. (1986). *The work of music and the problem of its identity*. Berkeley: University of California Press.
- ISER, Wolfgang. (1993). *The fictive and the imaginary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- _____. (1996). *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34.
- PEIRCE, Charles S. (1995). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- ZUMTHOR, Paul. (1993). *A letra e a voz: a "literatura medieval"*. São Paulo: Companhia das Letras.

Etnografia Musical em Escola de 'Ensino Básico': Desvelando Crenças e Práticas Locais¹

Margarete Arroyo
Universidade Federal de Uberlândia
E-mail: margaret@ufu.br

Sumário: A comunicação focaliza a relevância dos estudos etnográficos no campo da Educação Musical, tradicionalmente marcado por uma visão eurocêntrica. Tal relevância justifica-se no sentido de levar a revisões conceituais e práticas da área, o que aponta para a construção de novas tendências e perspectivas, entre elas, propostas locais de educação musical. A discussão dessas idéias é sustentada pela citação de material etnográfico oriundo de uma pesquisa em andamento no cenário de uma escola municipal de ensino básico, localizada na cidade de Uberlândia, MG.

Palavras-Chave: Etnografia musical; Educação Musical; revisão epistemológica; educação musical escolar.

A literatura recente da Educação Musical tem defendido que os estudos etnográficos em contextos 'formais' e 'informais' de ensino e aprendizagem musical têm um papel de destaque na revisão conceitual e prática da área (Arroyo, 1996 e 1999; Campbell, 1998). Essa revisão é fundamental na construção de novas tendências e perspectivas.

A presente comunicação tem por objetivo enfatizar mais uma vez a relevância dos estudos etnográficos para a Educação Musical, focalizando práticas musicais em uma escola municipal de ensino básico localizada em um bairro popular da cidade de Uberlândia, MG. Trata-se de uma pesquisa ainda em processo que mantém continuidade com minha investigação anterior (Arroyo, 1999 e 2000).

Segundo Lucas,

A etnografia musical pressupõe a descrição da convivência e da aproximação das intersubjetividades do pesquisador e pesquisado, possibilitando a apreensão do fluxo cotidiano das ações e valores contidos no ordinário e extraordinário da experiência musical (...) (Ela) envolve a tentativa de aliar à contextualização culturalmente densa das produções

¹ Os dados desse texto são oriundos da pesquisa "Representações sociais sobre música em escolas públicas de Uberlândia, MG: subsídios para políticas locais de educação musical" que conta com a participação imprescindível de duas bolsistas do programa de iniciação científica PIBIC-CNPq da Universidade Federal de Uberlândia: Juliana Pereira Penna e Mirian Carmen Machado.

musicais (com o objetivo de captar o processo de construção e representação sonora da cultura) (...) as perspectivas analíticas tanto do pesquisador quanto a dos pesquisados (1995: 13).

Como no estudo anterior, sigo um modelo reflexivo de investigação, onde, segundo Barz e Cooley,

os etnógrafos tentam reflexivamente compreender suas posições nas culturas sendo estudadas e representam estas posições nas etnografias, incluindo suas próprias visões epistemológicas, suas relações com as culturas e indivíduos estudados, e suas relações com a própria cultura" (1997: 17).

A reflexividade é um aspecto importante nos estudos etnográficos. No caso da Educação Musical, o pesquisador-educador, ao interagir com as culturas e indivíduos estudados, revê e busca superar o etnocentrismo que tradicionalmente tem marcado a área, onde, apesar das tendências multiculturais, a tradição erudita européia ainda é largamente considerada o topo da hierarquia das culturas musicais.

Este modelo antropológico de investigação tem no exercício do estranhamento do familiar, isto é, na possibilidade de se perceber além do imediatamente apreendido, visto que o hábito toma as ações e os pensamentos como óbvios, instrumento metodológico que permite ampliar concepções e práticas.

O foco central dessa comunicação é essa postura reflexiva, acompanhada do exercício do estranhamento do familiar como instrumento para se alcançar uma revisão epistemológica no campo da Educação Musical. A visualização deste foco é feita a partir da exposição de trechos do material etnográfico da investigação em andamento.

A pesquisa em questão teve início em agosto de 2000 com previsão de término para julho de 2002. Seus objetivos são, em uma primeira fase, desvelar as representações sociais sobre música, sobre a presença da música na escola e sobre seu ensino e aprendizagem que estudantes e professores manifestam, e, em uma segunda fase, desenvolver trabalhos conjuntos entre pesquisadoras e professoras no sentido da construção de propostas locais de ensino e aprendizagem musical.

O referencial teórico transita nos campos da Antropologia Interpretativa, Etnomusicologia, Estudos Culturais da Educação Musical e Pedagogia Reflexiva, tendo o conceito sócio-antropológico de representação social como categoria ética central.

Após uma reconstituição bibliográfica, passei a compreender "representação social" como uma forma de saber conceitual e prático construído e compartilhado coletivamente a partir das interações sociais. As representações sociais edificam a realidade, sendo compreendidas no senso comum como formas naturalizadas de significado (Arroyo, 1999: 24-28).

No cenário escolar, campo de trabalho da pesquisa, estão sendo focalizadas turmas do pré à 2ª. série do turno da tarde, totalizando 10 classes, o que comporta crianças entre os 5 e 8 anos de idade, suas professoras e as orientadoras. As situações de interação são o recreio, as salas de aula, entrevistas abertas e festas. A escola não possui professor especialista em música, mas conta com duas especialistas em artes visuais.

Essa instituição, de certo modo familiar à pesquisadora uma vez que os espaços escolares fazem parte de seu universo cultural, é tomada antropologicamente como um contexto marcado por representações próprias, o que traz a experiência antropológica do estranhamento à pesquisa. Neste sentido, busca-se superar o óbvio e, concretamente, apreender, descrever e interpretar as práticas musicais locais tal qual seria feito em um contexto completamente estranho à pesquisadora.

Crenças e práticas locais: alguns flashes

Sextas-feiras, 13:00 horas, entrada do turno da tarde. Toda sexta-feira é dia de ouvir o Hino Nacional. As crianças chegam e entram no amplo pátio coberto. No palco permanentemente armado, duas caixas acústicas e um aparelho de som do tipo três em um, colocados ali quando necessário. Quando o Hino Nacional começa a ser ouvido, na maioria das vezes em gravação de coral masculino e banda marcial, mas uma vez com vozes femininas, a maior parte das crianças se coloca em fila perto das respectivas professoras. Algumas levam a mão ao peito, outras cantam distraidamente e outras ainda brincam de pife-pafe (virar figurinhas). (D.C- de Margarete)

Sexta-feira, 17/12/2000. Era minha quarta inserção na sala de aula das 2ª.s séries, inserção iniciada em 6 de novembro deste mesmo ano e que consistia em realizar com as crianças cerca de 30 minutos de atividades musicais com o objetivo de levantar experiências musicais escolares e não escolares trazidas pelos alunos. Neste dia, eu trouxe, além dos chocalhos feitos de lata de refrigerante, um pandeiro solicitado na semana anterior por um menino. Assim que a turma viu o instrumento, começou a expressar suas experiências com ele: *meu tio tem esse instrumento; eu vi esse instrumento no congado*. As perguntas que fui fazendo: seu tio toca outros instrumentos? Quais? Você também toca de vez em quando? Que música ele toca; onde você viu o congado? Focalizando as respostas sobre o congado: *na minha rua tem congado*. Quem mais já viu o congado? *Eu, eu, eu, ... Meu vizinho é moçambiqueiro e eles têm aquelas coisas amarradas no pé (gungas)*.

A festa do congado, que tinha acontecido naquela semana, envolve muitos moradores dos bairros populares de Uberlândia. Aliás, vi um dos meninos desta classe e seu irmão gêmeo na festa. Das 25 crianças em sala,

cerca de 50 a 60 por cento tinham alguma experiência com o congado. Um menino disse: *eles têm um tambor grande, de amarrar. Você traz ele?* (sic) Enquanto falava, imitava os gestos dos congadeiros batendo suas caixas. A fala entusiasmada do menino e seus gestos expressavam admiração e identificação com os batidos. Escrevi no diário de campo: talvez esse garoto repita a história de vários congadeiros, atraídos ao ritual pelo som potente das caixas. Na semana seguinte, levei uma caixa de pendurar. Ela e chocalhos foram tocados por grupos de crianças sobre a gravação em CD de um terno de moçambique. “Tá caindo Flor”, canto congadeiro que fazia parte do nosso repertório, foi cantado com o menino que eu vira na festa. Em classe, batendo a caixa tal qual os caixeiros adultos, demonstrou domínio técnico, rítmico e estilístico. Ali, na frente dos colegas, a concentração, o orgulho e a alegria daquele menino negro, mirrado e de roupa surrada eram visíveis. (D.C - Margarete)

Sexta-feira, 8/12//2000. Uma das coordenadoras, também aluna no Conservatório Estadual de Música da cidade, abordou-me em um dos corredores da escola e disse entusiasmada: Margarete, estive hoje pela manhã conhecendo o trabalho de uma professora da primeira série. Você precisa conhecer. Ela trabalha o tempo todo com música! Neste mesmo dia, falei com a professora e marcamos para eu visitar sua classe na segunda-feira seguinte, último dia em que a turma estaria completa, já que agora ficariam só as crianças em recuperação. Neste dia, passei uma hora e meia com a turma que cantou o tempo todo com a professora parte do repertório. No dia 18 de dezembro, entrevistei a mestra por cerca de uma hora, onde detalhes sobre o processo de trabalho foram sendo explicados com enorme entusiasmo e paixão:

Igual quando eu peguei esses menininhos, era aquela indisposição, aquela falta de vontade... aquela descrença. Tudo que você perguntava: qual é o nome do seu pai? Não sei. Qual o nome de sua mãe, que rua você mora, eles não sabiam responder... Então, a partir do momento que você começa a cantar ... aquelas musiquinhas que eu invento para estar trabalhando o sonzinho das músicas... às vezes ele tá errando eu canto: Cuidado com a letra c, cuidado com a letra c (a professora cantarola com expressão e entusiasmo). A maior parte das músicas é paródia, outra, inventada. Tudo eu que criei (ela ri) e com eles, você sabia? Eu fazia assim: hoje eu vou trabalhar a letra B. Vamos inventar uma historinha com a letra B? Sempre eu falava uma historinha, um texto. Agora vamos pôr música? Às vezes eu até começava. E você precisava ver a vibração deles ao verem que eles foram os criadores. Olha! eu que fiz o pedaço dessa música!, eu que criei! Foi assim bem interessante. Eu acho assim... Esse trabalho é muito rico. Além da criança estar aprendendo a palavra, o texto, tudo que ela precisa aprender,

ela tá dentro dela criando a possibilidade de estar sendo autor, compositor, criador. (D.C. Margarete)

Alguns pontos de discussão

Considerar que este espaço escolar tem suas particularidades culturais e que, nesse sentido, as práticas musicais locais devem ser compreendidas segundo os nexos que os atores lhe conferem, permite a construção de propostas de educação musical singulares. Este tipo de inserção etnográfica sustenta empiricamente o que diz Jorgensen:

a educação musical (...) é uma colagem de crenças e práticas. Seu papel na formação e manutenção dos [mundos musicais] - cada qual com seus valores, normas, crenças e expectativas - implica formas diferentes nas quais ensino e aprendizagem são realizados. Compreender esta variedade sugere que pode haver inúmeras maneiras pelas quais a educação pode ser conduzida com integridade (1997: 66).

Os papéis culturais que a música desempenha nos contextos escolares têm sido estudados a partir de diversas perspectivas, entre elas a pedagógico-crítica (Shepherd e Vulliamy, 1983; Tourinho, 1993) e a sociologia do cotidiano (Souza, 1996). Cada qual tem contribuído no âmbito de seus marcos teóricos e metodológicos com visões acerca do cenário musical escolar. Ao desvelar os nexos locais das práticas musicais, os estudos etnográficos possibilitam, no caso de contextos de ensino e aprendizagem musical, a compreensão da educação musical como ação que produz sentidos, o que lhe confere um papel mais relevante enquanto campo de conhecimento do que tradicionalmente vinha tendo, isto é, como apenas a aquisição de habilidades técnico-musicais.

A abordagem sócio-cultural da Educação Musical é uma tendência que tem se fortalecido nos últimos vinte anos, mas que na prática ainda não conseguiu superar as representações da área construídas no seu modelo eurocêntrico. As perspectivas dessa tendência sócio-cultural vão na direção da ruptura com esse eurocentrismo e com a progressiva construção de propostas originais e locais de educação musical. Nessa tarefa, os estudos etnográficos desempenham um papel relevante.

Referências Bibliográficas

- ARROYO, M. (2000) Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM- Associação Brasileira de Educação Musical*, n.5, p.13-20.
- ARROYO, M. (1996) Pesquisa etnográfica e educação musical: relato de uma inserção inicial em campo. IX Encontro Nacional da ANPPOM, Rio de Janeiro. (não publicado).
- ARROYO, M. (1999) **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música**. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Música. Tese de doutorado

- CAMPBELL, P. S. (1998) **Songs in their heads: music and its meaning in the children's lives**. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BARZ, G. e COOLEY, Timothy J. (Eds.) (1997) **Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology**. Oxford: Oxford University Press.
- JORGENSEN, E. (1997) **In search of music education**. Urbana: University of Illinois Press, 1997.
- LUCAS, M.E. (1995) Etnomusicologia e Educação Musical: perspectivas de colaboração na pesquisa. **Boletim do NEA – Núcleo de Estudos Avançados, PPG-Música, UFRGS**, v.3, n.1, p.9-15.
- SHEPHERD, J. e VULLIAMY, G. (1983) A comparative sociology of school knowledge. **British Journal of Sociology of Education**, v.4, n.1, p.3-18, 1983.
- SOUZA, J. (1996) O cotidiano como perspectiva para a aula de música: concepção didática e exemplos práticos. In: ABEM. **Fundamentos da Educação Musical**, n. 3, p.61-74.
- TOURINHO, I. (1993) Usos e funções da música na escola pública de 1. grau. In: ABEM: **Fundamentos da Educação Musical**, n. 1, p.91-133.

Música e (na) Educação

Maria de Lourdes Sekeff
IA-UNESP
E-mail: mlsekeff@uol.com.br

Sumário: a pesquisa aborda a dimensão educacional da música e sua utilização nas escolas como quinta disciplina, numa metáfora à Quinta Disciplina do Massachusetts Institute of Technology. O objetivo é demonstrar que ela pode funcionar aí como matriz de conhecimento e eixo lúdico de interdisciplinaridade, possibilitando ao educando enfrentar um mundo em transição. Com fundamentação teórica sustentada em Kupfer, Gardner, Koellreutter e Schafer, conclui-se que nesse novo tempo-espço da educação as escolas não podem mais prescindir da música pois que ela, favorecendo o desenvolvimento da aptidão emocional do educando, ensina-lhe a aprender a ser.

Palavras-Chave: música, escola, educação, características psicológicas, aptidão emocional, interdisciplinaridade.

Nossa comunicação gira em torno da *dimensão educacional da música*, levantando-se a hipótese de que, *falando* diretamente ao nosso corpo, mente e emoções, a sua prática ajuda o educando a organizar seus pensamentos, estruturar e fixar ativamente o saber adquirido. Com fundamentação teórica sustentada em Maria Cristina Kupfer (1989) *idéias freudianas sobre educação*, Piaget (1960) *psicologia da inteligência*, Harry Harlow (1949) *aprendizagem e programação genética sobre modelos básicos de comportamento*, David Krech (1946) *bases fisiológicas do comportamento*, Gardner (1994) *inteligências múltiplas*, Koellreutter (1990) e Murray Schafer (1991) *educação musical*, o nosso objetivo é sensibilizar os educadores para a sua necessidade na educação, a sua prática nas escolas, como atividade lúdica, exercício do fazer ou tão somente como *escuta dirigida*, pois que indo além da lógica e do pensamento rotineiro, dominando procedimentos libertadores e otimizando funções cognitivas e criativas, a música motiva o educando a romper pensamentos prefixados, movendo-o à projeção de sentimentos, auxiliando-o no desenvolvimento e equilíbrio de sua vida afetiva, intelectual e social, e contribuindo para a sua condição de ser pensante.

Sabendo que o homem constrói o conhecimento das coisas que o cercam assim como o conhecimento de si próprio; sabendo que as *ciências cognitivas* procuram responder a essas questões dialogando com o novo mundo da informática onde o computador é o mais poderoso elemento de manipulação simbólica (Soares, 1993), e que essas *ciências* admitem a relevância de aspectos emocionais aí envolvidos *mas* consideram prematuro

tomá-los em consideração nesse primeiro momento, observamos que chegou a hora *sim* de leva-los em conta, o que equivale a dizer que devemos *já* introduzir a música nas atividades que buscam alimentar o estudo dos processos globais do pensamento que possam vir a ser generalizados.

Esse o eixo de nossas reflexões, atentando-se para o fato de que, se nada é inteiramente inato ou inteiramente aprendido, se fatores genéticos têm um papel preponderante no desenvolvimento de nossas potencialidades muito embora não façam nada a não ser criar *possibilidades*, se nossas estruturas mentais precisam ser construídas, o desenvolvimento da equação pessoal do educando deve ser alimentado da prática da música. Isso porque música não é só pensamento e emoção, mas também atividade, conhecimento, prazer, processo que se completa em nós na *escuta*, mobilizando-nos de forma única, singular, integrando sentidos, razão, sentimento e imaginação. Daí que investigando a relação *música e (na) educação* e atentando às considerações da psicologia genética quando informa que a organização do pensamento e a estruturação do saber advém fundamentalmente da atividade do sujeito, inferimos que a prática musical constitui poderosa *ferramenta* auxiliar da educação, visto ser uma *atividade* (construção, performance, escuta), animada pela *afetividade*, que nascendo do indivíduo atinge o indivíduo no seu todo.

Sendo a música uma forma de se organizar experiências, interessou-nos pesquisar sua ação como agente *facilitador* e *integrador* do processo educacional, sua importância nas escolas e suas possibilidades multiplicadoras de crescimento e conhecimento. E concluímos que a despeito do poder de sua ação, ela não nos autoriza a *simplesmente* incluí-la nas escolas como *disciplina curricular*, pois isso já se o *fez*, e se *desfez*. A questão também não é supor, ilusoriamente, que nela reside *a solução* dos problemas educacionais, mas sim refletir e explorar o alcance de uma *ferramenta* que ajuda o educando a ir além do imaginado, impulsionando-o a dimensões não reveladas pela lógica, raciocínio e pensamento discursivos. Praticá-la é trabalhar a educação dos sentimentos, da *emoção*, do raciocínio, pois que sentidos musicais auxiliam no desenvolvimento do pensamento lógico¹. Desse modo pontuar música na educação é enfatizar a necessidade de sua prática nas escolas, auxiliando o educando a concretizar sentimentos em formas expressivas, a interpretar a sua posição no mundo, possibilitando-lhe a compreensão de sua vivência, garantindo sentido e significado à sua condição de indivíduo e cidadão, ajudando-o na construção de um diálogo com a realidade.

Falar de música na educação é corroborar sua importância no desenvolvimento da *percepção* cuja atividade tem muito em comum com a *inteligência*, já que mecanismos similares entram aí em cena; é incursionar na

¹ Este assunto é tratado com perspicácia pelo educador João-Francisco Duarte (1981).

compreensão de faculdades como a *aural*, é penetrar no mundo da materialidade sonora pois que “o som é algo que uma mente faz”, como ensina Jourdain (1998:202), no universo da psicoacústica (que investiga *como* percebemos o som), no da biologia, e no mundo das *inteligências múltiplas* (Gardner, 1994) cuja matriz é não só a neurofisiologia como também uma nova concepção de *ensino-aprendizagem*.

Assim cabe proceder-se a uma reengenharia do ensino introduzindo em seu repertório o *exercício da música* com seus mecanismos de ação, pensamento, emoção, comunicação, expressão, socialização, explorando-a de forma ativa, *interdisciplinar* (o que parece, ainda não foi feito), recortando-a como *quinta disciplina*, numa metáfora à *Quinta Disciplina* desenvolvida pelos pesquisadores do Massachusetts Institute of Technology que, estabelecendo a noção de *learning organization*, objetivaram instaurar uma nova base de aprendizado cujo mote é o *se aprender o tempo todo*. A nossa proposta é que a música, matriz de conhecimento e *emoção*, funcione como eixo lúdico de *interdisciplinaridade*, alimentando a capacidade necessária ao educando para enfrentar um mundo em transição, um mundo em que a escola já não é mais o lugar privilegiado de acesso à informação mas que pode e deve ter o papel de ensinar e educar.

Debruçando-nos nesse tema acabamos por pontuar significativas considerações que ratificam sua necessidade nas escolas: *presentidade* absoluta, com características psicológicas de *aconceitualidade* e *indução*, a música se completa na *escuta*, “mexendo” com nosso tempo, espaço e movimento psíquicos; suas dimensões *onírica*, *inconsciente* e *sexual*, garantem essa penetrabilidade. O *onirismo* se denuncia no sentido em que a música se constitui uma experiência na qual fantasia e realidade se encontram intimamente ligadas. Como mecanismos *oníricos* são a medida da transformação de um texto em outro, essa dimensão se torna transparente em linhas composicionais ligadas a atividades do inconsciente como o *expressionismo* (Schoenberg) e *dadaísmo* (Koellreutter), por exemplo. A dimensão *inconsciente* diz respeito àquela instância que subverte e descentra a consciência, e que falando através das lacunas do discurso consciente acaba por desnudar o nosso eu: sou onde não penso, penso onde não sou (Naffah Neto, 1985). Aliás, fenômenos lacunares estão presentes na produção e escuta musicais à revelia do sujeito, o que significa dizer que conteúdos *inconscientes* (processos primários) ganham vida na música, por meio da organização de elementos que formam uma estrutura expressiva articulada sobre a realidade (processos secundários), como na escrita automática, citação, colagem, ou no uso de técnicas de *deslocamento*, *condensação* e *duplo sentido*. E a dimensão *sexual* é entendida aqui no sentido de libido, energia vital, força propulsora da atividade psíquica. São essas características que favorecem o reencontro com

o “*poder de jogar com o não-senso e a dispensa temporária da obrigação de (se) contar com os processos secundários*” (Bellemin-Noël, 1978:38)¹. Estamos sugerindo que a música é marcada pela irracionalidade? ledro engano. Ela é um discurso orgânico, lógico, com sentido, mas sua vivência carrega em seus flancos, sim, elementos que escapam ao domínio do racional como a *emoção, intuição, associação, evocação*.

Outra consideração a que chegamos é que, aquele que se permite o gozo da *escuta* (tendo em conta que o princípio da arte é original e individual) captará, na aparente *assignificação* do texto musical marcado por repetições e diferenças, um discurso de *sentido* onde, como sujeito que é, ele acaba por tomar a palavra, traindo sempre alguma coisa do *inconsciente* que sua escuta revela e oculta. O jogo lúdico que a música encerra, jogo que não serve a nada servindo a tudo ao mesmo tempo, possibilita que o receptor se revele na escuta sem que ele mesmo se dê conta. Ou seja, na escuta ouvimos o discurso musical mas ouvimos também a nós mesmos, pois como processo incompleto em si o discurso musical nos permite *ouvir* uma fala diferente que, indo além do texto, autoriza-nos a tomar a palavra.

A *aconceitualidade*, característica psicológica da música, responde por sua *presentidade* e pura *qualidade*, levando-a a só se mostrar, pois é no sensível que reside o ser do objeto estético. Sem significado mas com significação, nada aí é gratuito, *tudo é significante*. A música não fala, não diz, não pensa, só se mostra, o que lhe dá poder de *co-mover* com seus múltiplos sentidos(s). Ela seduz o ouvinte possuindo-o na escuta de suas estruturas poéticas, nas seleções e combinações de sua feitura singular que desautomatiza a nossa sensibilidade, no estranhamento dos encadeamentos e combinatórias que quebram a expectativa da mesmice. Perceptiva e dinâmica, construindo-se no tempo-espço e simbolizando movimentos que existem nela própria, a música permite que o indivíduo contemple sentimentos através da captação de formas que guardam uma relação de analogia com eles, o que aliás *nunca* pode ser conseguido conceitualmente. A *indução*, outra característica psicológica dessa linguagem, estimula no receptor respostas motoras, afetivas, intelectuais, em razão mesmo do jogo de seus elementos constitutivos. Essas são características que, se pertinentemente exploradas pelo educador, contribuirão para o crescimento e conhecimento do educando.

Mergulhando nesse universo de possibilidades pontuamos também que a prática da música alimenta o jogo entre as percepções *consciente* (conceitual e prática) e *inconsciente* (sincrética e *mais emocional* que a primeira), onde esta última propicia que todos os elementos do campo total

¹ Essa afirmação de Bellemin-Noël resulta de seus estudos em torno da hipótese freudiana, bastante conhecida, de *ganho de prazer*.

sejam apreendidos no mesmo plano de importância, sem hierarquização, sem o recorte *figura/ fundo* que marca a percepção *consciente*. Esse tema é desenvolvido por Ehrenzweig em seu livro *Psicanálise da Percepção Artística* (1977), quando então ele informa que o prazer estético adviria exatamente do conflito dessas duas percepções. A sua teoria nos leva a reforçar a necessidade da música nas escolas pois que sua prática torna viável o desenvolvimento da alternância entre modos de pensar articulados e inarticulados (*percepção consciente e inconsciente*) que, estendendo-se além do convencional, possibilita ao educando combiná-los e utilizá-los na solução de diferentes problemas e tarefas. Se a característica *aconceitual* alimenta a *percepção inconsciente*, garantindo uma leitura plural à *percepção consciente*, propiciando um re-jogar jogos esquecidos cujos efeitos sublimados são reconhecidos no trabalho elaborado e poético da linguagem musical, a escuta desse discurso de sentido e sem significado acaba por *pressionar* o ouvinte à constituição de significação, suscitando movimentos que se ligam a estados psíquicos nos quais o espaço e o tempo desaparecem ou tomam outras dimensões.

Como *ciência* e considerando sua *natureza* e seu *ritmo*, a música se estende à física, matemática, fisiologia, psicologia. Por sua *duração* o ritmo penetra em nossa fisiologia, por sua *intensidade*, em nossa psicologia, por sua *estrutura* e *forma* em nossa intelectualidade, induzindo reações sensoriais, hormonais, fisiomotoras e psicológicas propriamente ditas, ao mesmo tempo em que contribui para o desenvolvimento da percepção, inteligência e pensamento hipotético-dedutivo do indivíduo. Em termos de *ritmo*, ainda, o neurologista Robert Jourdain (1988) polemiza o conceito tradicionalmente aceito de que ele seria o aspecto mais natural da música. Para tanto recorre à *psicologia evolucionária* para comprovar que o *ritmo* tem a ver com agrupamentos e com reunião de conteúdos em conjuntos discerníveis que vêm da mente e não do corpo, e que embora sua dominância diga respeito ao hemisfério esquerdo, sua função é provavelmente “espalhada por todo o cérebro, apresentando tamanha capacidade de recuperação no caso de lesões cerebrais, graças ao fato de que o tempo é fator que influi em todos os tipos de cognição” (1988:202).

A *melodia*, elemento central em determinadas culturas, psicologicamente vinculada às nossas tendências e inclinações, à consciência afetiva e à propriedade de se transformar impressões em expressões, recorta uma das primeiras competências musicais. Caracterizada por sua natureza *física* (sensorial) e *psicológica* (afetiva), ela aproxima o educando de si mesmo, estimula sua dimensão interior e fala à sua fisionomia afetiva, pois assim como possuímos um ritmo próprio, resultado de nossas trocas químicas e metabólicas, assim também possuímos uma fisionomia afetiva geral,

permanente ou pelo menos duradoura, estreitamente relacionada com nossos interesses e preferências.

Já a *harmonia*, combinação de frequências, corresponde à natureza intelectual da música envolvendo, de um lado, funções psíquicas superiores, de outro, a sintaxe de uma linguagem de semântica autônoma, mobilizando-nos a ouvir direções. A aptidão perceptiva para a escuta da harmonia, entretanto, não é natural nem instintiva. Pelo contrário, exige iniciação, aprendizagem, prática. Enquanto o *ritmo* possibilita ao indivíduo tomar consciência do seu corpo, enquanto a *melodia* pode lhe estimular estados afetivos, a *harmonia* favorece movimentos intelectuais, muito embora atividade, afetividade e intelectualidade estejam sempre presentes na vivência musical, pois que o indivíduo é um todo que pensa, sente e age simultaneamente.

Finalmente, como expressão de som e sentido, a música estimula células tanto do *lobo temporal direito* quanto do *esquerdo*. Do *direito* pois que é um discurso de expressão, um discurso de tom afetivo, remetendo-nos ao tálamo, hipotálamo e sistema límbico onde se encontram os determinantes instintivos da personalidade. E do *esquerdo* na medida em que é um discurso de lógica e raciocínio, sobretudo a música de código culto, envolvendo nossas funções psíquicas superiores. Apresentando-nos aspectos e maneiras de sentirmo-nos no mundo, garantindo uma experiência que integra a nossa totalidade, transcendendo a pura experiência imediata, propondo o novo, alterando a ordem ou a desordem, libertando-nos do pensamento rotineiro, favorecendo o desenvolvimento e a mediatização de nossas emoções num procedimento que nos remete à psicologia e à filosofia, a música acaba por harmonizar natureza e cultura.

E mais, ela é uma forma de *comportamento* através do qual representamos e interpretamos o mundo. Se concordamos com a psicologia comportamental que nossa equação pessoal é sustentada por um denominador hereditário, constitucional, cultural e *químico-hormonal*, inferimos que a *emoção musical* pode desempenhar papel significativo na educação, *sim*, em razão de que o (des) prazer musical afeta a química cerebral, propiciando de algum modo respostas comportamentais. Falar de *música na educação* é então assinalar o seu poder de mobilizar, fazer germinar cabeças pensantes, transformar vivência em memória e memória em expressão. E mais, considerando-se que são dois os lugares onde sopra ainda a liberdade do não-senso, o *humor e a arte* (Bellemin-Nöel, 1978:33), infere-se que a música, sem nenhum propósito de ser *a solução*, constitui-se poderosa *ferramenta* cujas repercussões imputam sua necessidade nas escolas.

Em termos *psico-pedagógicos* ela revela aproximações com a teoria da educação, além do que estende-se às *ciências físicas* (pela natureza do som), à *matemática* (pois que tudo é número, tudo existe segundo certas

proporções como dizia Pitágoras), à *fisiologia* (em razão da duração, ritmo, pulso), à *psicologia* (intensidade), *antropologia*, *estética* e *filosofia*. E como a função poética de que é dotada estende-se a toda a teoria dos signos, ela acaba por compartilhar algumas de suas propriedades com outros sistemas de linguagem como o cinema, psicanálise, semiótica, literatura.

Com todas essas propriedades a música atua sobre a capacidade de *atenção* do educando, estimulando-a até níveis insuspeitados, de tal modo que se investiga a possibilidade de certas músicas, sustentando a capacidade de atenção de pessoas predispostas, prolongar a sua atividade psicomotora muito além do que o fazem determinadas drogas. Relacionando-se com a *matemática* em razão da dimensão concreta e quantitativa de que é dotada (duração, proporcionalidade, pulso, velocidade), a sintaxe musical possibilita o desenvolvimento do pensamento lógico de que ambas, música e matemática, compartilham. Como na matemática, parâmetros musicais são passíveis de medição e representação sígnica e o músico, assim como o matemático, é também um criador de padrões.

Como *ciência humanística* ela estimula a *maturação intelectual* do educando no sentido em que sua percepção requer um mínimo de participação de nossa inteligência, ainda que o texto musical seja construído de forma a mais elementar, pois que um som só tem razão de ser em relação ao anterior e posterior. A música alimenta a *memória* pela possibilidade de o hábito da escuta levar à especialização de um certo número de células do centro de Wernicke, favorecendo a construção de um centro de representação auditiva dos sons musicais, um sub-centro dentro da região de Wernicke (Ribas, 1957:55), responsável pelo conhecimento e reconhecimento dos sons musicais ouvidos. Como interface de *desenvolvimento social* ela permite que o educando participe do sentimento de uma época, presente ou pretérita, fornecendo as bases técnicas e estéticas para que esta vivência se estabeleça. Como *saber cultural*, insere o educando numa sociedade específica, complementa a hereditariedade, assegura a perpetuidade do repertório de sua cultura e colabora na integridade e identidade do seu sistema social, assegurando sua auto-perpetuação e sua auto-reorganização permanente, como ensina Morin (1979:172).

Embora as escolas ainda hoje privilegiem o português e a matemática deixando de lado a música, se nós pensarmos que português e matemática ensinam *linguagens*, não podemos deixar de inferir que música, universo da função poética, da metalingüística, da pluralidade, da densidade semântica, *também* é linguagem (não-verbal), constituindo-se condição de conhecimento e de ordenação do pensamento. Quem canta, escuta ou toca um instrumento aprende a por em ordem o seu pensamento. Daí que a vinculação

da música à perspectiva de outros conteúdos disciplinares lança os pressupostos de uma real *ferramenta* auxiliar da educação.

Conclui-se assim que esse suporte da coerência de um saber condensador de representações é poderoso auxiliar da equação pessoal do educando, e o educador deve ter sempre em mente sua *força*, considerando que enquanto às palavras cabe traduzir e explicar os sentimentos, à música cabe *induzi-los* e manifestá-los; e a partir daí estimular o educando à sua prática, atentando para o fato de que se deve propiciar a todos uma sólida estrutura de oportunidades. Como o importante é *aprender a ser*, faz-se necessário fornecer ao educando possibilidades de desenvolvimento de suas faculdades cognitivas numa inter-relação ao desenvolvimento de sua sensibilidade, emoção e criatividade, a fim de que ele possa viver a maravilhosa *aventura de existir*. É desse modo que a educação, otimizada pela prática musical, ajuda a pensar tipos de homens, completos, *inteiros*, motivando-os com aquela emoção que toca e legítima.

Referências Bibliográficas

- BELLEMIN-NÔEL, Jean. (1978). **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix.
- DUARTE JR., João Francisco (1981). **Fundamentos Estéticos da Educação**. São Paulo: Cortez.
- EHRENZWEIG, Anton (1977). **Psicanálise da Percepção Artística**. Rio de Janeiro: Zahar.
- GARDNER, Howard. (1994). **Estruturas da Mente**. Porto Alegre: Artes Médicas.
- HARLOW, Harry. (1949). A Elaboração de Conjuntos de Aprendizagem. **Psychology Review**, 56: 51 – 63.
- JOURDAIN, Robert. (1998). **Música, Cérebro e Êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. (1990). **Formas de Pensamento e Realização: vivência, experiência e integração**. Apostilas de Curso Ministrado no Instituto de Estudos Avançados (IEA) da USP.
- KRECH, David et al. (1954). Concentrações de Enzima no Cérebro e Padrões de Comportamento de Ajuste. **Science Review**, 120: 994-96.
- KUPFER, Maria Cristina. (1989). **Freud e a Educação**. São Paulo: Scipione.
- MORIN, E. (1979). **O Enigma do Homem**. Rio de Janeiro: Zahar.
- NAFFAH NETO, A. (1985). **O Inconsciente**. São Paulo: Ática.
- PIAGET, Jean (1960). **Psychology of intelligence**. Totowa, H.J.: Littlefield, Adams.
- RIBAS, Carvalhal. J. (1957). **Música e Medicina**. São Paulo: Edigraf
- SCHAFER, Murray (1991). **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Ed. Unesp.
- SOARES, Adriana. (1993). **O que são Ciências Cognitivas**. São Paulo: Brasiliense.

Células e Coleções de Referência: Aspectos e Comparações

Maria Lúcia Pascoal
Pós-Graduação em Música - Instituto de Artes/UNICAMP
E-mail: alux@rcm.org.br

Adriana Lopes Moreira
Mestranda em Música - Instituto de Artes/UNICAMP - Bolsista
FAPESP

Sumário: Este trabalho procura mapear elementos de superfície em peças de reconhecido valor histórico no século XX; estabelecer ligações entre superfície e estrutura; investigar os mesmos em peças representativas de compositores brasileiros e buscar possíveis aspectos de unidade e/ou convergência. Justifica-se pela necessidade de estudos técnicos da música pós-tonal e sua utilização no Brasil. A Metodologia prevê: escolhas de fases, compositores e peças; análises segundo a configuração do material. Observações sobre superfície e estrutura trouxeram informações que foram comparadas, aqui apresentadas em resultado parcial, considerando o tratamento das células geradoras e coleções de referência na estrutura de peças de Schoenberg e Almeida Prado.

Palavras-Chave: Música pós-tonal. Aspectos de análise. Superfície e estrutura. Células. Coleções de referência. Música brasileira.

“(...) Uma peça inteira pode ser desenvolvida a partir de um motivo único, que contenha o germe de tudo o que se seguirá”. ARNOLD SCHOENBERG

Introdução

Para se iniciar o debate a respeito de tendências, perspectivas e paradigmas para a música dos próximos tempos, na área de Teoria da Música e Análise, será de utilidade observarem-se os estudos para a compreensão de processos de composição neste século que termina.

No início do século XX a criação artística buscava novas linguagens e ansiava por mudanças. Na música, essas mudanças começaram a se dar, principalmente em relação ao sistema tonal, prática sonora vigente nos três séculos anteriores; o grande desafio e a pesquisa a que se lançaram os criadores musicais foi a procura de caminhos técnicos para estruturar suas linguagens. O historiador Paul Griffiths comenta a respeito da música deste século:

não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem uma linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão. E o início da divergência pode ser localizado no período de 1890-1910 (Griffiths, 1987: 23).

Hoje, com a devida distância, procuramos assimilar, compreender e refletir sobre o assunto, investigando aspectos técnicos, estéticos, históricos, interpretativos e os que mais se apresentarem na pluralidade que vivemos. Não mais fazendo uso de balanço e equilíbrio proporcionado por frases e seções de conteúdo temático, o próprio discurso musical também se transforma a partir de novo material, o que levou à procura de outras formas de se entender e comunicar essa música, no desenvolver de novas teorias e análises.

Este trabalho parte da investigação dos elementos de superfície e suas implicações na estrutura, em peças hoje já históricas e, sabendo-se da necessidade de produção de estudos teóricos sobre a música brasileira, justifica-se a observação de possível convergência e transformações na música praticada no Brasil. Toma como base teórica a consideração do pesquisador Andrew Mead no artigo em que sintetiza com muita clareza as principais linhas de pesquisa voltadas ao estudo das teorias atonal e serial, sendo a primeira delas “a gramática da superfície musical, os processos básicos de agrupar eventos como entidades inteligíveis” (Mead, 1989: 40).

Diante do universo que a música do século XX apresenta, com a criação de novas formas de pensamento, material e discurso, o pesquisador se encontra diante das questões:

- quais são os elementos de superfície e como estes podem se relacionar nas estruturas musicais?
- como a música de compositores brasileiros se insere na teoria pós-tonal?

Tomou-se por base a divisão realizada pelo historiador Robert Morgan em *Twentieth Century Music* que, no decorrer dos vinte e um capítulos estabelece três grandes períodos. Partiu-se do primeiro, ALÉM DA TONALIDADE: DE 1900 À PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL, na subdivisão “A Revolução Atonal”. (Morgan, 1991: V-VI). Como este autor considera as criações musicais não apenas nos seus centros de origem, mas para além deles, abre caminho para observações e comparações de outros usos destas técnicas. Para determinar os compositores e as peças de importância histórica, foi usado o critério de os mesmos constarem de três livros, de história, análise e teoria pós-tonal (Morgan, 1991. Kostka, 1999. Straus, 2000); para a música brasileira, considerou-se como critério compositores citados em livros de história e catálogos (Mariz, 2000. Neves, 1984. Mannis. Nogueira, 1998). A análise das peças usa como ferramentas os princípios teóricos de Schoenberg quanto às variações dos motivos, aqui aplicados como células geradoras (Schoenberg, 1967) e os tópicos de análise da teoria pós-tonal, também conhecida por *set-*

theory ou teoria dos conjuntos, quanto às coleções de referência (Straus, 2000: 112-43).

Células e Coleções de Referência

Em comentário do quanto os elementos de coerência do discurso tonal devem aos motivos, ritmos e frases, Schoenberg faz uma analogia do processo na sua composição sem centro tonal e observa que, mesmo “a renúncia ao poder unificador da tônica ainda deixa aqueles fatores em evidência” (Schoenberg, 1984: 87)¹. Porém, quanto aos motivos, é importante que sejam entendidos no contexto da música pós-tonal como sendo de um novo tipo, que recebeu diversos nomes, como célula, conjunto, conjunto de alturas, conjunto de classes de alturas e coleções de referência (Kotska, 1999: 178).

Um dos pontos principais do estudo de Straus sobre a teoria pós-tonal é a definição dos centros, isto é, pontos de polarização, formados por *coleções de referência*. Estas podem ser associadas em vários níveis, como uma altura específica ou um conjunto de classes de alturas em determinado contorno, gerando movimentos de sons sucessivos e/ou simultâneos, utilizadas pelos compositores para unificar e articular seções de peças (Straus, 2000: 116). Incluem-se nestas coleções as diatônicas, as octatônicas, as de tons inteiros, entre outros movimentos escalares, além das células, formadas muitas vezes pelas notas de um intervalo.

Entre dez peças já estudadas, para esta apresentação selecionou-se dois exemplos constantes de células geradoras como material básico, analisadas segundo as variações destas células e segundo a teoria dos conjuntos.

¹ As traduções dos textos são de responsabilidade das autoras.

1. SCHOENBERG – *Pierrot lunaire* op. 21 n. 8. Nacht (1912)









Material básico e variações		Conjuntos ¹
1. Célula geradora (compassos 1-4) imitações		(014)
1.1. Redução rítmica sucessiva (c. 8 – clarineta baixo) Células dentro da célula geradora		(014) T4, T1
1. 2. Imitação de 1.1 (c.9 – piano)		(014) T4, T1
1. 3. Imitação de 1. (c.10) voz	Vide partitura	(014)
1. 4. Imitação de 1.1 (c. 12 - piano)		(014) T4, T1, T9, T8
1. 5. Transposição sucessiva (c. 14 - cello e clarineta)		(014) T11
1. 6. Variação de articulação, superposição, transposição (c. 16 – piano-cello)		(014) T5
1. 6. Inversão sucessiva (c. 19 – piano)		(014) I
1. 7. Expansão (em todas as vozes a partir do c. 4)		(014) (01) T

Tabela 1: Material básico, variações e conjuntos. SCHOENBERG – *Pierrot lunaire* (n. 8 – Nacht)

A peça é uma Passacaglia, isto é, uma forma de variação sobre um ostinato e Schoenberg utiliza como material básico uma célula, presente em todos os compassos, no original ou em variações de reduções rítmicas e transposições sucessivas, ampliação e inversão. As alturas extremas geram um cromatismo que por sua vez é tratado como expansão do próprio material.

¹ A análise segundo a teoria dos conjuntos considera intervalos, classes de intervalos, conjuntos de classes, transposições, inversões, entre outros. Os números de 0 a 11 se referem aos semitons, a partir de um ponto. T= transposição, também segundo os semitons. Para informações detalhadas, cf. Straus, 2000.

À luz da teoria pós-tonal, o musicólogo Joseph Auner afirma que “as coleções de referência nas peças atonais de Schoenberg estão geralmente associadas a um registro específico de acordes pedal ou ostinatos, funcionando como sonoridades de referência” (Auner, 1996: 85), o que pode ser aplicado a este exemplo.

2. ALMEIDA PRADO – *Poesilúdios* n. 5 (1983)



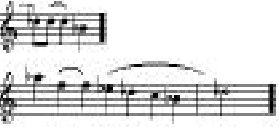




Material básico e variações		Conjuntos
Célula geradora 1. (c.1) Voz superior		(03)
1.1. Ampliação rítmica e ornamentação (c. 2)		(035)
1.2. Idem (c. 3)		(03) (0235)
1.3. Transposição (c.7) Idem 1.1. e 1.2.		(03) T4
Transposição (c. 14) Idem 1.1. e 1.2.		(03) T10
1.5. Célula geradora 2. (c. 1) Ostinato Voz inferior		(0235)
Ostinato transposto e modificado quanto aos intervalos (c. 14)		(0245)

Tabela 2: Material básico, variações e conjuntos. ALMEIDA PRADO.
Poesilúdios n. 5.

A peça também é uma Passacaglia, formada por um material básico, que se apresenta nas formas original, ampliação, inversão e transposição. Nota-se neste exemplo, que as variações deste material básico são ampliações

rítmico/melódicas e transposições; ao ostinato, presente em toda a peça, também pode ser aplicado o termo *sonoridade de referência*.

Conclusão

Considerando-se o material de superfície nas duas peças, verifica-se que é formado por células geradoras, as quais se constituem nas coleções de referência e nos elementos de articulação do discurso. As células geradoras são formadas pelo intervalo característico do sistema tonal, aqui colocado em outra situação, o que proporciona uma nova forma de escuta. Enquanto a peça de Schoenberg utiliza o mesmo material nos seus formatos de variações e transposições em todas as vozes, a de Almeida Prado apresenta a voz superior surgindo por fragmentos, em um processo de acumulação, sobre o ostinato.

A textura contrapontística da Passacaglia as aproxima na estrutura e no tratamento do material de superfície, pois este é desenvolvido como ostinato com variações.

O processo de elaboração destas duas peças partiu de células e coleções para sonoridades de referência.

Nos seus textos didático-filosóficos, Schoenberg deixa clara a preocupação com a 'lógica' e a 'coerência' no desenvolvimento das idéias, nas várias fases de sua trajetória musical. Nas suas palavras: "(...) o valor artístico solicita compreensibilidade, não apenas para a satisfação intelectual, como também para a emocional. (...) a coerência se manifesta na aplicação inteligível dos relacionamentos inerentes à configuração musical" (Schoenberg, 1984: 215).

Almeida Prado considera possível "usar processos e formatos já consagrados, revestidos de novo material" (Comunicação pessoal: 2000). Desta forma, entende-se a Passacaglia, referência em vários períodos da História da Música, em duas versões no século XX, uma vez que a pesquisa do material se tornou a base sonora para o compositor.

Referências Bibliográficas

- AUNER, Joseph. "In Schoenberg's workshop: aggregates and referential collections in *Die Glückliche Hände*". *Music theory spectrum*. (18) 1, Spring, 1996, pp. 77-105.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MORGAN, Robert. *Twentieth century music*. New York: Norton, 1991.
- MANNIS, José Augusto. NOGUEIRA, Lenita. (Org.). *Guia da música contemporânea brasileira*. Musicon. Campinas: CDMC/UNICAMP, 1998.
- MEAD, Andrew. "The State of Research in Twelve-tone and Atonal Theory". *Music Theory Spectrum*. 11: (1), Spring 1989 pp. 40-48.

- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1984.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. London: Faber & Faber, 1967.
Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. STEIN, Leonard. (Ed.) *Style and idea*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 2 ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.

Musicoterapia, Interdisciplinaridade, Hibridismo

Marly Chagas

Mestranda em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social / Programa EICOS / Instituto de Psicologia / UFRJ

Professora da Faculdade de Musicoterapia do Conservatório Brasileiro de Música Rio de Janeiro. Musicoterapeuta e psicóloga

E-mail: marlychagas@ig.com.br

Sumário: Este trabalho é uma reflexão teórica sobre a Musicoterapia como um campo interdisciplinar de conhecimentos. Descreve as diversas formas interdisciplinares existentes atualmente na Musicoterapia. Propõe a compreensão do interdisciplinar como um híbrido, na conceituação de Bruno Latour, e analisa, sob a perspectiva deste autor, alguns dos problemas da Musicoterapia relacionando-os com a crise da modernidade.

Palavras-Chave: Musicoterapia, Interdisciplinaridade, Modernidade, Hibridismo

A origem interdisciplinar da musicoterapia e as diferentes formas em que se apresenta este seu conhecimento

A musicoterapia é fruto do encontro entre conhecimentos muito diferentes pertencentes a música, a medicina, a psicologia, a fisioterapia, a fonoaudiologia, a psicoacústica... Constitui-se a musicoterapia em um exemplo de um campo de misturas, interdisciplinar, possuindo diversas formas de interação conceitual. Tais interações compreendem desde a conjugação de campos de saber, até a elaborações de sínteses que constroem um novo conhecimento

A musicoterapia como conjugação de campos de saber combina diferentes descobertas teórico-práticas. Estas situações são aquelas que aplicam conhecimentos musicais a situações patológicas diversas, fazendo uma superposição de duas disciplinas. Talvez pela sua origem histórica, visto que a Musicoterapia nasceu pragmática, - e, ainda hoje, é da prática que chegam os seus principais trabalhos- muito do conhecimento musicoterapêutico atual é descritivo de resultados obtidos na clínica.

Nesta aspecto do conhecimento interdisciplinar, a musicoterapia apresenta uma interdisciplinaridade do tipo que pretende apresentar " *uma resposta complexa (ou compósita) a uma interrogação que remete ao real*

concreto" ¹. A primeira função desta interdisciplinaridade é a de obter resultados.

Outra forma existente para o conhecimento interdisciplinar em musicoterapia é a que modifica campos de conhecimento, resultado de uma integração progressiva de diversos sistemas conceituais, sistemas estes que são articulados a partir de uma problemática única, mesmo que empreguem diferentes propostas teóricas e técnicas. Diversos autores se empenham nesta perspectiva (Bruscia -1998, Benedicte -1999, Chagas -1997).

A possibilidade de um conhecimento novo se formar na interação de dois campos de saber, uma outra forma de conhecimento interdisciplinar, é evidenciada na existência de quatro grandes métodos, ou metodologias, existentes em musicoterapia: o Método Benenzon, criado por Rolando Benenzon; o Método de Nordoff- Robins, criado por Paul Nordoff e Clive Robins; o Método das Imagens Guiadas em Musicoterapia, criado por Helen Bonny; e o Método Musicoterapia Analítica, criado por Mary Priestle.

A musicoterapia é, portanto, exemplo de conhecimento interdisciplinar, que existe a partir de diversas formas de interações conceituais e operativas. A Musicoterapia é uma mistura de diferentes campos de saber, mistura esta geradora de conhecimentos e práticas específicas.

A interdisciplinaridade como forma de hibridismo, segundo Latour

A musicoterapia, com todas estas formas de construção de conhecimentos interdisciplinares, mostra-se como uma situação emblemática para o estudo dos híbridos, segundo a hipótese de Latour². Esta hipótese determina que quanto maior a tarefa de purificação exercida pelas ciências que formam o campo do conhecimento- neste caso o conhecimento musicoterapêutico -, mais conhecimentos gera. Quanto mais conhecimentos musicoterapêuticos gerados, maior o desejo de purificação deste conhecimento, que passa a representar um novo polo purificador.

Latour aborda a construção do conhecimento científico, sob uma perspectiva antropológica³ e situa a grande questão da modernidade na divisão dos humanos e dos não- humanos, atribuindo a esta separação a criação da necessidade de tradutores e mediadores, que acabam por proliferar os híbridos e, com isto, arriscar a característica básica da modernidade: a separação, a disciplinarização⁴.

¹ (1) FAURE, 1992, p26

² LATOUR, 1994

³ LATOUR, 1997

⁴ LATOUR, 1994

A interdisciplinaridade é criadora de híbridos. A interdisciplinaridade cria estranhos que, no templo da disciplinaridade, desafiam suas bases. O híbrido interdisciplinar viverá sempre um estranhamento por não possuir um lugar seguro ao sol disciplinar.

O fato de estarem os híbridos em um espaço de mediação, com a liberdade de se aproximarem ora de um extremo ora de outro - isto é, o musicoterapeuta ora é mais músico ora mais terapeuta -, promove grandes discussões entre os musicoterapeutas. Alguns aliam-se à perspectiva da necessidade do musicoterapeuta conhecer ainda mais profundamente os aspectos que envolvem uma relação terapêutica, enquanto outros reafirmam a necessidade do musicoterapeuta aprofundar-se em conhecimentos musicais. Mesmo dentro de um campo híbrido, manifesta-se o desejo de purificação.

No pensamento proposto por Latour, a purificação não existe da maneira em que se propõe, pois o trabalho de purificação vai se tornar sempre uma forma específica de mediação. Mesmo que um grupo de profissionais musicoterapeutas se empenhe em fazer valer uma das perspectivas purificadoras_ o aspecto do conhecimento musical prevalecendo, ou o aspecto do conhecimento da clínica sendo o predominante-, este aparente esforço de purificação desempenha em uma função mediadora de outras situações em que outras misturas se fazem necessárias. Isto é, no enorme terreno da mistura híbrida são legítimas as ocupações que pretendem cada um destes aspectos, que logo desembocam em novas possibilidades de abordagens híbridas.

A musicoterapia como híbrida

A musicoterapia, conhecimento que nasce interdisciplinar, surge não moderna na conceituação de Latour, visto que não é possível separar esses conhecimentos. A característica de um saber que se constrói na mistura, evidencia-se em outras situações: através da utilização de um outro discurso - o discurso musical -, a musicoterapia vai se outorgar o direito de se comunicar com pessoas incomunicáveis, de prevenir, reabilitar e tratar. Vai se outorgar o direito de realizar uma grande tradução, sem purificação alguma. Mistura técnicas, sons, prescrições. A musicoterapia tem direitos pré-modernos.

A Musicoterapia vai ampliando campos de atuação, utilizando-se da música. Inicialmente o usuário dos serviços de musicoterapia eram aqueles que, com grandes dificuldades na comunicação verbal, encontravam na comunicação musical a possibilidade de comunicar emoções, sentimentos e idéias através da música. Atualmente, a musicoterapia amplia seu campo de atuação e experimenta a relação terapêutica também com os que se comunicam muito bem verbalmente. A expressão criativa, a experimentação das alterações de tempo, de andamento, de tonalidades, a inserção em campos

sociais novos, vão incluindo a musicoterapia em conhecimentos que englobam sociedades, comunidades, grandes grupos.

O homem sempre cantou, dançou e expressou as angústias e esperanças de seu cotidiano com música. A música popular e folclórica, produzidas pelos humanos, são parte integrante de cada cultura particular. A arte, e a música como uma de suas expressões, aponta rumos por onde anda a sociedade. Utilizar a música com finalidades terapêuticas não é uma invenção moderna, embora só modernamente se estabeleceu que a terapia através da música seria um conhecimento que pretende pertencer ao campo dos saberes científicos.

Interdisciplinar por origem e pela sua contextualização pragmática, a Musicoterapia vive o dilema moderno de sua origem híbrida. Algumas vezes a conceituação teórica é bastante musical, outras psicológica, outras médica, ou educacional. Mais do que interdisciplinares, os musicoterapeutas representam híbridos (no sentido dado por Latour), que carregam pelo contexto da saúde afora a sua dupla filiação, a sua dupla vinculação.

O musicoterapeuta se pretende o tradutor daqueles que não possuem uma linguagem verbal. Ele se propõe como articulador de uma linguagem musical, que se encherá de sentidos polissêmicos para uma outra comunicação humana.

O homem moderno racional precisa, no contexto musicoterapêutico, ceder lugar ao homem sonoro, muitas vezes sem razão, irracional, emocional. Como construir um conhecimento na tradução do que não é verbal, como administrar o avanço de situações que envolvem, em sua maioria, seres humanos tratados na sociedade como "quase coisas" já que não produzem bens de consumo?

O musicoterapeuta, um híbrido que sofre e se diverte inventando sua prática profissional, realmente quebra uma expectativa de purificação. Muitas vezes é um profissional que, por utilizar o som e o ruído como instrumentos de trabalho, altera realmente os mapas cognitivos e estéticos de uma comunidade de profissionais.

Contemporaneidade e hibridismo

Aparentemente esta é uma discussão de interesse exclusivo dos musicoterapeutas. Percebendo mais profundamente, veremos que esta é uma agonia comum aos híbridos. Esta é uma discussão que se coloca no ponto de passagem entre o moderno e o contemporâneo, embora para Latour nunca tenhamos sido realmente modernos. A musicoterapia surge interdisciplinar e acompanha o desconforto contemporâneo da disciplinarização purificadora.

Neste sentido, a interdisciplinaridade torna-se o palco de um drama social. O pensamento moderno separa e purifica, mas a vida cotidiana, a

natureza, não está separada da cultura em nome da eficiência da modernidade. A separação produzindo campos mistos.

A interdisciplinaridade híbrida é própria do contemporâneo, tanto quanto a disciplinaridade é própria do pensamento moderno. Contudo a interdisciplinaridade pode ainda estar servindo a uma constituição moderna, que exige purificações, separações entre a sociedade dos humanos - ou quase humanos- e os objetos - ou quase objetos . Para ser pensada como uma possibilidade contemporânea, não moderna, tanto a musicoterapia quanto a própria interdisciplinaridade precisam ser pensadas como híbridos.

A dificuldade, e também a beleza, de pensar este campo interdisciplinar particularizado na musicoterapia, é que suas interações em rede provocam o movimento de todo um conjunto ao puxarmos apenas um desses nós. Ao mesmo tempo que desatar apenas um desses nós pode parecer uma extrema simplificação de um emaranhado tão complexo.

Esta é, portanto, apenas uma das perspectivas , uma das muitas possibilidades de se entender este campo. Não soluciona, mas contextualiza e lança uma luz a algumas das crises vividas pelos híbrido interdisciplinar. Algumas trazem sofrimento, mas outras provocam a diversão advinda da ocupação deste lugar não moderno, desafiador das certezas da Constituição moderna que, se por um lado organizam, por outro podem aprisionar o conhecimento e a prática contemporâneos.

Referências Bibliográficas

- BRUSCIA, KENETH. (1998). **The Dynamics of Music Psychotherapy**. GilsumBarcelona Publishers.
- CHAGAS, MARLY. (1997). **Musicoterapia e Psicoterapia Corporal - Aspectos de Uma Relação Possível**. Revista Brasileira de Musicoterapia, ano 2 n.3 UBAM. 17-25
- FAURE, GUY. (1992). **A Constituição da Interdisciplinaridade**. Revista Tempo Brasileiro, Interdisciplinaridade. 108, janeiro a março, 61-68.
- LATOUR, BRUNO. (1994). **Jamais Fomos Modernos**. Rio de Janeiro , Editora 34.
- _____ & WOOLGAR, S. (1997). **A Vida de Laboratório: A Produção dos Fatos Científicos**. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- SCHEIBY, B. B. (1999). Transferência e Contratransferência musicais, in **Musicoterapia, Transferência, Contratransferência e Resistência** - Barcellos, Lia Rejane Mendes. (Org) Rio de Janeiro, Enelivros.